

CAPÍTULO 15
NIHILISMO Y POSTHUMANIDAD
EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA
(Nietzsche frente a Sloterdijk)¹
MANUEL BARRIOS CASARES
Universidad de Sevilla

I

He escogido como punto de arranque de mi intervención el contraste entre diversas lecturas de Nietzsche que afloraron en el contexto de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX: expresionismo, dadaísmo, futurismo y surrealismo. La lectura que prevaleció en principio, y que se ha transmitido en buena medida como imagen dominante, fue aquella que interpretó la crisis del humanismo como una etapa necesaria de transición hacia la utopía de un «hombre nuevo». La idea nietzscheana del *Übermensch* quedaba ligada así al metarrelato de una utópica redención estética de la miseria del presente en un feliz futuro de plena liberación, presagiado como inminente. Pero el culto a lo nuevo, la pretensión de transformar la vida en arte y otros tantos aspectos del impulso crítico de las vanguardias quedaron seriamente cuestionados al verse incumplida su promesa de felicidad y quedar incorporadas sus obras a los museos,

1. Una primera versión de este texto fue leída dentro del ciclo de conferencias «La deshumanización del mundo. Estancias de reflexión en torno a la crisis del humanismo», organizado por la Universidad Internacional de Andalucía en Sevilla, en mayo de 2003, bajo la dirección de Pedro G. Romero y con la participación de Peter Sloterdijk, Nicolás Sánchez Durá y Joan Pipó Comorera.

tras la Segunda Guerra Mundial, como otra muestra más del arte oficial, institucionalizado, y, por tanto, como «cosa del pasado». Compartiendo el descrédito de las vanguardias, también la idea nietzscheana de superhombre pasó, de ser considerada réplica al nihilismo y a la decadencia de Occidente, a tomarse como una de sus más desgarradas expresiones. No sólo la manipulación nazi de su obra, sino también la interpretación de Heidegger contribuyó a ello, al encerrarla en el circuito de la metafísica.

Sin embargo, no es ésta la única lectura posible de la aportación de Nietzsche al espíritu de la vanguardia, tal como lo demuestra, por ejemplo, el rendimiento estético y crítico-cultural que algunos de los desarrollos más interesantes del llamado arte posmoderno han conseguido extraer de dicha herencia conjunta, explorando su clara vertiente antihumanista. Esta otra dimensión del planteamiento nietzscheano en torno al arte y a su papel en la época del nihilismo es lo que quiero considerar aquí. Y no como una mera cuestión erudita, sino como una forma de aclarar ciertas ambigüedades y paradojas que se deslizan en la alternativa sugerida en fecha reciente por el pensador alemán Peter Sloterdijk a la crisis contemporánea del humanismo, alternativa que expresamente recurre a Nietzsche y a Heidegger para formular el problema de cómo educar al hombre, pero que trata de dar una respuesta distinta.

Comenzaré, pues, estableciendo una correlación entre los respectivos diagnósticos sobre la crisis de la cultura de estos tres pensadores. Y una correlación que a simple vista pudiera parecer anecdótica, pero que se me antoja bien significativa: todos ellos aparecen ligados a escenarios de guerra.

Primer escenario. Friedrich Nietzsche, un joven catedrático de filología clásica en la Universidad de Basilea que anda enfrascado en la redacción del opúsculo «La visión dionisiaca del mundo» y pronto a publicar su primer libro, *El nacimiento de la tragedia*, es ya un apátrida incipiente —pues se ha nacionalizado suizo— cuando en julio de 1870 estalla la guerra franco-prusiana. Las fuerzas que están a punto de desatarse en un conflicto que ya no responde al modelo convencional de las guerras dinásticas, de conquista o expansión territorial, sino a propósitos políticos tales como la consolidación de los nuevos macroaparatos estatales, apenas si son vislumbradas por la intelectualidad europea del momento, que acoge con sorpresa la noticia. A pesar de compartir esa sorpresa inicial, el joven Nietzsche aún confía en una renovación de la cultura alemana por medio de la ópera de Wagner, la cual rescatará a la actual civilización socrático-alejandrina de su decadencia, insuflándole el sentimiento dionisiaco de la vida mediante un retorno al mito trágico. Guiado por la fe en la contraposición entre la *Kultur* greco-germana y la *Zivilisation* francolatina, Nietzsche decide entonces partici-

par en la guerra. ¡Pero tampoco carguemos las tintas contra su belicoso ardor juvenil, porque participa tan sólo como voluntario en misiones de ayuda humanitaria, o sea, como enfermero! Él, que concibe al filósofo como un médico de la cultura, se dedica a auxiliar a los heridos en los pocos días del verano de 1870 en que es destinado al frente de combate; ayuda a curar a los enfermos y trata con ellos; contempla los estragos de la batalla de Wörth y realiza un viaje de dos días en un tren-hospital, que conduce a los heridos al lazareto de Karlsruhe.

En ese tren —escribe a su madre el 11 de septiembre— vendando continuamente heridas, a veces gangrenosas, durmiendo en el vagón de los animales, donde seis heridos graves reposaban en la paja, cogí el germen de la disentería. Además, el médico me diagnosticó difteria, procedente de lo mismo.

Así que su estrecho contacto con los enfermos le lleva a contagiarse, por lo que se le retira del servicio activo y pronto es licenciado. Pero aún en otro sentido más esencial Nietzsche enferma entonces definitivamente, como vamos a ver. Al poco tiempo, en su primera *Consideración intempestiva*, repudia el belicismo y las nefastas consecuencias de la victoria de Alemania con su unificación bajo la Prusia de Bismarck —el imperialismo— al igual que cuestiona, en la tercera *Intempestiva*, la actitud de Wagner con motivo de los primeros Festivales de Bayreuth: en ese ambiente profundamente burgués, lleno de afectación, desprecio antisemita y pangermanismo, Nietzsche no sólo se desengaña de Wagner, sino de toda la mentira del ideal metafísico, del sueño de poder curar la decadencia de la cultura mediante el salto romántico, genial, a una esfera estética pura, donde el mundo habría de mostrarse en su verdadero rostro. El frágil consuelo del retiro schopenhaueriano, basado una concepción pesimista de la existencia, también se tambalea entonces. Primer escenario de un desencanto, pues.

Segundo escenario. En 1946, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, en medio de un mundo convulso y falto de orientación, Martin Heidegger escribe una famosa carta en contestación a la pregunta que le plantea Jean Beaufret, un joven intelectual francés, admirador suyo: «¿Cómo volver a dar sentido a la palabra humanismo?». Ampliada y revisada, la famosa *Carta sobre el humanismo* se publica en 1947. En ella, Heidegger no se limita a responder a ese «cómo», sino que vuelve a plantear una pregunta ahí donde marxismo, cristianismo y existencialismo coinciden por aquel entonces en presuponer que el humanismo es la respuesta, que la solución debiera consistir en reconducir al hombre a su esencia, como si ésta

fuese cosa ya sabida de antemano. Por eso entrecomilla la palabra «humanismo». Porque, para él, al tratar de determinar una esencia fija del hombre en cuanto «animal racional», el humanismo ha quedado preso de una concepción metafísica, que de hecho ha rebajado la auténtica dignidad del hombre, su «diferencia específica», al género de la animalidad. Preso de esta trampa, el humanismo no ha sido capaz de pensar el mundo sino como conjunto de objetos dispuestos a la hechura del hombre, al servicio de su subjetividad incondicionada. Tal sería el sujeto autofundante de la metafísica moderna, según lo caracteriza Heidegger en su ensayo *La época de la imagen del mundo*: un universal abstracto que anula las diferencias. Pero la consecuencia última de este modo de pensar la liberación de la esencia de lo humano, como dominio sobre todo lo real, advierte en la *Humanismus-brief*, ha sido justamente el despliegue máximo de la *animalitas* del hombre, de esa ciega voluntad de poder, tal como se ha vivido en la guerra reciente. Y la técnica moderna, que realiza la idea de pleno dominio de lo ente, sería la consumación de esta visión antropocéntrica; de manera que sólo fuera de ella cabría pensar un sentido más alto para la *humanitas* del hombre. Es lo que Heidegger ensayará, sin llegar a concretar demasiado, en su pensar poetizante.

Tercer escenario. Podría afirmarse que aquí ya no nos encontramos propiamente antes ni después de una guerra, sino en una interminable sucesión de conflictos armados difusos, casi se diría que en una suerte de belicista «movilización total»: guerras virtualizadas que los medios de comunicación hacen aparecer y desaparecer de la vista por razones que no alcanzamos a comprender del todo, cuando no resultan pura y simplemente censuradas por los gobiernos interesados en que sus desmanes no salgan a la luz pública. En medio de este escenario pronuncia Peter Sloterdijk su conferencia *Normas para el parque humano*, en la que plantea el fracaso del ideal humanista de educación mediante la lectura de clásicos nacionales y universales, mientras medio-concluye la guerra de Kosovo, poco antes del atentado de las Torres Gemelas y de las invasiones norteamericanas de Afganistán e Irak. Pero para Sloterdijk la gigantomaquia de nuestro tiempo se desarrolla en otro terreno: «entre los impulsos domesticadores y los embrutecedores [del ser humano] y sus medios respectivos»².

2. Peter Sloterdijk, *Regeln für Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt, Suhrkamp, 1999. Traducción de Teresa Rocha: *Normas para el parque humano*. Una respuesta a la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger. Barcelona, Siruela, 2000, pág. 72. La conferencia fue pronunciada por primera vez en 1997, en Basilea, y repetida con ligeras modificaciones en Elmau, en julio de 1999, suscitándose entonces la polémica.

En cualquier caso, diría yo, el conflicto político y geoestratégico verdadero no se libra hoy entre Occidente y el Islam, o, si queremos precisar, entre un tolerante bloque civilizatorio occidental y los integristas islámicos, no: el verdadero «choque de civilizaciones» está teniendo lugar entre dos modelos dentro de la propia cultura occidental, simbolizados últimamente por el contraste de pareceres entre Estados Unidos y Europa en torno a la guerra de Irak.

Y con esto que digo no me estoy desviando del tema, sino acercándome al punto de mayor interés de la propuesta nietzscheana de madurez. Considérese, si no, lo siguiente: cuando, a principios de este año, el secretario de Defensa norteamericano, Donald Rumsfeld, ante el rechazo de la guerra por parte de algunos Estados miembros de la Unión Europea, daba a entender que la vieja Europa chocheaba y que debía ceder el liderazgo en solitario al nuevo Imperio, estaba estableciendo una rígida contraposición entre el talante de una nación joven, vital, fuerte defensora de la libertad, y el de una cultura anciana, debilitada, propensa a aceptar soluciones de compromiso, que revela un claro paralelismo con el tipo de diagnósticos, plagados de pesimismo cultural, al que suelen asociarse las ideas de los tres pensadores considerados aquí. Un tipo de diagnóstico que se caracteriza por situarse en una posición completamente externa a la decadencia —metafísica, por tanto— que juzga desde fuera, creyéndose preservada por entero de la infección nihilista, con lo cual dota a su propuesta alternativa de un optimismo no menos metafísico. En rigor, sin embargo, éste sería a lo sumo el caso de la solución estética del joven Nietzsche, con su maniquea contraposición entre la cultura decadente del docto resabiado alejandrino, que carece ya de ímpetu vital para crear, y la exuberante fuerza dionisiaca, capaz de afrontar el dolor y la dureza de la existencia; pero no es propiamente el caso del Nietzsche de madurez. De hecho, parece más bien el caso de la vieja proclama nazi del superhombre de raza aria, o el del actual superman americano, gestor de un nuevo orden mundial. Ahora bien, ¿es también el del futuro cyborg tecnológico, feliz hacedor de sí mismo, insinuado en algunos momentos por Sloterdijk? Como quiero argumentar más adelante, hay aspectos en la respuesta al problema de la domesticación humana sugerida por Sloterdijk en *Normas para el parque humano* y retomada en el ensayo titulado *El hombre auto-operable*, que incurren, a mi juicio, en esta ilusión optimista. Así que antes de pasar a explicar en qué sentido veo en Nietzsche una réplica a esa postura, que lo suele incluir a él como profeta de una posthumanidad liberada del nihilismo, recordaré brevemente los términos del llamado «escándalo Sloterdijk».

II

En realidad, lo interesante del «escándalo» no es la polémica con Habermas, quien junto a intelectuales como Ernst Tugendhat, bioéticos como Honnefelder y otras almas piadosas, como Robert Spaemann, se apresuró a acusar a Sloterdijk de peligroso coqueteo filonazi con una eugenética-ficción del superhombre. Su provocador empleo de términos como «rebaño», «cría» o «domesticación» del «animal humano», que en Alemania evocan de inmediato fantasmas del pasado, tuvo éxito, sin duda, y conmovió los anquilosados cimientos de la *intelligentsia* germana. Pero la verdadera aportación del texto de Sloterdijk, escrito por lo demás con la elegancia y el ingenio que distinguen a este brillante ensayista, la constituye su debate con la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger. Desde un principio, con su afirmación de que el hombre es un animal que necesita ser domesticado, Sloterdijk acentúa el pesimismo cultural del diagnóstico heideggeriano, un diagnóstico que Sloterdijk reformula así: el modelo educativo del humanismo burgués —ése que, inspirado en el ideario ilustrado de las sociedades literarias, formaba mediante la lectura de clásicos nacionales y universales, y que se desarrolló fundamentalmente entre 1789 y 1945— ha fracasado en la actual sociedad de masas, ante el empuje de los nuevos vínculos telecomunicativos (radio, cine, televisión, redes informáticas). Causa de este fracaso habría sido para Heidegger una manera deficiente de pensar la *humanitas* del hombre, que no advierte el irracionalismo ínsito en su proyecto antropocéntrico.

Ahora bien, por su parte, Sloterdijk objeta a Heidegger el que éste tampoco haya aclarado la cuestión de cómo podría constituirse una sociedad de meditados vecinos del ser situada más allá del modelo humanista, es decir, como podría establecerse otro modo de habitar el mundo que no lo redujese al modelo antropocéntrico del trato instrumental de entes por parte de un sujeto soberano, sino que reconociera la mutua copertenencia de hombre y ser. Aquí es donde Sloterdijk revisa el motivo heideggeriano del claro del bosque en términos de historia social y antropológica: el animal *sapiens* aparece cuando un género de seres nacidos prematuramente escapan en parte a su destino biológico y completan su hominización con un proceso de humanización: llegan al lenguaje, luego se hacen sedentarios y habitan en casas. La domesticidad, la historia de las técnicas para producir hombres, comienza entonces. Pero la cultura tecnológica, que genera un nuevo estado de combinación de lenguaje y escritura, y una disolución de la diferencia entre sujeto y objetos naturales en un medio artificial, pone en crisis los viejos hábitos humanistas. El lenguaje, la vieja casa del ser, se

transforma: lo que hay es información, como la de los códigos genéticos, materia informada, inteligente. Una vez evidenciado además que el hombre no es una creatura de Dios ni un mamífero hecho y derecho, sino un producto histórico, cambiante, de técnicas antropógenas, parece claro para Sloterdijk, pues, que el futuro de una cultura posthumanista, que complete con éxito la domesticación, ha de pasar por la formulación de un código de normas antropotécnicas, capaz de orientar la nueva política de cría y reproducción del parque humano.

Eso sí, Sloterdijk no propone ahí regla ni prescripción alguna, ni, de hecho, avanza mucho más que Heidegger en la respuesta a la pregunta sobre quiénes formularán tales códigos, o en la de cómo habrán de llevar a cabo esa zoopolítica. No es, por tanto, en la presunta conclusión de un elitismo eugenésico, según afirman sus detractores, donde me parece más discutible esta conferencia de Sloterdijk, sino en sus premisas. Por ejemplo, la alfabetización no supone un fenómeno homogéneo a lo largo de la historia, ni una fuerza autónoma susceptible de provocar por sí sola modificaciones del tejido humano al margen de factores económicos y sociales, que no siempre derivan directamente de ella. ¿Cambian realmente las relaciones de poder en el mundo contemporáneo debido a la crisis del humanismo? Por otra parte, el mito de una edad dorada del humanismo, en que éste sí habría sido capaz de sosegar el mundo, refuerza la idea de su decadencia contemporánea en medio de «una ola de desenfreno sin igual», como escribe, apocalíptico, Sloterdijk; pero no deja de ser una ficción literaria más, al servicio de la constante redescipción de las metas y afanes de la cultura.

Por último, cuando Sloterdijk habla ahí de lucha contemporánea «entre los impulsos domesticadores y los embrutecedores y sus medios respectivos», deslindando medios inhibitorios, como los libros, y desinhibitorios, como el cine o la televisión, da la impresión de volver a los esquemas rígidamente dualistas de la metafísica tradicional. ¿Por qué habría de inhibir más la violencia un libro como *La Iliada* que una película como *Senderos de gloria*, de Stanley Kubrick? O, exagerando, ¿resulta menos desinhibitoria la lectura de *Mein Kampf* que la contemplación de *Apocalypse now*? Evidentemente, yo no depositaría muchas esperanzas en el poder educativo de programas como *Hotel Glamour*, y en que el efecto formativo de la lectura de los diálogos de Platón pudiera verse eficazmente sustituido por el visionado de los diálogos de besugos que en dicho hotel acontecen; aunque, según tengo entendido, el reciente congreso de filósofos jóvenes celebrado en Sevilla parece haber dado pasos de gigante en la fusión de ambas modalidades de discurso. Pero, en fin, eso no quita para que el planteamiento de Sloterdijk me resulte un tanto maniqueo en este punto.

Mi reticencia se agudiza con esa prosecución de la temática de *Normas para el parque humano* que supone la conferencia *El hombre auto-operable*. Sobre las posiciones filosóficas de la tecnología genética actual³, Sloterdijk vuelve al comienzo a Heidegger —«la falta de patria se convierte en destino del mundo», cita—, pero para abandonarlo de manera más rotunda que antes. Si Heidegger formuló correctamente el problema, nos dice, lo hizo, empero, de forma anticuada, cuando consideró la errancia un destino insuperable. Pues, ¿no debería la corrosión del pensar metafísico posibilitar también una transformación de ese destino de extravío? Dicho con más claridad: «En la errancia, orientada [Hegel] o sin dirección [Heidegger], la dispersión y la apatridia vienen antes que la reunión y la vuelta al hogar» (*op. cit.*, 82). Y más adelante añade Sloterdijk: «El enorme incremento en saber y en capacidades que tiene lugar en la humanidad moderna obliga a preguntarse si el diagnóstico de la errancia puede valer para ella de la misma manera que para las épocas anteriores al despliegue del potencial moderno» (*idem*).

O sea, que la técnica, de la que Heidegger había hecho ambiguo resultante de la metafísica e índice del desarraigo, se convierte aquí, para Sloterdijk, en la eficaz promotora de un destino postmetafísico, que, además, no está exento de sugerir cierta vuelta a casa. Claro que, abandonada la ingenua casa del ser, aquella rancia provincia heideggeriana del lenguaje, este nuevo piso es necesariamente artificial. Se trata, pues, de una reforma, como la remodelación historicista de los cascos históricos, que deja la fachada y cambia por completo el interior. Pero Sloterdijk desaprovecha una posible lectura irónica de este horizonte y celebra de nuevo «al hombre, como poder reflexivo y constructivo» que puede modificarse a sí mismo a voluntad mediante operaciones antropoplásticas, que van desde el transplante de órganos hasta terapias génicas. Uno no puede evitar divisar aquí el sueño de un cyborg posthumano, que supera la errancia nihilista del mundo contemporáneo. En sentido estricto, hay que reconocer que Sloterdijk no se decanta unilateralmente por una u otra lectura: oscila a lo largo de su conferencia

3. Hay traducción castellana de esta conferencia, a cargo de Juan Luis Verma, publicada en el número 11 de la revista *Sileno* (Madrid, Identificación y Desarrollo, 2001), dedicado a Heidegger. Existe asimismo una versión más extensa del texto en www.otrocampo.com y que corresponde al texto de la conferencia impartida por Sloterdijk en la Universidad de Harvard (puede consultarse en la web del Goethe Institut de Boston). Sólo doy indicación del número de página cuando cito la primera versión, adecuada a la versión definitiva publicada por Sloterdijk como «Der operable Mensch. Zur Einführung des Konzepts Homöotechnik», en *Nichgerettet*. Frankfurt, Suhrkamp, 2001, págs. 212-234.

entre la tesis posthumanista de que el hombre no es ese sujeto soberano y centro autorreferencial de control racional de lo real, sino un producto de transformaciones histórico-técnicas; y la tesis humanista de que la técnica es un instrumento en manos del hombre para dominar las cosas y auto-producirse. Sin embargo, dos indicaciones me parece que lo decantan hacia cierta nostalgia metafísica: su insistencia en la auto-operabilidad como modo de escapar a la errancia; y su confianza en una teleología implícita en las buenas técnicas, que habría de llevarlas hasta la victoria final.

Sloterdijk, en efecto, postula una distinción fuerte entre «alotécnicas» del pasado, que, estableciendo una relación amo-esclavo entre hombre y mundo, violentaban la naturaleza de las cosas, y la nueva «homeotécnica», una forma no-dominadora de operatividad que estaría surgiendo con las tecnologías inteligentes: «Conforme a su esencia —escribe el pensador de Karlsruhe con jerga metafísica— esa técnica no puede querer nada totalmente diferente de lo que “las cosas mismas” son o pueden llegar a ser desde sí mismas» (cfr. *op. cit.*, 87-88). La distinción me resulta muy discutible, aparte de la curiosa afirmación de que la homeotécnica progresa sin violencia porque «tiene que ver con información realmente existente» (id.): o sea, que la naturaleza de las cosas discurre de suyo sin distorsiones ni interferencias, de manera que podríamos volver a ceder el testigo a este benevolente orden rousseauiano, como si los únicos monstruos posibles de la razón tecnológica fuesen los engendrados por un hombre culturalmente perverso y no hubiese otros fallos ni bloqueos o malformaciones en el sistema —informático, genético— del mundo.

Estas ideas de Sloterdijk corresponden por entero al espíritu de lo que en otro lugar he denominado una Tecnodicea⁴, por analogía con la vieja disciplina filosófica de la Teodicea. Como saben Uds., la Teodicea clásica, tal como la formulara Leibniz, era una respuesta al problema del mal en el mundo que, en un supremo acto de optimismo metafísico, consideraba el mal mero pre-texto para un bien posterior: en el fondo, el mal era un error lógico, propio de la apreciación limitada y parcial del hombre, pero no existía desde el punto de vista del ojo infinito de Dios. La Teodicea, pues, desustancializaba el mal, seguía considerándolo, *more platónico*, como un no-ser. Luego, a la muerte de Dios, cuando el hombre del hu-

4. Vid. mi ensayo «Sombras en la ciudad transparente», en Juan Antonio Rodríguez Tous (ed.), *El lugar de la filosofía. Formas de razón contemporánea*. Barcelona, Tusquets, 2001, págs. 199-264. Coincido en este punto con lo expuesto por Félix Duque en su excelente libro *En torno al humanismo. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk* (Madrid, Tecnos, 2002).

manismo metafísico moderno ocupó el trono del absoluto, la Filosofía de la Historia tomó el relevo de la Teodicea y fue ella la encargada de negarle consistencia ontológica al mal: el mal aparecía accidentalmente en el curso de tiempo, pero desaparecía al final de la historia de la humanidad, una vez reconciliada ésta consigo misma. Pues bien, Sloterdijk da en principio a su optimismo aires de nueva filosofía de la historia de la técnica, avizorando un final feliz para dicha historia, como cuando afirma:

Las biotécnicas y nootécnicas nutren, por su propia naturaleza (*katà phúsein*, que decía la metafísica clásica), a un sujeto refinado, cooperativo, que juega consigo mismo, un sujeto que se da forma en el trato con textos complejos y contextos hipercomplejos. Tendencialmente, lo autoritario tiene que acabar por desaparecer totalmente, porque su propio carácter bruto lo habrá hecho inviable. En el universo-red interconectado, condensado de modo inter-inteligente, los amos y violentadores ya no tienen prácticamente posibilidades de éxito a largo plazo, mientras que quienes cooperan, fomentan y enriquecen encuentran conexiones cada vez más numerosas, adecuadas y viables (cfr. pág. 89).

Pero esta visión utópica revela su genuina dependencia del patrón metafísico de la Teodicea ahí donde leemos: «Lo predominantemente maligno o de mala calidad actúa de manera que se elimina o se restringe a sí mismo; lo preponderantemente bueno actúa de modo que se autoexpande y autoprogresa» (90).

Y todo ello para derivar hacia una mezcla de ontopacifismo místico y mera apología de la autorregulación de los mercados:

Partiendo de la complejidad de las cosas mismas se impone la conjetura de que los hábitos alotécnicos no prenderán ya en el ámbito homeotécnico. Las partituras genéticas no cooperarán con los violentadores, del mismo modo que los mercados abiertos no se doblegan a caprichos autoritarios (89).

A la vista de pasajes como éstos, apuntar las fuentes teológicas de su propio pensamiento posthumanista, como promete hacer Sloterdijk en su contribución al ciclo de conferencias en donde inicialmente también se enmarcó el presente trabajo, seguirá siendo un acto cargado de ambigüedad en la medida en que se limite a señalar ciertas concomitancias entre las representaciones teocéntricas del mundo, propias de un pasado pre-humanista, y las de un futuro post-humanista, dejando no obstante sin explicitar la problemática continuidad entre su alabanza de los medios técnicos de posthumanización del mundo y un optimismo metafísico ligado a diversas

modulaciones de la concepción moderna del sujeto. A menos que Sloterdijk quiera sugerir ahora, frente a lo que lo ha hecho en otras ocasiones, la idea de que remediar la *Heimatlosigkeit* es la intención última de su propuesta posthumanista, no se ve cómo ésta pueda resultar tan afín a una visión teocéntrica de lo real. Y, sinceramente, no creo que sus pretensiones teóricas discurran por ahí. Tal vez la indecisión última en que se manejan sus últimos trabajos me haya llevado en esta exposición, por necesariamente condensada, parcial, a exagerar mis discrepancias con sus formulaciones al respecto. Reconozco, de hecho, que en otros textos suyos la crítica de la hiperactividad y del imperativo cinético de la era moderna (*Eurotaoísmo*), o la defensa de la precariedad de la existencia humana y de su íntimo carácter relacional, ligado a espacios de habitabilidad compartida (*Esféras*), son ideas que me resultan más convincentes y que contrastan, a mi juicio, con el punto de vista mantenido por él en los dos ensayos comentados. Hay algo más que concedo al sugestivo planteamiento de Sloterdijk: existe hoy día mucha histeria anti-tecnológica profundamente reaccionaria. El miedo ante un horizonte de mundo más abierto, miedo que quisiera regresar a la seguridad de un hogar acostumbrado, suele generar actitudes románticas y conservadoras. Pero también detecto un exceso de celo quietista en el ansia de Sloterdijk de alcanzar un mundo sin dominio, donde la bestia humana aparezca al fin plenamente domesticada por ese «humanismo posthumanista» proclamado por él. Tampoco me parece la tecnología contemporánea el lugar por excelencia para desterrar los hábitos de un pensar calculante, ni para distorsionar la posición de dominio del Sujeto abstracto de la metafísica moderna. Creo que el arte contemporáneo aporta sugerencias más interesantes sobre los márgenes y residuos inasimilables de lo humano y en ese sentido quiero orientar mi referencia a Nietzsche en la segunda parte de este escrito.

No, no se trata de desterrar el lado salvaje e indómito de este animal locuaz y metafórico que somos, sino de comprender que en un mundo organizado y administrado como el nuestro, que genera una constante frustración de los deseos suscitados por su propio escaparate de sueños, inevitablemente los afanes desinhibitorios han de expresarse de forma compulsiva. Ya tenemos bastante normativizada la vida como para planificar además nuestras rebeldías. ¿Recuerdan Uds. cómo terminaba el experimento para extirpar artificialmente los instintos violentos de aquel delincuente que amaba la novena sinfonía de Beethoven, incapaz luego de soportar la música y convertido en poco más que en un orangután doméstico, en la novela de Anthony Burgess, *A clockwork Orange*? Una vez apaciguado, este individuo resulta despreciado, humillado, apaleado y torturado. Inca-

paz de soportarlo, intenta suicidarse. Por intereses políticos, es reprogramado, y finalmente exclama: «Sin lugar a dudas, me había curado». Pues eso: cuidémonos de aquellos que quieran curarnos por encima de todo, incluso de nosotros mismos.

III

Es hora de volver a Nietzsche, para ver cómo ha ido complicando y haciendo más profundo y sutil su temprano diagnóstico sobre la decadencia de la cultura moderna. Dicha complicación se debe, como dije antes, a su desengaño del ideal romántico-wagneriano, al abandono de la presunción de que el arte es un medio de acceso a una verdad superior, negada a la razón o a la ciencia. Este abandono es una consecuencia de lo que Nietzsche llama «la muerte de Dios», esto es, de la quiebra de toda pretensión metafísica de captar y enunciar de una vez por todas un fundamento incommovible de lo real. Sólo que el Nietzsche del período ilustrado reconoce esta situación de crisis de los valores antaño tenidos por sagrados e inmutables como un resultado positivo del despliegue de la razón moderna: la crítica del dogmatismo, la imposibilidad de reducir todas las perspectivas a una sola, tomada como la única válida y verdadera, es un efecto nihilista de la modernidad que Nietzsche celebra. Su «filosofar histórico» no invalida por completo el valor de nuestras verdades. Ciertamente lo relativiza, pero, al comprender genealógicamente —como dice Nietzsche— «cómo una cosa puede proceder de su contraria», esto es, al reconstruir el proceso de génesis de nuestras representaciones morales, estéticas, religiosas, también aprendemos a apreciar en qué medida el error sobre la vida es necesario para la vida. En definitiva, no se trata de una sustitución del mundo verdadero por el mundo aparente, sino de un aprendizaje de los términos de su íntima trabazón. El ideal, por tanto, no es refutado desde otra verdad tomada como ontológicamente más verdadera, que ahora viniera a suplirlo, sino depuesto de su arrogancia metafísica, aquella que le hacía creer que procedía directamente del núcleo y la esencia de la «cosa en sí», en vez de ser producto de un proceso histórico.

En este sentido, quede claro que Nietzsche no trata de superar el nihilismo, de curarnos de él devolviéndonos a un estado previo de salud inmaculada. Eso sí, le preocupa que este proceso disolutivo de firmes certezas no se comprenda enteramente, que se tome como mera pérdida y anulación de toda posibilidad de sentido, que se recurra entonces a otros nuevos fundamentalismos —de la razón o del sentimiento— para aliviar la vi-

vencia de desconcierto. Estas actitudes son las que Nietzsche diagnóstica como nihilismo pasivo o reactivo y son las que combate⁵. Pero adviértase que con semejante estilo de crítica, que se formula desde la comprensión del carácter mismo de interpretación que acompaña a su propio diagnóstico, Nietzsche tampoco puede quedar completamente al margen de la historia de este error. En coherencia con este reconocimiento de la necesidad de aplicar el proceso de análisis y disolución del sustrato metafísico de nuestras certezas al propio sujeto —clave de su crítica al histrionismo wagneriano— Nietzsche se confiesa él mismo un *décadent*, en tanto en cuanto es alguien que también ha sido conformado por la experiencia de la enfermedad. Y es por eso también por lo que escribe en *La gaya ciencia*, en una réplica *avant la lettre* a la salida de tono de Donald Rumsfeld acerca de la vieja Europa: «Europa es una enferma, que debe su máxima gratitud a su incurabilidad y a la transformación sempiterna de su dolencia»⁶.

Ahí es donde Nietzsche resulta verdaderamente transvalorador, como cuando queda fascinado por la morbosidad de los artistas parisinos y detecta en ellos no sólo el germen de una degeneración fisiológica, como hace su antecesor, Paul Bourget, sino una vía hacia el ensayo de nuevas formas de enriquecimiento vital, justamente en la disgregación del sujeto en una multiplicidad de instintos dispersos y en su negativa a conciliarlos definitivamente. La mayor virtud de Europa, piensa entonces Nietzsche, es esa mezcla de razas y opiniones que ha hecho al hombre europeo escéptico frente a todo dogmatismo, es decir, crítico-ilustrado también con respecto a los mitos de la razón, del progreso o del simplón igualita-

5. Que una y otra respuesta extrema —pesimismo cultural e irracionalismo decadente, por una parte, optimismo superficial e instrumentalización de la existencia, por otra— se corresponden, eso lo expresa ya con claridad Nietzsche en un aforismo de *El viajero y su sombra* titulado «El arte en la época del trabajo»: pese a la impresión contraria, el arte romántico decadente no subvierte la creciente rutinización y planificación administrada de la vida diaria en una sociedad cuyo objetivo fundamental es la explotación económica y la maximización de beneficios. Se limita a funcionar como anestésico en los momentos de dolor o como excitante artificioso de fuerzas gastadas al final de la jornada laboral, proporcionando efímeras dosis de evasión antes del retorno a la cruda realidad. Esto es lo que lleva a Nietzsche a denunciar el histrionismo de Wagner, por simular un abandono al fondo pulsional de la vida que no deja de ser una maniobra cerebralmente calculada por el artista, quien finge una inmediatez imposible y trata de hacerla pasar por un contacto transparente con la verdad. Wagner miente así sobre la mentira inherente a todo arte, al querer hacer de él órgano de una verdad más alta.

6. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA), edición a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlin/München, dtv/de Gruyter, 1980, vol. 3, pág. 399.

rismo, para el cual no hay notas distintivas, sino que todo el mundo «progresara adecuadamente».

Todo esto complica enormemente la interpretación del superhombre nietzscheano como exponente de la utopía de una robusta posthumanidad liberada del nihilismo y redimida de la decadencia, que fue una de las interpretaciones asumidas en el contexto de las vanguardias. Pero, ¿en qué se diferenciaría este planteamiento del de la escatología cristiana o del de los metarrelatos? Precisamente, lo que Nietzsche quiere dar a entender con su noción del superhombre es la posibilidad de una vivencia afirmativa de esa resultante histórica de descrédito de los grandes relatos metafísicos. Al ignorar este punto, se ha malentendido de forma sistemática el estatuto de dicho concepto en la obra de Nietzsche. Por eso, no está de más el que, antes de proseguir, recordemos brevemente su sentido y lugar en la obra de Nietzsche.

Prescindiendo de las numerosas menciones del superhombre en *Así habló Zaratustra*, donde además es evidente que la idea se expresa en el contexto de una ficción literaria, en la obra del último periodo las referencias son más bien escasas y suelen hallarse presididas por una importante matización. En *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche emplea el término una vez, cuando ironiza sobre la conciencia autosatisfecha y acrítica del hombre moderno, quien no cree que, en comparación con él, otro tipo pueda ser presentado «como un “hombre superior”, como una especie de superhombre» (KSA, 6, 136). En *El Anticristo* también lo menciona una sola vez y lo describe como «un tipo superior (...): algo que, en relación con la humanidad en su conjunto, es una especie de superhombre» (KSA, 6, 170). En *Ecce Homo*, hay tres menciones, una como de pasada, comentando el contenido del Zaratustra⁷; otra, en la que vuelve a aclarar que el tipo de hombre propuesto por Zaratustra, «su tipo de hombre, un tipo de hombre relativamente sobrehumano (*ein relativ übermenschlicher Typus*), es sobrehumano justamente en relación con los buenos» (KSA, 6, 370). Y, sobre todo, en este párrafo, en el que Nietzsche discute algunas malinterpretaciones:

7. En esta alusión también merece la pena destacar el empleo de la forma verbal del pasado como un modo de distanciamiento respecto a la realidad inmediata de la idea de superhombre. Así, Nietzsche dice en ese pasaje de *Ecce Homo* que Zaratustra «coge con manos delicadas a sus contradictores, los sacerdotes, y sufre con ellos a causa de ellos. —Aquí el hombre está superado en todo momento, el concepto de “superhombre” se volvió (*ward*) aquí realidad suprema» (KSA, 6, 344; trad. cast. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1971, pág. 102).

La palabra «superhombre», que designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres «modernos», con los hombres «buenos» —o sea, con los cristianos y demás nihilistas (...) ha sido entendida casi en todas partes, con total ingenuidad, (...) como tipo idealista de una especie superior de hombre, mitad «santo», mitad «genio»...— Otros doctos animales con cuernos me han achacado, por su parte, darwinismo; incluso se ha redescubierto aquí el «culto de los héroes», tan duramente rechazado por mí, de aquel gran falsario involuntario e inconsciente que fue Carlyle (KSA, 6, 300; ed. cast., pág. 57).

Queda claro, por consiguiente, que Nietzsche apela al superhombre como un concepto crítico-negativo, que contrasta con la imagen autocomplaciente de la modernidad cristiano-burguesa de su tiempo; como una idea-límite frente a la visión esencialista de una humanidad genérica, cuya identidad se conquistaría al precio de un completo desalojo de toda diferencia cualitativa, amenazando con sumirnos en un abstracto plano de intercambiabilidad, en un mundo feliz. A eso opone Nietzsche «una especie de *Übermensch*», que es, en efecto, una especie rara, porque enrarece y subvierte la estructuración metafísica tradicional del género y la especie. Esto es lo más interesante, a mi modo de ver, de su pensamiento del superhombre: la profunda reivindicación antimetafísica —y, por ello, anti-humanista— de que el hombre es «el animal no fijado». Una falta de fijeza que no se trata tanto de aprovechar para ponerse en el centro del cosmos, enseñorearse y controlar todas las cosas, cuanto para abrirse al horizonte indefinido de un multiverso, desprovisto ya de centro. No existe aquí, por tanto, la aspiración a una posición fuerte de dominio que anula las posiciones contrarias, sino el reconocimiento del carácter plural, precario, históricamente contingente y, en este sentido, también, «democrático» de las verdades que afloran en un contexto histórico-cultural donde el Dios-Fundamento, garante de una Verdad unívoca, ha muerto. Ya no se trata, pues, de fijar a ese animal enfermo que, en cuanto no-fijado, es siempre el hombre, sino de reponerlo de su «manía de transmundos», de la mentira del ideal de una salud pura al margen de las convalecencias del propio tiempo, y de su nostalgia de redención. Con ello, el animal no fijado no ingresa en un nuevo centro de rehabilitación: queda expuesto a la intemperie y, sólo en esa medida, expuesto también a la posibilidad de explorar opciones inéditas. Una de ellas puede ser la que Nietzsche sugiere con su idea del *Übermensch*, como ensayo de transvaloración de los valores reactivos del nihilismo y el desencanto modernos en valores afirmativos; pero sin trascender el horizonte nihilista. No hay vuelta a la seguridad de un hogar, sea éste un nicho ecológico, un paraíso celeste o un paraíso terreno al final de la Historia Universal; ni si-

quiera un mundo homeotecnificado de cyborgs curados de su animalidad y entregados al disfrute de su auto-operabilidad. El de Nietzsche es un pensamiento trágico porque desmiente todo consuelo idealista, porque insiste en la porción de dolor y desengaño inherente a la existencia, cuestionando todo intento de regreso al circuito de aseguramiento pleno pretendido por el Sujeto incondicionado de la metafísica moderna.

Ese Sujeto habría visto el mundo como mero pretexto para el despliegue de su ser hasta el pleno reconocimiento narcisista de sí mismo en el espejo de la Historia. Tal es la lectura hegelianizante de la razón moderna: ésta ha llegado a comprender al fin que la naturaleza es lo otro de sí misma sólo en tanto que momento de una inminente reconciliación en el Espíritu absoluto, autoconsciente de ser Uno y Todo. Contra esta reducción de la naturaleza a la hechura humana protesta ya el arte del romanticismo temprano, con el cual Nietzsche está más emparentado en el fondo que con el tardorromanticismo de un Wagner. Pensemos en el famoso cuadro de Caspar David Friedrich, *El caminante ante el mar de nubes*, donde la figura de espaldas (romántica, con todo, porque todavía sueña hallar otro Absoluto felizmente olvidada de sí en la comunión panteísta con la Naturaleza) obtura el ideal de plena transparencia e identidad de la razón moderna. En lugar de esa Identidad consumada, Nietzsche propone una asunción de la diferencia irreductible, una acogida de lo extraño y extranjero, que no sólo nos llega en pateras, aunque también, sino mediante el desmontaje genealógico de ese constructo artificial que llamamos yo, sujeto o identidad, atravesado por una fructífera multiplicidad de instintos. Entiéndase que Nietzsche no niega de este modo la irreversibilidad del proceso de secularización del mundo moderno; más bien, lo que hace es extender esa profanación sobre la moderna diosa razón y sus frutos, uno de los cuales es la fe racionalista en la tecnociencia como panacea.

Este es el punto en el que creo posible suscitar un debate en los términos de un Nietzsche frente a Sloterdijk. Los planteamientos de Sloterdijk, al menos en *El hombre auto-operable*, me parecen demasiado prendidos aún de la ensoñación humanista en la posibilidad de acceder a una instancia última o centro de control decisorio, que suprima el lado salvaje y permita la crianza y domesticación adecuadas del animal *rationale*. Hay un claro contraste entre esta falsa experimentación y este falso riesgo, que vuelven a una posición fija de reaseguramiento, de confianza estable, y el desafío que supone la experimentación nietzscheana con pensamientos como el del eterno retorno o, así entendido, el de ultrahombre, que implican ya la puesta absoluta en cuestión de la posición autofundante del *cogito* cartesiano y aceptan el riesgo de una aventura de pleno desfondamiento del yo,

como la que se le propone al personaje protagonizado por Arnold Schwarzenegger en la película de Paul Verhoeven, *Desafío total*: «¿Qué es lo que ha sido siempre igual en todas sus vacaciones, vaya a donde vaya? ¡Usted! ¿No le apetecería tomarse unas buenas vacaciones de sí mismo?». La debilitación esteticista de esta propuesta promete la vuelta a casa tras las vacaciones del yo por la red internáutica o por operaciones antropoplásticas (que no dejan de ser, a la postre, sino versiones hipertecnologizadas y futuristas de las actuales corporaciones dermoestéticas), pero la experiencia moderna, radicalizada por Nietzsche, de definitiva pérdida de hogar, de falta de suelo-fundamento, asume en toda su intensidad aquel lorquiano «y yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa».

Ésta es la otra vertiente del pensamiento nietzscheano, aprovechada por la orientación más iconoclasta de las vanguardias, ésa que ya no ha seguido reclamando el acceso a un ámbito superior de resolución de las contradicciones, antes al contrario, ha aceptado moverse entre ellas y explorar las metamorfosis experimentadas ahí por el individuo. Es cierto que, en general, las vanguardias artísticas albergaron una ambigua aspiración a la recomposición de una mítica totalidad perdida; y que, en particular, el surrealismo, al menos en los términos proclamados por André Breton en sus *Manifestos*, mantuvo a menudo de forma explícita la esperanza de alcanzar una nueva figura de lo absoluto, «cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente»⁸. No obstante, como ya supo advertir Walter Benjamin, lo más perdurable de la actitud surrealista lo constituye esa crítica del «esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad»⁹ que se efectúa con especial intensidad en la obra de autores como Georges Bataille o René Magritte, en quienes resulta perceptible el abandono de esa última sombra del ideal. Por diversas vías, en su producción teórica y artística se recobra la indagación nietzscheana en torno a los laboriosos procesos de construcción de la identidad del sujeto y de la estabilidad de lo real. En Bataille, las vivencias del erotismo, del gasto vital y de la fiesta iluminan esa otra «parte maldita» de la existencia humana que el cálculo de la razón trata de ocultar. En Magritte, las imágenes paradójicas de sus cuadros insinúan una realidad que de ningún modo se deja atrapar bajo las convenciones de la mirada clásica, rei-

8. André Breton, *Manifestes du surréalisme*. París, Gallimard, 1985, pág. 72.

9. Walter Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» (1929), en *Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1980, pág. 57.

terando a este nivel el cuestionamiento nietzscheano de la ingenua fe en la constancia del «mundo verdadero».

En ese sentido me he referido en otra ocasión a la radicalización surrealista del motivo de la figura de espaldas, tan típico del pintor romántico Caspar David Friedrich, en un lienzo como *La reproducción prohibida (retrato de Edward James)*, de Magritte¹⁰. Ya en la obra del gran paisajista alemán se verifica la despedida de la fiel mimesis de la naturaleza, reemplazada por sus famosos «encuadres de la escisión» y por la característica ubicación de una figura intermedia entre espectador y paisaje. Con estos efectos, Friedrich logra crear un distanciamiento estético que desmonta la ilusión de presunta inmediatez de la visión e invita a asumir en clave irónica la índole ficcional de los mecanismos expresivos de su pintura, llevando al espectador a una singular contemplación de la contemplación, en vez de mirar directamente la escena. Pues bien: Magritte no hace sino intensificar dicha estrategia anti-mimética, la cual se revela al mismo tiempo antihumanista en tanto en cuanto problematiza la posibilidad misma de dar medida exacta de lo humano y dejarlo fijado en una imagen. De ahí también el paulatino distanciamiento de algunos surrealistas respecto del psicoanálisis freudiano, que tanto fascinó en principio al movimiento. En pocos cuadros como en *La reproducción prohibida* se manifiesta con mayor claridad que el propósito último de esta referencia a la otra dimensión de lo humano, inasible, desborda la mera pretensión de sacar a la luz el inconsciente y explicitarlo al completo. Hay, por el contrario, una resistencia evidente a dar transparencia y forma definitiva a la condición humana. Cada vez que ésta trata de captarse, se desvanece en el artificio mismo de esos cuadros-ventana perfilados por Magritte. En su caso, el recurso al shock de la mirada surrealista quiere poner de relieve, ante todo, esta indefinición última de la existencia, tal como la imposible reduplicación de la figura de espaldas ante el espejo nos sugiere que semejante tarea de descifrado podría resultar infinita. No es casual, desde luego, que el libro situado en la repisa del espejo pintado por Magritte sea la *Narración de Arthur Gordon Pym*, de Edgard Allan Poe, pues lo que en ese relato de aventuras comenzó como una historia lineal, queda cortado finalmente de forma abrupta, en un episodio cargado de simbolismo y misterio. La blancura

10. Reproduzco en este punto ideas que ya he expuesto anteriormente en mi conferencia «Nostalgia del humanismo: la cruz y los caramelos», dentro del Congreso *Humanismo para el siglo XXI*, organizado por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Deusto en marzo de 2003.

espectral que se apodera de la última escena, cuando el abismo se abre al término de una angustiosa navegación por la oscuridad, parece querer replicar a ese luminoso final auspiciado por la filosofía moderna de la Historia para el progreso del género humano. Al cabo de la peripecia no se ve nada, no hay figura alguna que resulte familiar. Esa pura forma blanca, desprovista de contenidos reconocibles que permitan una orientación acerca del sentido de lo que está pasando, anuncia la misma experiencia de vaciado de mundo descrita por el loco de *La gaya Ciencia* —«¿Quién nos dio una esponja para borrar el mar? (...) ¿No vagamos como a través de una nada infinita?»— una experiencia ésta que llega hasta el *Cuadrado blanco* de Malevitch por derroteros artísticos en los que, indudablemente, las vanguardias de principios del siglo XX han influido de manera considerable. No basta, pues, con esa caracterización sumaria que reduce el contacto entre Nietzsche y la vanguardia a una reivindicación del superhombre como ejemplo de la aspiración utópica a un estadio del hombre liberado de toda opacidad. A dicha lectura hay que añadir, como estamos viendo, otra más elaborada y consecuente con la densidad del diagnóstico nietzscheano sobre el nihilismo.

Ocurre aquí algo similar al tratamiento que en dicho contexto de las vanguardias históricas recibe la novedosa experiencia de un mundo fuertemente tecnologizado. Si bien en determinados casos, como el de los futuristas italianos, puede hablarse de una cierta «estética cartesiana», que se limita a celebrar la tecnología como liberación, en cambio, diferentes vertientes del dadaísmo mantienen una relación mucho más compleja con ella, que va desde la condena de su asimilación a un ciego dispositivo de poder y destrucción durante la Primera Guerra Mundial hasta un recurso intensivo a los nuevos medios de reproductibilidad técnica, cuyo objetivo declarado es romper con la estética mimética y representacional del pasado. En esa misma línea, negándose a definir hombre y mundo en términos puramente racionalistas, el gesto antihumanista del surrealismo conecta esta herencia nietzscheana con algunas de las orientaciones más interesantes del arte moderno, de ese arte que ha ido acentuando sus elementos no-figurativos hasta explorar las vías de la abstracción. Anticipando asimismo aspectos de la crítica filosófica contemporánea al logocentrismo, así como de su búsqueda de modelos pluralistas de identidad social y sexual, prefigura los desarrollos menos complacientes con la estética del genio de la mercancía de ese arte llamado posmoderno, que ha sabido asumir en una clave paródica y desencantada las consecuencias de la pérdida definitiva del aura de la obra artística.

Ahí me permitiría yo incluir algunas obras del pintor sevillano Curro González, como, por ejemplo, *El desengaño* (2002), con ese artista mirón

que se introduce en el cuadro y rasga la representación clásica de una habitación victoriana. La ironización de la escena pictórica no se lleva a cabo en este caso a fin de situar al sujeto en una posición panóptica, desde la cual dominar el conjunto de la representación. Antes al contrario, el semblante atónito del pintor que se asoma a su pintura sugiere la impresión de que, en ese instante, él mismo se siente partícipe del tejido ficcional, como si estuviera destinado a aquel «seguir soñando sabiendo que se sueña» proclamado por Nietzsche en *La gaya ciencia* como respuesta a la conversión del mundo verdadero en fábula. Esta intensificación de la ironía, según he defendido en otro momento, recobra un aspecto del diagnóstico nietzscheano sobre la posibilidad del arte surgido en el contexto del nihilismo, que suele quedar relegada en favor de la caracterización más frecuente de sus propuestas como las propias de una estética del gran estilo. Ahora bien: la controversia con Wagner no sólo demuestra que Nietzsche no contempla el gran estilo como único destino positivo del arte futuro, sino también que, bajo dicha designación, no entiende una mera imposición hiperclasicista de formas eternizantes al caos fenoménico. Al contrario: de modo consecuente con su observación de que la vida ya no reside en la totalidad y de que, por lo tanto, la simulación wagneriana de un estilo totalizador fracasa en su empeño de apresar la diversidad bajo una única forma, la estética fisiológica de Nietzsche pondera sobre todo esos estados artísticos que se generan a partir de una intensa actividad corporal y una sensibilidad desbordante, impidiendo la recolección plena del sentido de esos excesos y disturbios del yo. Ésta es la manera en que el Nietzsche de madurez recupera su querencia de juventud por las manifestaciones artísticas que se dan cita en la tragedia: música, danza y drama. Una manera que hallamos también en un inadvertido lector suyo y sutil crítico de los deslices metafísicos de algunos vanguardistas como es Federico García Lorca, cuando en su ensayo *Teoría y juego del duende* afirma que donde el duende «encuentra más campo es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto». Tanto Nietzsche como Lorca apelan a la multiplicidad y dispersión de los actos del cuerpo para desmentir la hipóstasis de un yo absolutamente idéntico a sí mismo, situado por encima de las contradicciones y quebrantos del mundo. El proceso de disolución irónica no acusa aquí el déficit que Hegel reprochaba a la ironía romántica: alcanza al propio sujeto y, en esa medida, relativiza todas las posiciones, con lo cual permite asimismo transvalorar y enfocar de otro modo aquéllas a las que uno se oponía en principio. Dicho procedimiento se expone de modo ejemplar en un

capítulo de *Nietzsche contra Wagner* titulado «Wagner como apóstol de la castidad», en el que Nietzsche juega con la posibilidad de una doble lectura del *Parsifal*, que en cualquier caso desmonta la pose wagneriana, ya sea tomándose la obra en broma, como una mera ópera bufa y parodia de lo trágico, o tomándose la en serio, como una flagrante contradicción con las primeras posiciones defendidas por Wagner.

Pero hay aún otra matización que merece la pena hacer en este punto, para no perder de vista las afinidades existentes entre Nietzsche y la vanguardia por lo que toca a la superación de una estética de corte idealista, y es la siguiente: el calculado efectismo de la dramaturgia wagneriana, que simula un distanciamiento de la banalidad de la vida moderna y un regreso a un pasado mítico de dioses, héroes y esencias germánicas, de símbolos transcendentales y ascéticas renunciadas al mundo aparente, es denunciado por Nietzsche como pura hipocresía por parte de un artista que en el fondo no deja de halagar el gusto de las masas y proporcionarle justamente aquello que éstas requieren para mantener su letargo: un arte narcótico, que falsea su auténtica relación con la realidad del presente, un arte que, en pleno contexto de desvalorización nihilista, sigue camuflándose con los ropajes de una verdad metafísica, redentora. En esta crítica, puede percibirse el repudio nietzscheano de la incipiente cultura de masas de su tiempo. No obstante, sería simplista contraponer un Nietzsche, defensor del arte elevado, a un Wagner sometido a las exigencias masificadoras de la industria cultural emergente; pues precisamente una de las mejores aportaciones hechas por la reflexión estética nietzscheana, al hilo de su polémica con el wagnerismo, consiste en su desmontaje de la mitología romántica del genio y del aura de la obra artística, que aún está a la base de las proclamas modernistas de *l'art pour l'art*. Destronando a la música de su estatuto privilegiado como verdadero lenguaje y cifra del mundo, Nietzsche contribuye al cuestionamiento de la rígida barrera entre cultura elevada y vida cotidiana, sin renunciar por ello a una perspectiva crítica sobre los fenómenos de masificación en la sociedad del espectáculo.

Es ésta otra manera en la que Nietzsche muestra haber aprendido con espíritu nada reaccionario las lecciones de la *décadence*, pues también aquí se trata de aceptar «la enfermedad», en este caso, la contaminación entre arte elevado y cultura de masas, sin angustia ni nostálgico anhelo de pureza, manteniendo incluso una inteligente reserva ante toda pretensión de resolver el conflicto. Del abandono de su metafísica de artista extrae Nietzsche, en efecto, la enseñanza de que no es posible importar en abstracto y sin alteraciones una forma del arte del pasado —la tragedia griega— a las condiciones del mundo moderno, como si el arte estuviese dotado de un

sustrato intemporal, susceptible de mantenerse inalterado a través de épocas y circunstancias. No es éste, en todo caso, el sentido en el que Nietzsche hablará del gran estilo. De él forma parte un fingimiento y una simplificación asumidos conscientemente y explicitados como tales. De ahí que Nietzsche pueda contraponerlo al falso y «mal estilo» en música, propio de la obra de arte total preconizada por Wagner. Totalización supone aquí represión, ocultamiento de la disgregación inherente a los movimientos de la modernidad nihilista. Frente a ese movimiento reactivo de la *décadence*, Nietzsche entiende la fuerza organizadora que da lugar al gran estilo en el arte como el resultado de un trabajo histórico de acumulación de energías y adiestramiento de las mismas, que una y otra vez se propone metas, inventa, crea, plasma figuras y luego vuelve a descomponerlas para asistir nuevamente, como diría Lorca, al «constante bautizo de las cosas recién creadas». Un trabajo de la cultura que asume el que ese juego de fuerzas en transformación no puede ser detenido de una vez para siempre, que sus productos están plagados de convenciones y que la unidad que conforman e imponen a lo múltiple es provisoria. Aquí es donde reside el nuevo valor del arte en su época postaurática. También del arte wagneriano, como describe Nietzsche en *El caso Wagner*: disuelta la falsa totalidad de la obra, su enfática monumentalidad, es en los elementos simples, en los pequeños detalles y pasajes aislados donde Wagner brilla con luz propia y genera fragmentos con un sentido integral, de pura musicalidad, que prefiguran el camino hacia la atonalidad.

Con su capacidad para captar estos nuevos valores de la obra artística, Nietzsche no sólo profundiza en el diagnóstico hegeliano sobre la muerte del arte —representacional— y la estética vinculada al mismo; anticipa la posibilidad de un arte que, tras haber explorado la materialidad de los soportes tradicionales y la de los procurados por las nuevas tecnologías, justamente para llevar a cabo una desmaterialización de la obra de arte y de la realidad misma (pop art, arte povera, arte conceptual), se ubica hoy día en nuevos espacios de actuación social, abandonando el pedestal de la alta cultura en que también quedaron instaladas finalmente las vanguardias. En muchas de las aportaciones del arte posmoderno activista y alternativo desarrollado en las últimas décadas del siglo XX es posible rastrear huellas de la réplica nietzscheana a la vieja pretensión metafísica de que el *lógos* (ahora el tecno-*lógos*) anule la parte salvaje y maldita de nuestra humana animalidad. La sensibilidad ecologista cultivada desde los años sesenta por las obras del *land art* —o *earth art*— ha ido desprendiéndose de sus residuos románticos y acentuando cada vez más la conciencia de *Heimatlosigkeit*, de dificultad de habitar del hombre contemporáneo, sugiriendo

la necesidad de asumir un más humilde «sentido de la tierra». La obra de autoras como Cindy Sherman o Kiki Smith, además de dedicar una especial atención a la marginalidad de lo femenino en nuestra cultura, ha sabido plasmar la insumisión del cuerpo a todo el dispositivo de prácticas de una sociedad disciplinaria, y no precisamente mediante la presentación heroica de su resistencia sobrehumana a las mismas, sino al mostrarnos esos cuerpos en su fragilidad y desconcierto, sometidos a la enfermedad y la vejez, mas por ello, también, ingobernables¹². En estas instalaciones se recurre a veces a las nuevas tecnologías, pero para tratar con tono irreverente todo afán de dominio pleno de lo real e invertir su sentido, rescatando esa dimensión de opacidad de lo humano que Nietzsche supo preservar incluso en sus apelaciones al superhombre.

Comencé con tres escenarios bélicos ligados al pensamiento de la crisis del humanismo. Clavo ahora tres cruces, una por cada uno de esos tres sueños de una humanidad ajena al desencanto nihilista y a la *infirmas* de la existencia. Al sueño de redención del hombre en un mundo transcendente replica Friedrich con la ironización del motivo de la cruz en sus cuadros. Ya he hablado antes de la modernidad de la pintura de Friedrich, de su acentuación del artificio pictórico. En efecto: su cuadro, *La cruz en la montaña*, suscitó en 1808 las iras de los críticos clasicistas. Uno de ellos, F. W. Basilius von Ramdohr, lo acusó de haber llenado toda la superficie del cuadro con la cumbre de una montaña, aislada de todo entorno físico, y haber querido representar la dimensión sagrada de lo infinito con esa extraña pintura paisajística. En su réplica, Friedrich dejó claro el simbolismo de su cuadro:

Con las enseñanzas de Jesús murió un viejo mundo, la época en que Dios caminaba directamente por la tierra. Este sol se ha puesto y la tierra ya no es capaz de captar la luz, que se le oculta. Entonces reluce en el más puro y noble metal, el del oro del crepúsculo, el Salvador clavado en la cruz, y lo refleja con brillo atenuado sobre la Tierra.

Lo que Friedrich no dejó tan claro en su escrito es algo que dice mejor su lienzo: que lo que de veras ha pintado ahí no es una Crucifixión, una imagen de la pasión del Cristo de carne y hueso en la cruz, sino un crucifijo, esto es, un objeto artificial, una reliquia del ritual cristiano. Así, el momen-

12. Con el mismo acento paradójico que exhibe la producción de una artista como Kiki Smith, podríamos decir que, en sus obras, la exposición de mujeres con «la regla» desregula los patrones de una sociedad fuertemente reglada.

to en que el Cristo refleja con brillo atenuado la luz divina sobre la tierra se convierte en una escena profana: la de un crucifijo dorado visto contra una puesta de sol. Sólo que en ese objeto cuyo alto sentido agoniza alcanzamos a ver ahora algo que lo liga a nosotros más honda e intensamente: justamente su caducidad, su intranscendencia, resultado último, quizá, del descenso de un dios a la tierra, para caminar entre hombres.

Al sueño de movilización total, instauradora de un nuevo orden que presume de recoger las promesas de viejos credos y cumplirlas ahora de modo más eficaz, a ese sueño que tuvo una de sus derivas de pesadilla en la Primera Guerra Mundial, le opone Ernst Jünger el contrapunto de una fotografía como la que cierra su fotolibro *El rostro de la guerra mundial*, editado en 1930. Es una foto a la que Jünger añade el pie «La calma tras la tempestad. Una cruz de campaña cuya figura de Cristo no sufrió daños» y que ha sido bellamente comentada por Nicolás Sánchez Durá en un artículo reciente¹³. La imagen muestra a un Cristo con los brazos extendidos en el aire, ya sin asidero firme, porque la cruz donde debían estar clavadas sus manos ha desaparecido, probablemente a causa de una explosión. La desolación del campo de batalla testimonia la radical precariedad del individuo en un universo desprovisto de símbolos y rendido a un poder devastador.

Por último, al sueño de una total auto-operabilidad del hombre, que ahora estaría en condiciones de asegurarse mejor en la existencia merced al avance tecnológico en ingeniería genética y biomedicina, quisiera replicar con la obra de un artista contemporáneo en donde pueden apreciarse algunos de los rasgos que he venido señalando a propósito de la herencia nietzscheana del arte contemporáneo. El artista es Félix González-Torres, nacido en Guaimaro, Cuba, en 1957, refugiado en los Estados Unidos desde los once años y muerto allí en 1996 a causa del sida. En sus instalaciones solemos hallarnos ante obras inacabadas, que ofrecen al galerista la posibilidad de montarlas de modo distinto en cada caso, en función del espacio concreto que han de ocupar, y que reclaman del público que participe en ellas, que en cierto modo ayude a su imposible acabado, bien modificando la disposición de alguno de sus componentes, bien retirando parte de las mismas. Esta operación de «desmontaje» con la que de forma paradójica viene a completarse la recepción del producto artístico es una de las estrategias diseñadas por González-Torres a fin de desprender a la obra de

13. Nicolás Sánchez Durá, «Lontano dagli occhi, lontano dal cuore: conciencia técnica y crítica del pacifismo en el joven Jünger», en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 2001, 3, 171-173.

arte de su condición de objeto selecto, insistiendo en su carácter efímero y democrático. Así ocurre en su obra de 1990, *Sin título. Cruz azul*. González-Torres presenta en ella cuatro montones de hojas de papel trazando una cruz sobre un cuadrado azul. El escueto diseño formal, minimalista, aviva en el espectador la asociación de esa cruz azul con el distintivo de la mayor compañía sanitaria de los Estados Unidos. Al invitar al público a que retire de la cruz una hoja de papel, el artista reclama una solidaridad anónima y señala a la vez su falta en dicha compañía sanitaria, debido a la escasa atención que ésta dedicó a los enfermos de sida. El logotipo azul, de hierática y fría pulcritud, va descomponiéndose así poco a poco, tal como lo hicieron las promesas de eficaz cobertura sanitaria para los afiliados que fueron víctimas tempranas de la enfermedad. Testigo de una falta que no ha de obturarse, lo que nos ofrece González-Torres en otros casos son retratos en los que prescinde por completo de la figura humana y la reemplaza por un montón de caramelos, con el peso de la persona retratada, depositados en el suelo. Son las suyas propuestas intencionadamente inacabadas, que ya no tratan de hallar una respuesta concluyente capaz de conferir un nuevo sentido al humanismo, sino que se limitan a tratar de hacer justicia a la existencia humana en su complejidad y finitud, con sus contradicciones y padecimientos. Con su fragilidad, puede que también nos ayuden a curarnos del énfasis de muchos sueños posthumanistas.