

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

take into account the relevance of thinking of the genealogy of the modern subject as an opposition between two aesthetics, that of force (Herder) and that of faculty (Descartes, Leibniz, Baumgarten and Kant). Secondly, the two pillars of aesthetic anthropology will be studied: the argument of pleasure and the argument that defends, against modern philosophy, the genealogy of the subject based on the opposition between force and discipline (in critical discussion with Heidegger, Ritter and Foucault). Lastly this paper will consider the arguments of the opposite position, represented by Bertram, who taking sides with the aesthetics of the faculty will defend the complementarity and *dialectical unity* between force and faculty, which in his opinion is based above all on the unacceptable ethical consequence of Menke's thought, namely: the partition into the good.

Keywords: Anthropology; Aesthetics; Strength; Faculty; Social Praxis.

Me propongo analizar críticamente la propuesta estética que Christoph Menke ha llevado a cabo en sus últimas obras: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Antropologie* (2008)¹ y *Die Kraft der Kunst* (2013)². En ellas amplía sus primeros trabajos en este campo consagrados a Derrida y Adorno y recogidos en *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1991)³. El presente trabajo tiene como antecedentes publicaciones anteriores⁴ en las que he establecido un mapa de las posibles posiciones filosóficas ante el arte y he situado el pensamiento de Menke dentro de ese mapa⁵. Son tres: defensa de la autonomía del arte, defensa de la relación

- 1 MENKE, Christoph, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Antropologie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 2008. Versión española: *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, traducción de Maximiliano Gonnet, Comares, Granada, 2019.
- 2 MENKE, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 2013. Versión española: *La fuerza del arte*, traducción de Niklas Bornhauser Neuber, Ediciones Materiales Pesados, Santiago de Chile, 2017.
- 3 MENKE, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1991. Versión española: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Antonio Machado Libros, Madrid, 1997.
- 4 La descripción de tres posiciones filosóficas ante el arte se encuentra, con matices y acentos diversos en cada caso, en: ZÚÑIGA, José F., "El paradigma de la autonomía del arte", en: ZÚÑIGA, José F. (ed.), *Autonomía y valor del arte*, Comares, Granada, 2017, pp. 11-17; en ZÚÑIGA, José F., "Arte y autonomía", *Estudios Filosóficos*, vol. LXVII (2018), núm. 194, pp. 221-234 y en ZÚÑIGA, José F., "Introducción: estética y hermenéutica", en: *id.*, *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, Comares, Granada, 2019, pp. 5-8 (posiciones filosóficas consideradas) y pp. 8-14 (posiciones filosóficas ante el arte).
- 5 Cfr. ZÚÑIGA, José F., "El paradigma de la autonomía del arte", en ZÚÑIGA, José F. *Autonomía y valor del arte*, edición citada, pp. 23-26 y ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 158-165.

entre el arte y la praxis humana (y de alguna forma de verdad en el arte) y, finalmente, defensa de la discrepancia entre el arte y la verdad. A Menke se le suele situar entre los defensores de la autonomía del arte y no sin razón, pues su enraizamiento en el pensamiento de Adorno y su tesis acerca de la soberanía del arte hablan en favor de hacerlo así. Sin embargo, a mi juicio, su pensamiento se entiende mejor desde la tercera posición. Menke sostiene que la estética en tanto filosofía debe plantear las siguientes preguntas: ¿cómo se muestra el espíritu humano en el arte? ¿Qué dice el arte sobre el espíritu humano: de dónde viene, a dónde va, cómo está constituido? La respuesta de Menke a estas preguntas no deja lugar a dudas: “El espíritu humano consiste en el conflicto entre la fuerza estética y la capacidad de la razón”⁶ y la *verdad* del arte consistiría, según él, en la mediación (paradójica, irresoluble) entre ambos extremos. El desplazamiento de su posición respecto de Kant (la mediación es posible) y Hegel (necesidad de la mediación y, por tanto, cumplimiento efectivo de la misma) es claro y se inserta en ese espacio filosófico abierto por Nietzsche que permite pensar que el arte está formado de un doble impulso: el arte puede ser entendido como fundamento de toda praxis racional (del conocimiento científico, de la razón práctica normativa) y, por otro lado, como una fuerza que se sitúa en los márgenes de la razón. La adecuada tensión entre ambos es, a mi juicio, la condición de posibilidad de la libertad humana.

En “El paradigma de la autonomía del arte”⁷ he explicado las líneas fundamentales de la antropología estética de Menke: su deuda con Adorno, el origen de sus trabajos sobre antropología estética en una reflexión crítica sobre la subjetividad moderna que le lleva a postular la estética como escenario primordial de la filosofía moderna y a formular la tesis del doble inicio de la estética, tesis que conduce a la distinción entre estética de la facultad (Baumgarten) y estética de la fuerza (Herder) y su toma de partido por esta última. Como he dicho, el pensamiento de Menke se inscribe en este desplazamiento de la reflexión filosófica del arte hacia la relación discrepante entre el arte y la verdad. Pero su posición no termina de estar del todo clara, por dos razones: por un lado, en su pensamiento chocan los motivos adornianos con los motivos nietzscheanos. Por otro lado, al tomar partido por la estética de la fuerza, no termina de captar bien el doble impulso del arte. Mostrar esto es el propósito del análisis crítico que pretendo realizar en este trabajo.

Menke pertenece a la tercera generación de la escuela de Fráncfort. Pretende continuar la herencia de la Ilustración, pero no en la línea que trazó Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*⁸, donde se hacía una crítica global a los

6 MENKE, Christoph, *La fuerza del arte*, op. cit., p. 9.

7 ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 158-165.

8 HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1991. Cfr. ZÚÑIGA, José, F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 163-164.

pensadores franceses seguidores de Nietzsche y apostaba por profundizar en las estructuras de una modernidad insuficientemente realizada. Al contrario, podemos situar a Menke entre quienes hacen una lectura ilustrada de Nietzsche sosteniendo que la más profunda crítica filosófica ha sido realizada por este. Frente a Kant, la verdadera cuestión crítica es, según Nietzsche, la cuestión del valor. La verdadera cuestión crítica es la diferencia que se encuentra en el origen de los valores: frente a lo que vale en sí (Kant) o frente a lo que vale para todos (el utilitarismo del bien social)⁹, la verdadera cuestión crítica es la del origen de los valores. ¿De dónde proceden? ¿Cuál es su genealogía?

Al inclinarse por la estética de la fuerza contra la estética de las facultades, Menke deja sin efecto su propia tesis acerca de la partición en el bien. Si el bien está dividido, no se puede apostar solo por una estética de la fuerza basada en la negatividad dialéctica adorniana. Para mostrarlo, expondré en lo que sigue, en primer lugar, la crítica a los dos pilares fundamentales de la antropología estética y, en segundo lugar, la lectura a mi juicio correcta de la tesis que afirma una división en el bien, tesis que yo considero acertada frente a la posición de Bertram. Cuando Menke defiende la estética de la fuerza frente a la estética de la facultad, asume un paso adelante filosófico decisivo frente a Kant (y frente a Hegel), que consiste en sustituir la distinción entre apariencia y esencia por la correlación entre fenómeno y sentido. De aquí surgen las contradicciones que presenta su pensamiento: Menke es un pensador dialéctico que pretende pensar desde la diferencia.

La justificación de la antropología estética (del postulado de la diferencia entre fuerza y facultad) se basa en dos argumentos: en primer lugar, el argumento que defiende la existencia de un placer más allá del placer por lo útil y lo bueno, que sería el placer propiamente humano. Este es uno de los pilares de una antropología estética que “piensa al hombre como lugar de potencialidades y consumaciones no-subjetivas”¹⁰. En segundo lugar, el argumento genealógico que postula que “quien pretenda entenderse como sujeto debe pensarse a sí mismo en su diferencia de sí mismo como sujeto”¹¹. El argumento está pensado tanto contra la oposición moderna entre sujeto y objeto como contra las críticas de Foucault, Ritter y Heidegger a esa oposición y tiene dos derivaciones importantes: por un lado, la antigua disputa de la filosofía con el arte se resuelve en una estetización del pensamiento; la filosofía se vuelve estética. Y, por otro lado, el bien queda dividido, entre el bien social y el bien diferente de la vida. En el presente trabajo solo nos ocuparemos de esta segunda derivación. Dejamos la primera para un trabajo futuro próximo.

9 DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 7-10.

10 *Ibid.*, p. XXIII.

11 *Ibidem*.

¿Qué razones tiene Menke para plantear la oposición entre *fuerza* y *facultad* como una *unidad paradójica*? ¿Qué quiere decir esto? Podríamos interpretarlo del siguiente modo: fuerza y facultad son opuestos que se necesitan. La paradoja consiste en que sin fuerza no hay facultad y sin facultad no hay fuerza. La antropología estética designa el proyecto de desplegar esta unidad paradójica, mostrando al mismo tiempo la necesaria diferencia entre ambas. ¿Por qué se necesita el concepto de fuerza? La respuesta de Menke es: porque el sujeto no puede ser definido simplemente por su facultad, esto es, por su configuración social como partícipe competente en prácticas normativas; es decir, porque el sujeto, para poder ser social, debe ser al mismo tiempo menos y más que social. Analicemos ahora más detalladamente los argumentos mencionados más arriba, que son el fundamento de esta respuesta de Menke.

El argumento del placer como fundamento de la diferencia entre fuerzas y facultades dice que sentimos placer más allá del placer que sentimos cuando hacemos algo útil o algo bueno. De este tipo es el placer que sentimos ante lo prohibido, el placer de hacer lo que queremos simplemente porque lo queremos o el placer que sentimos en la transgresión del bien. En todas estas formas, el placer va más allá de la praxis (y de la subjetividad), hacia la liberación del juego de las fuerzas, que es tan inútil como sin sentido y, sin embargo, vivificante. El placer estético, dice Menke, “no es el placer del sujeto en sí mismo, sino del ser humano en su diferencia con respecto al sujeto”¹². Ahora bien, que haya un placer que no tenga que ver con la utilidad o con el bien no es un argumento *a favor de* la paradójica unidad entre fuerzas y facultades. Es más bien un argumento a favor de la diferencia de placeres, la que se da entre el placer que sentimos cuando hacemos algo sin obligación y el que sentimos cuando hacemos algo por obligación (si es que en este último caso llegamos a sentir algún placer). Además, hay también un placer que sentimos ante el sufrimiento de otros y que, desde luego, tampoco tiene que ver con la utilidad ni con el bien.

En cuanto al segundo argumento (la genealogía del sujeto estético a partir de la fuerza), la pregunta que hay que plantear es: ¿qué razones hay para mantener la diferencia entre fuerza y facultad? Desde mi punto de vista, hay fuertes razones para mantener esa diferencia, pero no son las que Menke aduce. Podemos pensar, por ejemplo, en alguien que oriente sus facultades a ganar mucho dinero en bolsa. Que sea capaz de fundar una empresa financiera con muchos empleados y forme un equipo humano para tal fin, cuyos miembros están facultados para tener éxito (ganar mucho dinero). Por eso los ha elegido, porque son capaces de cumplir con el fin para el que ha sido constituida la empresa financiera. Pero para formar equipo las facultades no son suficientes, para actuar conjuntamente es necesario —así piensa el fundador de la empresa— que antes sean capaces de disfrutar y estar relajados, de estar bien juntos,

12 *Ibid.*, pp. XXII-XXIII.

de vivir momentos de fiesta y de exceso, sin que sus capacidades y las finalidades de la empresa estén presentes. La *fuerza* del equipo es previa a su *capacidad* de cumplir con los fines de la empresa. Este es, creo yo, un buen ejemplo de la diferencia entre fuerza y facultad. Pero que la fuerza tenga que ver con el exceso, la fiesta, la pérdida de límites subjetivos, etc., no significa que sea el fundamento del sujeto sujetado en sus facultades. El sujeto debe sujetarse y estar sujetado, si quiere tener facultades. El ejemplo muestra que la distinción entre fuerza y facultad es pertinente, pero la manera de concebirla de Menke —como *paradójica unidad*— es errónea. El asunto se entiende mejor desde la distinción nietzscheana entre lo apolíneo (principio de individuación) y lo dionisiaco (principio de embriaguez). Menke describe la fuerza desde este último principio, en cuanto oposición a la facultad. Pero, desde mi punto de vista, tendría que haber descrito la fuerza —entendida como fundamento de la facultad subjetiva— como fuerza apolínea. La *paradójica unidad de fuerza y facultad* es paradójica porque hay la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco y porque, además, lo apolíneo es dionisiaco.

La distinción entre fuerza y facultad tiene sentido, desde mi punto de vista, porque casa bien con la constatación de la discrepancia entre el arte y la verdad, fundamento de cualquier estética que, como la de Menke, basada en la de Adorno, pretenda dejar atrás las otras dos posiciones estéticas posibles: por un lado, la que defiende el vínculo entre el arte y la verdad (Hegel, Heidegger); por otro lado, la autonomía presupuesta en el discurso moderno. Así, la diferencia entre fuerza y facultad tiene sentido en el interior del pensamiento de Menke para fundamentar su hipótesis acerca de que en la modernidad estética se ha configurado un concepto de sujeto que se diferencia en un nivel fundamental del concepto de sujeto racional que se ha desarrollado en la modernidad. El objetivo de Menke es hacer una genealogía del sujeto diferente a la de la modernidad. Con la ayuda de la distinción nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, he explicado por qué se puede criticar este punto de vista y cómo hacerlo. Ahora también puedo discutir el otro argumento que introduce Menke para justificar la diferencia entre fuerza y facultad en este mismo sentido. Como dice Menke, en efecto, el placer estético no tiene la estructura de la satisfacción de una necesidad, sino que es manifestación de fuerza sin sentido, vivificadora. El placer estético es no-subjetivo, no-intencional, no-interesado. Esta descripción encaja bien, de nuevo, con el placer dionisiaco y también con la ingenuidad apolínea, “ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia”¹³ y, en general, con el placer apolíneo, que incluye además el placer del límite, el principio ético de la mesura y el cuidado de sí al que apela Foucault en su hermenéutica del sujeto.

13 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 54.

Bertram defiende, como hemos dicho, que el arte es una forma de la praxis humana y sirve para transformar esa praxis. Sus tesis responden a la pregunta: ¿cómo contribuye el arte a la praxis humana?; ¿dónde reside el significado ético-político de lo estético?¹⁴ Nietzsche había planteado las mismas cuestiones muchos años antes, pues, para él, pensar filosóficamente el arte y lo estético era lo mismo que pensar estos problemas. Menke recuerda que Heidegger ya había interpretado que en su meditación sobre el arte Nietzsche “se mueve en los cauces tradicionales de la estética”¹⁵ y sostiene que la interpretación de Heidegger es acertada al situar a Nietzsche en el ámbito de lo estético, pero equivocada. Tiene razón, en cuanto que Heidegger hace a Nietzsche, en efecto, erróneamente, cómplice de la metafísica moderna de la subjetividad y de la estética de la reducción del arte a las vivencias subjetivas de los sujetos. Pero no la tiene en cuanto que, frente a Heidegger, Menke hace a Nietzsche portavoz de una estética de lo oscuro, con la finalidad de afianzar así la *diferencia categorial* de lo estético frente a lo lógico-cognoscitivo y a lo ético. No obstante, en todo caso, Nietzsche es —como vamos a ver enseguida— un portavoz de una estética de la ligereza, no un portavoz de una estética de lo oscuro. La intención de Menke es la misma que la de Heidegger, a saber: hacer valer a Nietzsche como el pensador esencial que es *para* el pensamiento, *para* la filosofía. Aunque ninguno de los dos consigue apropiárselo, son, no obstante, muy útiles para pensar con Nietzsche¹⁶.

14 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos I (1869-1874)*, traducción de Luis E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010, p. 126.

15 HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, vol. I, traducción de Juan Luis Verma, Destino, Barcelona, 2000, p. 80. Cfr. MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., pp. 91-92.

16 En este trabajo solo seguiré la guía de Menke. En otros escritos he seguido la de Heidegger. Por ejemplo, en ZÚÑIGA, José F., “Metafísica, verdad y nihilismo en Nietzsche”, en ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, op. cit., pp. 121-134. Dicho sea de paso, la equivocación que Menke señala en la interpretación de Heidegger se repite en su propia interpretación cuando señala, por una parte, que la teoría nietzscheana del arte que aparece por primera vez en *El nacimiento de la tragedia* no es de su invención, sino una reapropiación de la estética de lo oscuro presente en pensadores románticos; y, por otra parte, que esa teoría del arte se mantendrá en sus rasgos fundamentales en todo el pensamiento posterior de Nietzsche. La equivocación, tanto de Heidegger como de Menke, radica en no ver que lo que Nietzsche deja atrás es el romanticismo de su primera obra, romanticismo que, sin embargo, es el núcleo del pensamiento de Heidegger y de la estética de lo oscuro que Menke reivindica. La equivocación de Menke y Heidegger se repite en otros autores. Por ejemplo, en BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, traducción de Eleanor Leonetti, Distribuciones Visor, Madrid, 1999. El capítulo que Bowie dedica a *El nacimiento de la tragedia* (pp. 234-241) presenta el mismo punto de vista que el de Menke, aunque, frente a este, es muy crítico con Nietzsche: “Los idealistas y los primeros románticos —escribe Bowie— consideraban que un nuevo florecimiento de la cultura dependería de la creación de una nueva esfera pública y una comunicación universal libre: el arte estaba inextricablemente unido a la política y a la ética. La visión de Nietzsche es la de un pequeño burgués elitista, y tendrá una historia posterior más que problemática”. BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad*, op. cit., p. 238.

Sigamos, pues, a Menke en su lectura del significado de la estética de Nietzsche:

*Nietzsche efectúa, tanto al principio como al final de su filosofía, el mismo doble movimiento: enfatiza la diferencia categorial de lo estético frente a las prácticas cognoscitivas y morales y, al mismo tiempo, ve en lo estético el poder decisivo para la modificación de esas prácticas*¹⁷.

Este párrafo es especialmente interesante para pensar la antropología estética por lo siguiente: Menke lee a Nietzsche desde su propia posición teórica, desde donde afirma, por una parte, la autonomía (soberanía) del arte frente al conocimiento y la moral. En esto, Menke es deudor de la estética de Adorno. Y, por otra parte, al mismo tiempo, lo estético tiene un poder decisivo para modificar las prácticas éticas y cognoscitivas. Así que tiene influencia sobre la praxis humana, pero no es la praxis humana (racional). Es esto también es deudor de la estética de Adorno.

Así que cuando Bertram sitúa a Menke —junto a, entre otros, Arthur C. Danto— entre quienes defienden la autonomía del arte¹⁸, lo hace con razón. Frente a Menke, Bertram sostiene, por el contrario, que el arte es un aspecto más de la praxis humana, poniendo así en cuestión todo el apoyo que Nietzsche le puede proporcionar a Menke en sus tesis, como vamos a ver a continuación. Sin embargo, Bertram no ofrece un buen punto de apoyo para criticar a Menke, pues su concepto de praxis humana deja fuera todo lo que Nietzsche ofrece como pensador. Su concepto de arte como praxis humana (frente a quienes, como Nietzsche —pero también: como Adorno, aunque por distintas razones—, piensan *más allá* de la razón) es claramente insuficiente para pensar el arte, pues Bertram identifica la praxis humana con la praxis racional, que es justamente lo que se pone en cuestión:

La praxis humana —escribe Bertram— es una praxis esencialmente racional. La razón no es, a este respecto, la invariante de la forma de vida humana, sino el proceso de la constante redefinición de los puntos de vista esenciales dentro de esta forma de vida¹⁹.

Menke y Bertram coinciden en que el arte es una praxis transformadora de la praxis humana. La crítica de Bertram a la autonomía del arte que defiende Menke es una crítica a los elementos nietzscheanos que sostienen su pensamiento²⁰. ¿Tiene

17 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 92.

18 BERTRAM, Georg W., *El arte como praxis humana. Una estética*, traducción de José F. Zúñiga García, Comares, Granada, 2016, pp. 14-31.

19 BERTRAM, Georg W., *El arte como praxis humana*, op. cit., p. 40.

20 Pero también una crítica a los elementos adornianos del pensamiento de Menke. En el fondo, bajo su enfrentamiento en el ámbito de la estética se oculta un enfrentamiento en sus lecturas de la herencia hegeliana. Sería muy interesante confrontar sus respectivas lecturas de Hegel, por ejemplo, MENKE, Christoph, “Espíritu y vida. Para una crítica genealógica de la *Fenomenología del espíritu*”, en LEMM, Vanessa, ORMEÑO KARZULOVIC, Juan (eds.), *Hegel, pensador de la actualidad. Ensayos*

razón Bertram frente a Menke? ¿Defiende Nietzsche la autonomía del arte *frente a* la praxis humana? Veamos cómo argumenta Menke. Elige dos pasajes para mostrar la posición autónoma del arte respecto de la moral en el pensamiento de Nietzsche: una cita de *El nacimiento de la tragedia* donde Nietzsche defiende la pureza de lo trágico frente a cualquier consideración moral²¹ y otro de *La ciencia jovial*, en el que frente al pesado y sublime arte “romántico” Nietzsche reclama otro arte, “burlón, ligero, fugaz, divinamente despreocupado, divinamente artístico, que arde como una llama resplandeciente en un cielo sin nubes”²². Este arte otro, *autónomo* respecto de la moral, un arte hecho solo por y para artistas despreocupados, puede adquirir, a juicio de Menke, un significado ético-político, porque en *La ciencia jovial* Nietzsche plantea que tenemos que aprender a actuar como ellos pero siendo más sabios que ellos, aplicando lo que aprendemos de ellos a la vida buena. Así pues, ¿qué debemos aprender de los artistas para la vida buena?

No obstante, en *La ciencia jovial* no hay lo que Menke busca en Nietzsche. Lo que dice ahí acerca de lo que debemos aprender de los artistas tiene una nula aplicación práctica, ética o política; más bien va más allá de lo ético o lo político, entendiendo estos como ámbitos de acción en los que hay que *hacer algo*. En el contexto que estamos considerando, Nietzsche está pensando en otras cuestiones, a saber: en lo que debe aprender el hombre que busca conocimiento de los artistas. El hombre de conocimiento, el filósofo, debe aprender a no buscarlo afanosamente, debe aprender a “quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el olimpo de la apariencia”²³. Menke aplica esta *pasividad* de los artistas de la que habla Nietzsche a su antropología estética. La utiliza para afianzar la distinción, fundamental para su hipótesis, entre fuerza y facultad. Pero está claro que no sirve, pues *fuerza* es poder, es hacer, es actuar, no *quedarse* pasivamente ante las cosas. Lo que el hombre de conocimiento tiene que aprender de los artistas tiene que ver, en este contexto, como el propio Menke reconoce, con la apariencia, una dimensión de lo apolíneo

sobre la Fenomenología del espíritu y otros textos, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2010, pp. 431-472; BERTRAM, Georg W., *Hegel's "Phänomenologie des Geistes". Ein systematischer Kommentar*, Reclam, Stuttgart, 2017. Se trata de dos buenos ejemplos de la disputa entre las interpretaciones adorniana y hermenéutico-analítica, respectivamente.

21 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, op. cit., p. 187: “Mas quien el efecto de lo trágico quisiera derivarlo únicamente de esas fuentes morales, como solía hacerse en la estética hace no mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte, el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime”. Como se ve, Nietzsche se opone a la interpretación aristotélica de la tragedia, centrada en el estudio de los efectos de la misma sobre el espectador.

22 NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, traducción de José Jara, Monte Ávila, Caracas, 1999, p. 35.

23 NIETZSCHE, Friedrich, *La ciencia jovial*, op. cit., p. 6.

que Nietzsche descubre ya en *El nacimiento de la tragedia* y que amplía ahora, en el pasaje citado de *La ciencia jovial*, pero que no apunta a la fuerza dionisiaca, sino a la valoración de la apariencia como pura apariencia. No es que, como sostiene Menke, esta doctrina de la apariencia olvide “la idea central de *El nacimiento de la tragedia*: la idea de que la apariencia estética tiene su origen en un fundamento que la contradice”²⁴. Nietzsche ya sabe desde hace mucho tiempo que la apariencia estética no se sostiene sobre un fundamento metafísico.

Por ello, Menke necesita echar mano de otro pasaje de la obra de Nietzsche que sirva mejor a sus propósitos de distinguir entre fuerza y facultad. Lo encuentra en el *Crepúsculo de los ídolos*, en el pasaje dedicado a la psicología del artista, donde Nietzsche vuelve a reivindicar el estado fisiológico de la embriaguez como condición de cualquier hacer y contemplar estéticos²⁵. Menke, no obstante, no tiene en cuenta un cambio importante que se ha producido en el pensamiento de Nietzsche respecto a lo sostenido por él en *El nacimiento de la tragedia*, a saber: que la embriaguez no solo es propia de lo dionisiaco, sino también de lo apolíneo. Nótese que Nietzsche dice que la embriaguez es condición de posibilidad de cualquier *hacer y contemplar* estéticos. Podemos interpretar la contemplación estética como el *estar enredado en la belleza de la apariencia*, mientras que el hacer estético está ligado a una actividad creadora, al hacer artístico que siempre necesita de la embriaguez.

La creación, igual que se postulaba en *El nacimiento de la tragedia*, necesita de la embriaguez. El arte consiste entonces en tener que transformar las cosas en algo perfecto. El clasicismo de Nietzsche es aquí patente, clasicismo que presupone la fuerza apolínea que *obliga* al artista a transformar las cosas en algo perfecto. Pero la embriaguez *no es* una actividad, como Menke interpreta, sino un estado, como se ve bien en otra cita del mismo pasaje del *Crepúsculo de los ídolos* utilizado también por el pensador de la tercera generación de la escuela de Fráncfort, cuya antropología estética estamos criticando:

En el estado dionisiaco (...) lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza del representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica e histrionismo²⁶.

Como se ve claramente en esta última cita, una cosa es el estado y otra la fuerza (¡la facultad, la capacidad!) de representar. A mi juicio, el párrafo muestra

24 MENKE, Christoph, *Fuerza, un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 94.

25 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 96.

26 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, op. cit., p. 98.

claramente que el pensamiento de Nietzsche no puede, como Menke pretende, apoyar su antropología estética, su proyecto de fundamentar la diferencia entre fuerza (oscura) y facultad (clara). Otra cosa es que el pensamiento de Nietzsche se pueda usar para fundamentar la diferencia entre la facultad del artista y las facultades cognoscitivas y morales racionales. Pues este es precisamente uno de los objetivos centrales del pensamiento de Nietzsche. La praxis del artista no es la praxis racional, consciente, reflexiva, finalista, cuya mejor descripción es la que hemos visto más arriba con Bertram. En esto sí tiene razón Menke, pues, en efecto, la acción del artista nietzscheano no es la acción del sujeto racional: “El desencadenamiento de las fuerzas de la embriaguez consiste justamente en su ir más allá del estado de agregación de las facultades autoconscientes en la acción guiada por finalidades”²⁷.

Ahora bien, esto no autoriza a Menke a distinguir entre la estética de la facultad y la estética de la fuerza, tanto más cuanto que todas las citas en las que se basa proceden de la descripción que hace Nietzsche de lo que a su entender acontece en la representación trágica griega. En la representación trágica el actor no queda “engullido completamente por la embriaguez”²⁸ gracias, según Nietzsche, a su capacidad apolínea de representar. El actor de la tragedia es el *hombre dionisiaco representado, apolíneamente representado*. El arte trágico griego permite experimentar el impulso destructor dionisiaco sin aniquilar al que lo experimenta; lo defiende de la barbarie dionisiaca (de la liberación total de fuerzas disolutivas propia de las orgías desenfrenadas, de las guerras, de la muerte). La barbarie dionisiaca es destrucción pura; el arte dionisiaco, en cambio, puede *representar* el estado de embriaguez dionisiaca.

A mi juicio, el acierto de Menke ha consistido en haber hallado una fórmula para describir el estado del artista: el artista *puede no poder, es capaz de no ser capaz*²⁹. Sin embargo, su interpretación de los textos de Nietzsche es errónea cuando afirma, basándose en ellos, que “el artista es facultad autoconsciente y fuerza desencadenada en la embriaguez”³⁰, pues la facultad es la fuerza y, por tanto, no hay transición de la una a la otra, ni de la otra a la una. La transición se da desde un estado a una fuerza

27 MENKE Christoph, *Fuerza*. Un concepto fundamental de la antropología estética, op. cit., p. 96.

28 NIETZSCHE, Friedrich, “La visión dionisiaca del mundo”, en NIETZSCHE., *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 245.

29 Cfr. GARCÍA DÜTTMANN, Alexander, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Surhkamp, Fráncfort del Meno, 2000, p. 25 (“No sé lo que hago cuando empiezo a cantar, pues no sé que soy capaz de cantar”) y p. 27 (“Por lo tanto tal vez es más fiel a su destino aquel cantante que tiene la facultad de la pasividad, de la inacción o del reposo, una capacidad de no-ser-capaz”), apud MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 97. Al hacer esta mención a García Düttmann, Menke reconoce implícitamente que la expresión procede de este.

30 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 97.

o facultad de representación. Ese estado puede ser, más o menos, adecuadamente descrito, como hace García Düttmann, como pasividad o inacción o reposo, *como capacidad de no-ser-capaz*. Esta *capacidad* (mejor sería decir: este estado) no puede entenderse, si atendemos a la descripción hecha por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y por García Düttmann en el texto citado, como la oposición entre *facultad autoconsciente* y *fuerza desencadenada en la embriaguez*. La fuerza es la *facultad* del artista dionisiaco, la facultad del cantante del que nos habla García Düttmann, pero también la del artista apolíneo configurador de formas, que tiene que transformar las cosas en algo perfecto. Es el poder (la facultad, la capacidad) que posee el artista de poder no-poder, de ser capaz de no ser capaz.

Visto así, no se trata, como Menke sostiene, de una relación paradójica entre fuerza y facultad. Por tanto, la distinción entre la acción racional orientada a fines y la acción del artista no se puede basar en una relación paradójica entre fuerzas y facultades. La acción del artista es distinta de la acción racional orientada a fines, pero es acción. Transformar estéticamente la praxis significa, según Menke, “quebrar el dominio del concepto de acción (y todos los conceptos subsidiarios de él: finalidad, razones, intención, facultad, autoconciencia, etc.) sobre el hacer”³¹. Es decir, romper con eso que Bertram llama *praxis humana*. Y también significa ser activo de otra manera, es decir, vivir. Pero entonces no se trata solo de una transformación de la praxis, sino de una revolución en la praxis racional y en la propia concepción de la razón y de las facultades y del hacer. Tiene que ver con que comprendamos que los fines de la praxis son exteriores a la vida, que la vida no tiene fines predeterminados por la razón y que, por tanto, no le podemos imponer *el bien* a la vida. Esto es lo que podemos aprender de los artistas con Nietzsche, y no un conflicto entre facultades y fuerzas. Se trata más bien de no olvidar el origen artístico de la facultad racional.

La distinción entre fuerza y facultad no se sostiene, tal y como Menke la piensa. Tampoco se sostiene apelando a los textos en los que Nietzsche describe el hacer del artista. Igualmente problemáticas son las consecuencias éticas y políticas que Menke extrae de aquí, apoyándose en los puntos de vista radicales del Nietzsche maduro. De la crítica radical de Nietzsche al ordenamiento social, práctico y moral, no se pueden sacar consecuencias éticas y políticas que no impliquen la destrucción del orden moral. La crítica de Nietzsche a la acción moral implica la puesta en cuestión del sujeto como responsable de sus acciones y, por tanto, el cuestionamiento de la acción orientada a la consecución de fines o propósitos. Frente a la consideración moral del mundo, Nietzsche plantea su consideración extramoral, construida desde el punto de vista estético. A diferencia de la acción moral, el hacer estético permite que las fuerzas operen libres de toda finalidad, como ocurre en la vida desnuda, donde no hay moral,

31 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 98.

ni fines, más allá de la propia vida. Hago notar que los dos ejemplos —extraídos de los textos de Nietzsche— en los que se basa Menke para exponer el movimiento vital, frente a la consideración moral y la acción finalista, proceden de la vida animal. Por un lado, no tiene sentido imputar al ave de rapiña que devore pequeños corderos en lugar de custodiarlos³² (yo añadiría un caso más extremo aún: no se le puede imputar responsabilidad moral a un león por comerse sus cachorros cuando tiene mucha hambre e incluso cuando no tiene hambre). Por otro lado, la acción no finalista de un cangrejo ciego, que Nietzsche compara con el hacer del genio: “El genio es como un cangrejo ciego, que incesantemente tantea en todas direcciones y *ocasionalmente* captura algo; sin embargo, no tantea a fin de capturar, sino porque sus extremidades tienen que moverse de un lado a otro”³³.

Esta manera de actuar sería propia, según Menke, del cangrejo ciego, del genio y *también del hacer humano*. De esta identificación —desde mi punto de vista carente de fundamento— Menke extrae su *antropología estética*, la razón de ser de la misma, es decir, la distinción entre fuerza y facultad: “Contrariamente a la acción —escribe Menke—, en el hacer estético el sujeto no realiza sus fines por medio de sus facultades, sino que permite que sus fuerzas operen libres de toda finalidad”³⁴.

Así pues, afirma, con ello, algo que Nietzsche no sostiene, a saber: que las facultades (capacidades) implican acciones morales que va contra el movimiento vivo. Es verdad que el pensamiento de Nietzsche, su reivindicación de la vida frente a la moral, se basa en la constatación de que la vida no persigue fines morales. La moralidad es algo que añadimos nosotros por encima de la vida. En esto Nietzsche tiene razón. El león no es responsable por comerse a sus cachorros, pero nosotros sí somos responsables de nuestros hijos y, al menos, de las personas que están a nuestro alrededor. Si se asumen los presupuestos de Nietzsche en toda su radicalidad, no hay modo de volver a componer el puzle, como Menke pretende. A Nietzsche esto le preocuparía bien poco, porque era un creador y actuaba como creador. Le importaba su punto de vista, aunque ello supusiera tirar por la borda a la humanidad entera tal y como se ha desarrollado hasta aquí. Menke asume el pensamiento más extremo de Nietzsche, sin atisbo de crítica, y esto lo lleva a formular su teoría como una oposición

32 NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, *op. cit.*, p. 70 (“Los cuatro grandes errores”) y pp. 54 y siguientes (“La ‘razón’ en filosofía”). Además, para exponer la crítica general de Nietzsche a la moral y a la acción finalista, Menke recurre además a otros conocidos textos de Nietzsche sobre el tema: *La genealogía de la moral*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, pp. 51-53 y *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, traducción de Germán Cano Cuenca, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 132-134.

33 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos II (1875-1882)*, traducción de Manuel Barrios y Jaime Aspiunza, Tecnos, Madrid, p. 496. *Apud* MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 100.

34 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 101.

radical entre fuerza y facultad, como si la acción según fines fuese incompatible con la expresión de fuerza, como si la expresión de fuerza fuese incompatible con la creación de fines y con la acción según fines, como si la moralidad no fuese ella misma una grandiosa creación sublime, como si las fábulas que narran la vida de los dioses no fuesen un prodigio de la imaginación, como si Dios y la voluntad de verdad no fuesen invenciones colosales, como si la *fantasía* con que culmina la tradición metafísico-cristiana de Occidente —realizada en un Estado democrático de derecho que, para merecer ese nombre, debe ser también social—, según la cual todos (y todas, se diría hoy) somos iguales y libres, no fuese el único lugar del espacio cósmico donde merece la pena *vivir*.

Otra cosa es que Nietzsche no tenga buenas razones para construir un pensamiento tan radical. Las tiene y de ellas me voy a servir también para seguir interpretando el pensamiento de Menke. Pero, como he dicho, la demostración de que fuerza el asunto está en su equiparación de la acción del cangrejo ciego, el genio y el hombre, contra el propio Nietzsche. Nietzsche había reservado el calificativo de *humano* para ese extraño que ha estado cobijándose a lo largo de varios milenios a la sombra de Dios, el Bien, la Verdad y la Belleza. Para Menke, en cambio, inopinadamente, la acción (mejor: la actividad) propiamente humana es la misma que la del cangrejo ciego y la del genio. Contrariamente a la acción según fines, se trataría, también en el caso del hacer humano, de “movimientos en los que se descarga una fuerza”³⁵. En palabras de Menke: “Esto vale no solo para el cangrejo y el genio, sino para el hacer humano en general”³⁶.

Fuerza es un concepto fundamental de la antropología estética si se acepta esta equivalencia. Pero ella es, como he dicho, más que problemática y dificulta la aceptación de la posición de Menke. La identificación entre el hacer del genio y el hacer humano en general no es sostenible. Sería mejor, a mi juicio, seguir haciendo un uso de *humano* compatible con el pensamiento de Nietzsche, de modo que *inmoral* —en el sentido de Nietzsche— venga a significar *inhumano* y no, como se sigue de la lógica de Menke, *humano*. Es mejor utilizar la palabra *humano* en el sentido que le da Tugendhat, contra la propia argumentación de Menke: *ser bueno “en cuanto ser humano”*³⁷ quiere decir *desarrollar, poseer y ejercer virtudes morales como la justicia o el respeto*. El bien como bien práctico y social implica una conexión entre las virtudes morales de los sujetos y las prácticas sociales, entre lo que es bueno para el sujeto y lo que es bueno para la sociedad (la moralidad de la moral, la “eticidad de

35 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos I (1875-1882)*, op. cit., p. 506.

36 MENKE, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, op. cit., p. 101.

37 TUGENDHAT, Ernst, *Lecciones de ética*, traducción de Luis Román Rabanaque, Gedisa, Barcelona, 2001, p. 58.

las costumbres³³⁸). Es apropiado, por tanto, aplicar el calificativo de *humanas* a estas acciones frente al hacer del genio o del artista, que no es propiamente humano, sino más bien inhumano e inmoral, en el sentido de no-humano y no-moral. En efecto, no se puede aplicar el calificativo de *moral* o *humano* al hacer del artista que veíamos en *La ciencia jovial*, ese despreocupado perderse en la superficie de las cosas, ni tampoco al artista trágico embriagado del que habla Nietzsche en *Crepúsculo de los ídolos*, ni tampoco a la creación de sí mismo que Nietzsche atribuye a Goethe.

Cabría, en todo caso, asociar el uso de *humano* en el pensamiento de Menke con el uso que del término hace Hegel en las *Lecciones sobre la estética*. Una vez que el arte ha cedido todo su contenido esencial a la religión y a la filosofía (es decir, después de haber cumplido su misión histórica, que ha consistido en manifestar sensiblemente la idea), una vez llegado a su fin, el arte no deja, según Hegel, de existir. Sigue habiendo arte, pero ahora su contenido es “lo humano³³⁹”, esto es, los infinitos modos en los que los individuos, que siguen incorporándose a la vida —y seguirán incorporándose, ¿en un proceso de eterno retorno de lo mismo?— viven su vida. Además, es digno de mención en este contexto que uno de los artistas que Hegel tiene en cuenta en este “arte después del fin del arte” es precisamente Goethe.

Ahora bien, si critico el uso que hace Menke del concepto de lo humano es más bien para poder afirmar con él la tesis con que continúa sus razonamientos acerca de la partición que se encuentra en el bien, tan fuertemente criticada por Bertram. El bien del artista no es el bien práctico del hombre; la libertad del artista se opone muchas veces a las prácticas sociales guiadas por el bien común. Antoni Marí refiere a esto en un texto muy atinado sobre el genio:

Es la figura del artista perfecto en la que se recogen los atributos y cualidades de un modelo de humanidad que sobrepasa los límites de lo que es meramente humano (...). El genio, como héroe, se enfrenta a las convenciones que la sociedad tradicional ha ido recogiendo y construyendo en su devenir: convenciones que bajo la forma de ley, regla o norma, limitan o dificultan la

38 “Sichtlichkeit der Sitten”, NIETZSCHE, Friedrich, *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, *op. cit.*, p. 67. *Apud* Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, *op. cit.*, p. 107.

39 HEGEL, Georg W.F., *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2007, pp. 441 y ss. Se trata del epígrafe “El final de la forma artística romántica”, donde Hegel plantea que el contenido del arte a partir del momento en que el arte ha cumplido su misión histórica, es decir, a partir del momento en que ha dejado de tener un contenido esencial, es “lo humano”. Para un estudio pormenorizado de este asunto, cfr. ZÚÑIGA, José F., *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*, *op. cit.*, pp. 135-148 (capítulo VII, “Hegel, Danto: el fin del arte, el fin de la filosofía”).

plena realización de la persona humana sometiendo su libertad en razón de un consenso universal tácitamente admitido y asumido⁴⁰.

Así pues, desde este punto de vista, desde la aceptación de la aplicación del término *humano* al contenido del arte que se sigue practicando *después del fin del arte*, se puede aceptar la tesis menkeana de la división en el bien. Sin embargo, esto supone una corrección muy importante de toda la filosofía hegeliana, el punto en que Nietzsche como pensador puede corregir al gran pensador que fue Hegel. En esto, desde mi punto de vista, la posición de Menke se vuelve central para la escuela de Fráncfort, pues abre una puerta para sacar el pensamiento de Adorno del callejón sin salida a que lo condujo, por circunstancias históricas bien conocidas, su carga negativa y, al mismo tiempo, supera las limitaciones de la posición de Habermas, quien nunca ha llegado a entender la deriva nietzscheana del pensamiento, o de Honnet, cuya teoría del reconocimiento se empantana en la dialéctica hegeliana, desde donde no se puede llegar a hacer justicia —esquílea, no poética— al hacer del artista, que nunca será acción práctica, ni social, ni ética, ni política.

40 MARI, Antoni, *El entusiasmo y la quietud*, Tusquets Editores, 1998, p. 123. Mi agradecimiento, de nuevo, a Santiago Rebelles por haberme dado a conocer este pasaje tan importante para conectar la *necesidad* que tiene el artista de romper con las convenciones sociales; es la *demonstración*, por tanto, de que el bien está dividido.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org