

LAS RAÍCES DE LA CREACIÓN

FRANCIMAR ARRUDA*

La actividad de creadores como Van Gogh, Pablo Picasso, Antonin Artaud, Fernando Pessoa, Nietzsche y tantos otros, por estar marcada por una especie de obsesión, cuyo impulso creador tanto parece aniquilar al artista, consumiéndole todas las energías, como renovarle las fuerzas vitales, nos hizo elaborar la hipótesis de que la crueldad es un factor constitutivo del arte, una de sus raíces. Nuestra intención no es la de esclarecer cómo la crueldad se hizo presente en el arte trágico, en sus distintas manifestaciones históricas; sino, sobre todo, intentar revelar cómo el propio proceso de creación — como experiencia vital — contiene la crueldad.

En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud describe una diferencia entre dos concepciones de crueldad. Una es de naturaleza psicológica y moral y se relaciona al sadismo, a la violencia, a la perversión; la otra se refiere a una concepción del ser.

* Master en Filosofía, Doctora en Teoría del Imaginario (UFRJ). Pos-doctorado en Filosofía en Université de Bourgogne, Francia. Autora de: *Algunas palabras sobre Bachelard. El encuentro entre poesía y pensamiento. Algunas reflexiones sobre el Arte. Las posibles tensiones entre sentido y alteridad, entre otros.*

Y, además filosóficamente hablando, ¿qué es la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, la crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta. Aquello que actúa bajo la forma de una determinación absoluta es la propia vida. En el fuego de la vida, en el apetito de la vida, en el impulso irracional hacia la vida existe una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es una crueldad, pues pasa por encima de las contingencias; la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad. (Artaud, 1984:131).

En este sentido, la crueldad se relaciona a una disposición estética o creadora, la cual se funda realmente en una concepción ontológica, donde la propia vida es vista como crueldad. Y finaliza Artaud: “Por lo tanto yo dije *crueldad* como podría haber dicho *vida* o como habría dicho *necesidad*, porque quiero señalar principalmente que para mí el teatro es acto y emanación eterna, que en él nada existe de fijo, que yo lo asocio a un acto verdadero, por lo tanto vivo, consecuentemente mágico.” (ibid. p. 145).

Esta concepción de crueldad está presente también en Nietzsche. Así como Artaud, el filósofo atribuye a la noción de crueldad un doble sentido. En Nietzsche, la comprensión de vida como voluntad de poder contiene en sí misma y por sí sola una dimensión cruel, ya que implica la lucha, la tensión, la violación: la propia vida es esencialmente apropiación, ofensa, sumisión de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, incorporación y, al mínimo, exploración. A partir de ese planteo de la crueldad como tal, surgieron las siguientes preguntas que motivaron este trabajo: ¿de qué modo, en Nietzsche, la crueldad se muestra como condición de la obra de arte? ¿Esta concepción nietzschiana, que admite la relación entre crueldad y creación, encuentra repercusión entre los artistas? Si existe una tal confirmación, ¿es legítimo pensar en una ética de la creación, cuyo fundamento sería exactamente la crueldad?

Aunque el poeta y el filósofo distingan los dos modos de comprensión de la noción de crueldad, tenue es el hilo que separa un modo del otro, pues es solamente por el hecho de que la vida contiene la lucha, la agresividad, la violencia que es posible la existencia de la crueldad como perversión, como pasaje súbito del sentimiento de impotencia para omnipotencia. La crueldad no se refiere a un valor moral en sí, ella no se funda en la inclinación del ser humano para el bien o para el mal. Por el contrario, se trata de la esencial inmoralidad de la vida que funda el problema de la crueldad.

La obra de Nietzsche, tiende a reflejar las tendencias en el siglo XIX tales como las de constatar la agresividad como constitutiva naturaleza humana. Nietzsche, así como Shopenhauer y Freud, también admite que la crueldad surge como consecuencia de un instinto salvaje que tuvo - necesariamente — que ser reprimido para que realmente pudiera existir la cultura, la civilización. De ese modo, para Nietzsche, el deseo de poder sería un deseo de vida; pero no como muchos lo entendieron o interpretaron de manera equivocada, un poder sobre el otro, sino un poder sobre sí, y es en este sentido que él es esencialmente ético. La noción nietzscheana de crueldad se asemeja a la interpretación estoica, señalando la insensibilidad al dolor y la búsqueda del sufrimiento, asociándose al rigor, a la dureza, a la determinación o aplicación absoluta. Conforme define Séneca (1993): “la crueldad es la excesiva dureza del corazón en la aplicación de las penas” o como “la inclinación del alma por el partido más riguroso” (Ibid:13). Así, podemos decir que el concepto nietzschiano de crueldad se distingue del sentido psicoanalítico de perversión, relacionándolo a una disposición creadora, que contiene la agresividad, el rigor, la determinación absoluta, adquiriendo así un sentido ético y estético.

La noción de crueldad se encuentra en diversos textos de Nietzsche¹ y posee un significado preciso, exento de polémicas. Ya el propio Nietzsche esclarece el sentido de su tesis: la Crueldad (en *La genealogía de la moral*) es revelada la primera vez como uno de los más antiguos e indelebles sustratos de la cultura (1985...138). Es por ser el fundamento de la cultura que el tema de la crueldad puede mostrarse, tanto como un instrumento de crítica a la Moral, como un modo de afirmación de la vida, presentándose como un rasgo del tipo artista-noble. Así, la primera dirección tendría un aspecto negativo, operando la crítica de los valores, y la segunda un aspecto positivo, revelando una nueva determinación del comportamiento humano. Sin embargo, un sentido se relaciona con el otro, ya que, para Nietzsche, es exactamente la tentativa de negarle el sufrimiento esencial a la vida que lo hace cruel al ser humano, un ser que extrae su potencia del dolor. La asunción de la crueldad de la vida, por el contrario, lo transforma al hombre en creador. El creador comprende que toda elevación de la vida exige dolor, exige un sacrificio superior. Es solamente a partir de una disciplina rígida, de una determinación implacable que se puede producir nuevos valores, nuevas interpretaciones de la vida. Es esta determinación, esta ausencia de compasión con lo que ya no corresponde a una afirmación, esta sumisión a la necesidad de la vida lo que Nietzsche denominó dureza. “Todos los creadores son duros”, afirmará Zarathustra. El primer sentido posee mayor amplitud que el segundo, por relacionarse a la historia de los valores éticos, a la religión, a la psicología. Como tal, la noción no solamente opera una crítica, como también revela que la crueldad constituye un rasgo esencial de toda Ética.

1 Identificamos la presencia de crueldad en los siguientes textos *El nacimiento de la tragedia*, *Humano demasiado humano*, *El viajante y su sombra*, *La gaya ciencia*, *Voluntad de potencia*, *Más allá del bien y del mal* y en *Así habló Zarathustra*. Pero el texto que contiene mayor desarrollo de este concepto es la Segunda Disertación de *La genealogía de la Moral*.

Así, la crueldad, como característica básica de la naturaleza humana debería ser demostrada no sólo basada en los textos de Nietzsche, sino principalmente en la experiencia de la creación artística. El tema de la vida como dinámica de creación y la fusión entre el gesto estético y el ético debería revelarse con mayor precisión en el aquel modo de ser que deja traslucir con mayor intensidad la idea de creación. El artista se convierte, de esta forma, en el modelo de la ética nietzschiana, denominada aquí ética de la *crueldad* por afirmar la *dureza* como disposición fundamental del creador. Una tal hipótesis se fundamenta en la suposición de que el arte contiene un componente de crueldad. Al decir que el arte contiene la crueldad, no nos referimos ni a las inclinaciones para las perversiones presentes en algunos creadores, ni a la relación entre agresividad y sublimación como fundamento del arte, ni al efecto de la obra sobre el público-expectante, ni a la teatralización del sufrimiento presentes en algunas experiencias contemporáneas, ni tampoco a un estilo. La relación entre el arte y la crueldad no se sintetiza, consecuentemente, ni en la identificación de rasgos de violencia en la obra de arte, ni en la inversión de los valores, operada en la Modernidad, que tiende a elevar la categoría de lo *feo*, de lo *malo*, de lo *grotesco*, a la condición de *Bello*.

A partir de esta limitación, entonces, es que se inscribe el sentido ético-estético de la crueldad. La relación entre crueldad y arte se funda en la comprensión de la vida como creación. En Nietzsche, la noción de crueldad rescata una disposición activa, propia del creador y, como tal, se dirige hacia una ética-estética, caracterizada por la afirmación del dolor como factor constitutivo de la existencia. Y a partir del dolor se origina la metamorfosis, la transfiguración de la existencia: transfigurar es sufrir. Crueldad es la dureza, comprendida como una ausencia de compasión que permite destruir lo que ya está establecido, la forma, el ser, a favor del devenir, de la transfiguración de la vida. Así, al decir que el arte contiene la cruel-

dad nos referimos a la disposición del artista en relación al obrar. La crueldad está presente en la pasión del artista; en el desarrollo de un talento; en el rechazo a la facilidad y en la afirmación de la dificultad como un estímulo; en la actividad de concepción y realización de la obra; en el modo como la obra adquiere el carácter de un imperativo, sujetando al artista, es decir, en la forma como la criatura parece conducir al creador consumiéndole todas las energías e impidiéndole al artista la posibilidad de deliberar. Este fenómeno caracteriza el *ethos* del creador. Por todo esto, trabajamos con la hipótesis de la existencia de un vínculo entre la actividad creadora o creación artística y la crueldad.

El tema de la experiencia de la creación, a su vez, remitiendo a la noción de creatividad se muestra dotado de gran amplitud y complejidad², ya sea si es considerado en el interior de la propia filosofía o si es visto bajo la óptica del psicoanálisis, donde se nota una gran dedicación al tema, principalmente, hacia el problema del genio y de la inspiración. La experiencia de la creación resiste a los intentos de reducción, por decir ASÍ, relativos a la propia esencia del hombre: la necesidad de crear o de imponer sentido y finalidad es algo constitutivo del ser humano. La existencia es inconcebible sin su dimensión creadora. De este modo, el problema de la creatividad deja lugar a un abordaje que considera el fenómeno de la creación a partir de una óptica existencial. En suma, adoptamos aquí una solución empleada por Fayga Ostrower (1977), en su estudio sobre la creatividad: vivir es crear. Esta solución se amolda perfectamente a la perspectiva nietzschiana, cuyo concepto de voluntad de poder se identifica con la vida, que contiene en sí la dimensión creadora. A partir de esa correlación identificamos la crueldad

² Para una mejor comprensión vale la pena conferir el texto de Boonstein, Daniel — Los creadores†: Una historia de la creatividad humana, R.J.†: Civilización Brasileña, 1995

como un rasgo esencial del proceso de creación. El artista es cruel consigo mismo al erigir su existencia a partir de su disponibilidad para la creación. La creación contiene la no-libertad del artista y, como tal, apunta hacia la inmoralidad, pues la teoría del libre albedrío está en la base de toda moral. “...entre los antiguos filósofos, ninguno tuvo el coraje de afirmar la teoría de la voluntad que no es libre (es decir, una teoría que niega la moral); ninguno tuvo el coraje de definir cómo un sentimiento de potencia revela lo que hay de típico en la alegría, en toda especie de alegría (felicidad): pues la alegría que busca la potencia era considerada inmoral” (Rosset, 2000:45).

La creación artística, entonces, es el proceso por el cual una fuerza — una necesidad interior que quiere ponerse en libertad - *coacciona* al artista y le coharta la libertad, sin dejarle margen para escoger. Conforme afirma Pablo Picasso: “Si existe una libertad en aquello que nosotros hacemos, ¡esa libertad reside en poner en libertad cualquier cosa dentro de nosotros mismos! Y además es necesario tener cuidado con lo que se hace, ya que es cuando nos juzgamos menos libres que somos, a veces, más libres. En verdad, no somos más libres cuando sentimos tener alas de gigante, que nos impiden pisar la tierra firme” (1968). En ese mismo texto de Helène Parmelin, *Picasso dijo...*, este afirma que la ausencia de libertad del artista en el interior del proceso de creación es tal que el pintor llega a declarar: “La pintura es más fuerte que yo, me lleva a hacer lo que ella realmente quiere.” Esta frase trastorna nuestra comprensión del artista como creador, así como nuestra comprensión de la creación asociada a la causalidad. El artista se coloca aquí como el instrumento de una obra: el *yo* cuya fuerza residiría justamente en el libre albedrío, en la capacidad de escoger y decidir a partir de la conciencia, se retrae delante de una necesidad más elevada. Y a partir de esa sumisión a una necesidad — el pintar — es que Picasso viene a ser el pintor, viene a ser lo que, en esencia, es. La tradicional relación de causa y

efecto no basta aquí para poder comprender el proceso creador, pues, Picasso, nos dice que *él* no es el creador, la causa de las obras, sino que es ella, la pintura la creadora. Es decir, es la actividad que, por sí misma origina la circularidad de la situación y ésta se realiza en la medida en que en el ejercicio de la pintura nace el pintor, y, respectivamente, es con el pintor que nace la pintura como obra. El pintor es así, al mismo tiempo la causa y el efecto, el que ordena y el que obedece. Cuanto más el pintor libera esta posibilidad de ser, más se torna pasible de ser coaccionado por el impulso creador. Pero ¿cómo la pintura puede coaccionar de tal modo? ¿Cómo tal actividad puede adquirir el carácter de una necesidad inexorable? Esta pregunta pierde SU razón de ser si recordamos que en Nietzsche, todo devenir tiene el carácter de necesidad. Plantear la cuestión de ese modo es exigir un sentido y un valor, previamente propuestos, antes incluso de la realización de la actividad, es operar una separación entre la acción y el agente y, además, es establecer para la acción una finalidad más allá de sí misma. Tal modo de pensar hace recaer en la óptica del utilitarismo y de la moral. Pintura es actividad, acción. ¿Qué quiere la actividad de la pintura? Sin caer en una tautología, la pintura quiere convertirse en pintura, hacerse visible†: ser forma, color, espacio, visualidad, quiere venir a ser. El pintor es un instrumento para tal fin. Toda actividad, en su aspiración al ser, posee un modo propio, un ritmo, un tiempo que, como tal, ejerce un poder de coacción. Al pintar³, el pintor parece participar de la fuerza creadora que instaura o determina el ente. Esta fuerza no es otra cosa que la naturaleza. En este sentido el propio Picasso afirma que la naturaleza es más fuerte que el hombre, así como la pintura es más fuerte que el pintor. “Quiera que no, el hombre es el instrumento de la naturaleza, ella le impone el carácter, la apariencia. Jamás podremos contrariar la naturaleza...ella

3 Estas reflexiones pueden ser ampliadas a toda la producción de arte tal como la escultura, la literatura, la poesía, etc.

es más fuerte que el más poderoso de los hombres; es por eso que siempre debemos llevarnos bien con ella” (Parmelín, 1968; 43).

El creador prueba la propia dinámica de la vida, como movimiento gratuito de origen y destrucción. Es por este motivo que, para Nietzsche, el arte se presenta como un movimiento contrario al nihilismo. No se trata de pensar que el arte combate el nihilismo como fuerza presente en los valores morales decadentes o en el ideal acético. Antes de eso, en su sentido superior y en sus momentos más elevados, el arte es movimiento contrario por afirmar plenamente la actividad, más allá de sí misma. La pintura hace lo que quiere: ella se quiere plenamente a sí misma, quiere un máximo de potencia. Podemos interpretar la frase de Picasso, afirmando que la actividad — pintura es más fuerte que *yo*, principalmente por el hecho de que ella da origen, identidad, determinación a este *yo*, es decir, por ser ella el lugar donde ocurre la realización del ser, ya que el *yo* no es nada, entonces, él es solamente aquello que carece de determinación, *el animal indeterminado*, como también es el lugar del error, del resentimiento y del ideal acético: lo que atribuye valor al individuo es justamente su grado de entrega a este devenir o a una tarea. En este sentido, la pintura es más fuerte por ser el lugar de la verdad, es decir, de la realización del ser. Así, la realización fenomenal del ser ocurre en una estructura marcada por la ausencia de libertad y, consecuentemente, por el sufrimiento. Pero, es en esta sumisión u obediencia que el hombre pasa a gozar y ejercer la fuerza que le es más propia: el sufrimiento se transfigura en alegría, sentimiento de potencia, maestría, responsabilidad. Sin embargo, en la misma medida en que el artista es el instrumento de la obra, él también es inocente. Esta fusión entre inocencia y responsabilidad es lo que configura lo trágico: la ausencia de una finalidad previa o trascendente para la acción se alía/une a la ausencia de libertad, donde el individuo no distingue claramente entre la esfera que pertenece a sí mismo y la ajena. Si la crueldad no es otra cosa que una voluntad de profundizar, ese profundizar se muestra

aquí como una entrega, como un dejar actuar en sí misma una fuerza que determina, impone sentido y transfigura. La pintura hace que el pintor haga lo que ella quiere, o sea, pintar. Pero pintar es también el juego de la elaboración, de la selección, de la destrucción, de la expresión, de composición de la forma. La actividad creadora implica el obedecer las reglas de este juego y, este obedecer es también aplicación, disciplina, rigor, determinación implacable. Es decir, por un lado el artista debe ser tan fuerte como la pintura para tener el derecho de pintar y, por otro, debe ser suficientemente débil para asumirse delante de sí mismo como un instrumento del pintar, como hizo Picasso. El querer único que se muestra como una necesidad: he aquí la fuente de la virtud.

De este modo, la libertad no se encontraría ni antes, ni durante, ni después de la realización. La libertad es entonces, el poder disponer de sí a fin de hacer posible la realización de un acto, de una tarea. En otras palabras, lo esencial es el estar dispuesto a superar una determinada resistencia y, paOR tanto disponerse también a sacrificar el bienestar, la salud, la facilidad y la felicidad. Libertad es así el sacrificio. El sentido superior del sacrificio consiste en el aniquilamiento de la libertad individual, a fin de atender a un objetivo más elevado: la auto-superación como dinámica esencial de la vida. Este constituye el sentido superior del sacrificio, lo cual se distingue profundamente del sacrificio moral, que tiene como característica un fin conciente y particular a ser alcanzado. Para formar un nuevo hombre, el pintor, es necesario llevar al extremo la actividad de pintar, es decir, destruir el no-pintor. Para tanto, es necesario que exista la crueldad: la ausencia de compasión para con el *yo* que quiere conservarse. La duplicidad de la libertad consiste en el hecho de ella ser y no-ser, nosotros la tenemos y no la tenemos, nosotros la conquistamos. “Y si vuestra dureza no quisiera resplandecer, cortar y despedazar, ¿cómo podréis, algún día — crear conmigo? Porque los creadores son duros... Durísimo es solamente el más noble” (Nietzsche, 1981). La crueldad, como alegría, consiste en esta *determinación superior*, conforme caracteriza Artaud,

o según Clement Rosset (2000); la crueldad es el rechazo a la complacencia en relación a cualquier cosa. En la actividad artística, principalmente, el hombre ejerce este modo superior de crueldad: dureza, afirmación del poder-más-propio, disciplina, dominio, extrema exigencia, juego con la incertidumbre, determinación absoluta, sumisión a una necesidad, arte-superación.

Estas descripciones señalaron el sentido general de nuestra tesis: la creación artística como modelo para describir la noción de crueldad y el pensamiento ético que aflora de la propia creación. Por fin, utilizaremos las palabras de Otto Rank (1984:117) que tan bien comprendió las raíces del impulso creador, cuando nos dice:

Son raros los hombres creadores que no pagan caro la centella divina de su capacidad genial. Es como si cada ser humano naciera con un capital limitado de energía vital. La dominante del artista, es decir, su impulso creador, arrebatará la mayor parte de esa energía, si realmente es un artista; y para el resto sobraré muy poco, lo que no permite que el otro valor pueda desarrollarse. El lado humano es tantas veces y de tal modo sangrado en beneficio del lado creador que, al primero no le cabe otra cosa si no vegetar en un nivel primitivo e insuficiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, A.: *O teatro e seu duplo*, S.P.: Max Limonad, 1984
- Nietzsche, F.: *La naissance de la tragédie*, Paris: Gallimard, 1980
- Humain, trop humain*, Paris: Hachette, 1988
- A Gaia ciência*, São Paulo: Hermes, 1981
- La volonté de puissance*, Paris: Le livre de Poche, 1991
- Além do Bem e do Mal*, São Paulo: Cia das Letras, 1992
- A genealogia da moral: um escrito polêmico*, São Paulo: Brasiliense, 1987
- Assim Falou Zaratrusta: um livro para todos e para ninguém*, R.J.: Civilização Brasileira, 1981
- Ostrower, E.: *Acasos e criação artística*, R.J.: Campus, 1990
- Parmelion, H.: *Picasso disse...*, R.J.: Expressão e Cultura, 1968
- Rosset, C.: *O princípio de crueldade*, R.J.: Rocco, 1989
- *Alegria – A força Maior*, R.J.: Relume Dumaiá, 2000
- Rank, O.: *L'art et l'artiste: Créativité et développement de la personnalité*, Paris: Payot, 1984
- Sêneca.: *Entreviens, Lettres a Lucilius*, Paris: Robert Lafond, 1993