



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v72n182.89377>

# PATOLOGÍAS DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA Y DIAGNÓSTICO SOCIAL EN LOS ESCRITOS TARDÍOS DE NIETZSCHE



## PATHOLOGIES OF ARTISTIC EXPRESSION AND SOCIETAL DIAGNOSIS IN NIETZSCHE'S LATE PHILOSOPHY

MARINA GARCÍA-GRANERO\*  
Universitat de València - Valencia - España

.....  
*Artículo recibido: 23 de julio de 2020; aceptado: 10 de abril de 2021.*

\* *marina.garcia-granero@uv.es / ORCID: 0000-0002-8067-937X*

### Cómo citar este artículo:

**MLA:** García-Granero, Marina. "Patologías de la expresión artística y diagnóstico de la sociedad en la filosofía de Nietzsche." *Ideas y Valores* 72.182 (2023): 195-219.

**APA:** García-Granero, M. (2023). Patologías de la expresión artística y diagnóstico de la sociedad en la filosofía de Nietzsche. *Ideas y Valores*, 72 (182), 195-219.

**CHICAGO:** Marina García-Granero. "Patologías de la expresión artística y diagnóstico de la sociedad en la filosofía de Nietzsche." *Ideas y Valores* 72, n.º182 (2023): 195-219.

Este estudio se inserta en el Proyecto de Investigación Científica y Desarrollo "Ética cordial y democracia inclusiva en una sociedad tecnologizada" [PID2022-139000OB-C21] financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

#### RESUMEN

El artículo contextualiza el desarrollo de los elementos de la fisiología del arte en la trayectoria de Nietzsche, situando estas reflexiones dentro de su pensamiento sobre la formación y transformación de los seres humanos. La expresión artística funciona como síntoma de fenómenos que tienen su origen a nivel fisiológico y que informan de la condición del artista y su público. Se analiza el examen clínico del arte de Wagner como estrategia de diagnóstico de la *décadence* de la cultura y sociedad moderna. Se estudia la concepción de la estética como fisiología aplicada, su componente adaptativo y comunitario, así como su uso instrumental para la política.

*Palabras clave:* decadencia, estética, fisiología, F. Nietzsche, patología.

#### ABSTRACT

The article contextualizes the development of the elements of the physiology of art in Nietzsche's philosophy, while situating these reflections within his thought of the formation and transformation of the human being. Artistic expression functions as a symptom of phenomena that originate at a physiological level and inform us of the condition of artists and their public. His clinical analysis of Wagner's art is analysed as a diagnostic strategy of modern culture and society's decadence. The understanding of aesthetics as applied physiology is studied, its adaptive and community component, as well as its instrumental use for politics.

*Keywords:* decadence, aesthetics, physiology, F. Nietzsche, pathology.

## Introducción

A partir de las obras de madurez, vemos converger los principales conceptos y problemas nietzscheanos en un conjunto coherente. En *Ecce Homo*, Nietzsche acomete una estrategia de autopresentación con la que consigue unificar retrospectivamente su obra, a través de un discurso filosófico muy calculado. Reinterpreta algunas nociones, como lo dionisiaco, profundiza en sus rupturas, como su contienda con Wagner, y revisa algunos posicionamientos, por ejemplo la figura del filósofo errante deja paso al filósofo legislador, bajo la égida del proyecto de reforma cultural y de transformación del ser humano que se expresa con el concepto de “cría” [*Züchtung*]. Por ejemplo, analiza *El nacimiento de la tragedia* desde la óptica del nihilismo y la *décadence*, criticando aquello que ahora juzga de erróneo en ella, pero señalando, al mismo tiempo, que recuerda «la inmensa esperanza» que yacía bajo este libro fantaseando un «nuevo partido de la vida que tome en sus manos la mayor de todas las tareas, la cría superior de la humanidad» (EH-GT-4).<sup>1</sup> Es decir, el proyecto de reforma de la cultura antaño formulado como el sueño romántico wagneriano es ahora redefinido en los términos psicofisiológicos propios de la madurez, que en los años de juventud permanecían latentes y ocultos en los cuadernos, junto a otras metáforas más tímidas de la selección.

Este proyecto de “disciplina y cría”, que particularmente defino como reflexión y reforma fisiológica de la moral y la cultura, congrega dos dimensiones: una histórico-biológica y otra moral, estética y política, como híbrido superador de la metafísica idealista. Aunque son más conocidas las reflexiones de la “cría” de los escritos de madurez, Nietzsche se familiarizó con el término, empleado por la ciencia contemporánea, y en especial por la escuela darwinista, al menos desde

1 Los textos de Nietzsche se citan empleando las siglas alemanas y normalizadas de la edición crítica digital (eKGWB) dirigida por el profesor Paolo D'Iorio. Añadiendo estas siglas a la dirección [www.nietzschesource.org/#eKGWB/](http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/), obtendremos un enlace que nos llevará directamente a ese pasaje en la edición crítica digital disponible en libre acceso. Las siglas que se emplean son: *El nacimiento de la tragedia* (GT), *Un mensaje de Año Nuevo al editor del semanario 'En el nuevo Reich'* (NJ), *La gaya ciencia* (FW), *Más allá del bien y del mal* (JGB), *De la genealogía de la moral* (GM), *El caso Wagner* (WA), *El crepúsculo de los ídolos* (GD), *El Anticristo* (AC), *Ecce Homo* (EH), *Nietzsche contra Wagner* (NW), *Fragmentos Póstumos* (NF). En el cuerpo del texto se emplean las traducciones al español de las ediciones de *Obras Completas* (OC) y *Fragmentos Póstumos*, elaboradas bajo la dirección de Diego Sánchez Meca y publicadas en la editorial Tecnos. *La Correspondencia* se cita mediante la sigla normalizada BVN (*Briefe von Nietzsche*), seguida del año y número de la carta, y se cita en el cuerpo del texto siguiendo la traducción publicada en Trotta bajo la dirección de Luis Enrique de Santiago Guervós. En muy pocos casos se han modificado ligeramente las traducciones. Los énfasis en los textos de Nietzsche corresponden al texto original.

1873, como muestran sus cuadernos privados. El concepto de la cría se emplea también en los fragmentos preparatorios de *Nosotros, filólogos* de 1875. *Nosotros, filólogos* explora la política educativa mediante la cual se alcanzaron condiciones en las cuales el surgimiento del genio no se abandonaba a la mera suerte, sino que formaba parte de sus metas. El genio se producía, se criaba.<sup>2</sup> Tal y como se aprecia en otros textos de la época como *Schopenhauer como educador*, Nietzsche combina la crítica de las instituciones educativas contemporáneas con el deseo de recuperar los ideales que en la cultura griega permitieron tal constelación de filósofos, que hoy representan algunas de las más grandes figuras de la Historia de Filosofía. Todo ello, señaló Nietzsche, no fue fruto del azar sino de las propias instituciones griegas, como se expresa también en *El Estado griego*. Fruto de su idolatría hacia Wagner, en 1875 Nietzsche reflexiona sobre su figura en estos mismos términos: Wagner 'cria' a su público (NF-1875,5[134]), es decir, ejerce un influjo mucho más potente que la educación en su sentido convencional, porque logra ejecutar un efecto formador en la constitución fisiológica de sus espectadores.

Los elementos de la “fisiología del arte” se desarrollan al máximo en los últimos años, sobre todo de 1886 a 1888, pero son la continuación coherente de la reflexión sobre la cultura llevada a cabo ya en la fase wagneriana y las obras aforísticas. En un primer momento, su filosofar histórico —pregenealógico— problematiza las condiciones de vida que sostienen cada forma cultural y desembocan en distintos resultados y productos en materia de arte, moral, religión y filosofía, como unidades de estilo de las manifestaciones de la vida de un pueblo (DS-1), además de analizar de la cultura para estudiar los modos en que los diferentes contextos históricos y culturales dan lugar a diferentes tipos de seres humanos. Más tarde, la crítica de la moralidad realizada en *De la genealogía de la moral*, no solo investiga el origen de los valores mediante la historia natural del pensamiento y de la moral, sino criticar su propio valor, tomando como criterio el florecimiento de los seres humanos en una escala temporal muy amplia. Entendiendo la moral como la vertiente axiológica de la antropología filosófica, Nietzsche no se aproxima a ella con ánimo de establecer fundamentos éticos incondicionados, sino que inaugura un estudio de “la moral en cuanto consecuencia, síntoma, máscara, tartufería, enfermedad y malentendido; mas también la moral en cuanto causa, remedio, estímulo, inhibición y veneno” (GM-Vorrede-6).

Partiendo de la concepción orgánica de la cultura, es posible trasladar esta tesis al arte, en especial, como vehículo comunicante de una

2 Véanse, en especial, los empleos sobre la “cría” del genio en la cultura griega en NF-1875,3[75], NF-1875,5[11], NF-1875,5[25].

moral, puede ser un síntoma o un remedio. El arte, como vehículo comunicante de contenidos morales y culturales, puede ser tanto el síntoma de una patología como el remedio. Uno de los presupuestos bajo los que se expresa y opera la noción de “cría” es la disolución de la antinomia entre razón y cuerpo, y la profunda interconexión entre toda actividad (cultural, intelectual, artística, etc.), y la vida orgánica, la condición vital del cuerpo que la ha posibilitado, la condición instintiva de ese organismo y el tipo de instintos que predominan en él. En sus escritos, Nietzsche presta atención a las manifestaciones socioculturales de las distintas sociedades, ya sea el arte, la política, o la moral. Desde esta perspectiva fisiológica, investiga los casos clínicos del arte, gracias a una sintomatología de la decadencia en tres niveles distintos: *décadence* como condición patológica de lo orgánico, desequilibrio de las fuerzas en el interior del cuerpo de una persona individual, *décadence* como valores del individuo enfermo, y *décadence* como condición histórico-social de las sociedades de final del siglo XIX (Piazzesi 2006 117). Veremos, además, que analiza la función del arte en estos mismos términos, especialmente como narcótico.

Los escritos sobre la fisiología del arte representan patografías que toman como objeto la cultura moderna en su conjunto. Forman parte de la tarea del médico-filósofo ya imaginado en los escritos aforísticos, que entiende que estas patologías sociales no se refutan, sino que han de ser curadas: “Al cristianismo no se lo refuta, tampoco se refuta una enfermedad ocular” (WA-Epilog). Así, la tarea de la filosofía es comprendida como una forma de tratamiento o sanación del cuerpo humano (cf. Conill 2020), teniendo en cuenta la imposibilidad de separar las actividades humanas de la vida y su impacto fisiológico (cf. FW-110).

El objetivo de este artículo es contextualizar los elementos de la fisiología del arte en la trayectoria y producción bibliográfica de Nietzsche y su intensificación en los escritos de madurez. En primer lugar, analizamos la crítica del ideal ascético en el contexto de la reflexión sobre la afectividad y la transformación del ser humano por parte del “médico filósofo”. En el contexto de este proyecto, la expresión artística funciona como síntoma de fenómenos que tienen un profundo origen a nivel fisiológico y que nos informan de la condición del artista creador y del público que lo acoge. En segundo lugar, examinamos el análisis clínico del arte de Wagner como estrategia de diagnóstico no solo de Wagner, sino sobre todo, de sus espectadores, es decir, de la cultura y sociedad contemporáneas, conectándolo, además con el fenómeno de la *décadence*. Finalmente se estudiamos la concepción de la estética como fisiología aplicada: el componente adaptativo y comunitario de los juicios estéticos, así como su instrumentalización política.

### Medicina filosófica frente al ideal ascético

En la gran mayoría de los casos, los mecanismos de cría y disciplina moldean el espíritu sin ser controlados por nada o nadie. La fuerza de los instintos establece como fines sociopolíticos la cohesión social y la supervivencia como fines que la humanidad ha de perseguir. Así, socialmente se inculca la obediencia de las normas y las costumbres útiles para dichos fines adaptativos y ciegamente se seleccionan retroactivamente los instintos que constituyen cada tipo de ser humano. Lo que Nietzsche plantea en un nivel aún más radical es que incluso el desarrollo de estos instintos ha sido un fenómeno inconsciente y azaroso. El desarrollo del ser humano nunca ha sido un progreso hacia un fin, de hecho, uno de los mensajes más importantes de la *Genealogía* es que “la causa de la aparición de una cosa y la utilidad final de ésta, su verdadero empleo y su lugar efectivo en un sistema de fines son cosas *toto coelo* distintas” (GM-II-12). A mi juicio, se entiende así la batalla contra el azar que se declara en el *Así habló Zaratustra*, con respecto a la cultura, sin extrapolarla al mundo orgánico e inorgánico, y que marca un antes y un después en su uso y comprensión del concepto de “cría”, que deja de ser únicamente una categoría analítica que permite comparar pueblos y culturas, y deviene sobre todo una invitación a desarrollar un proyecto programático muy meditado. En esta línea, frente los mecanismos inconscientes de cría que se llevan a cabo, por ejemplo, a través de las organizaciones políticas y las religiones, Nietzsche plantea una gran batalla contra el azar de la historia cuando propone a los filósofos del futuro la tarea de enseñarle al ser humano su futuro como algo dependiente de su voluntad, contra lo contingente y la ley del sinsentido (JGB-23, JGB-203). Del mismo modo, en el capítulo sobre *Aurora* de *Ecce Homo*, Nietzsche invita a “escapar del dominio del azar y de los sacerdotes y plantear por primera vez, como un todo, la cuestión del por qué y del para qué” (EH-M-2).

Nietzsche era muy crítico con la pretensión de “mejorar” al ser humano, con la que se legitima las morales y las religiones al proponer sus tablas de virtudes, por ejemplo un ideal de hombre superior cristiano vinculado a la “desmundanización” y “desensualización” (JGB-62). La cultura y, en especial, la religión han sido los medios privilegiados a través de los cuales se ha formado —ha tomado forma— el ser humano a lo largo de la historia. El cristianismo, como toda religión, ha promovido valores, es decir, preferencias fundamentales que han regulado la vida del cuerpo y modelado al ser humano en tanto artistas: el europeo contemporáneo, “una cosa complaciente, enfermiza y mediocre”, es el resultado de esta cría. En varios epígrafes de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche se concentra en el caso de la religión y lamenta que las religiones como “medios de cría y educación” no se

encuentren en manos del filósofo, sino que “gobiernan por sí mismas de manera *soberana*, cuando ellas mismas quieren ser fines últimos y no medios junto a otros medios” (JGB-62). La cuestión es que si el ser humano es una escultura, hay también un escultor, y el escultor durante siglos ha sido el cristianismo. Aunque no parece que Nietzsche presente este fenómeno como resultado de una voluntad consciente, sino en todo caso, de la voluntad de poder, sí que plantea que parece como si “hubiese imperado una única voluntad sobre Europa” que ha destrozado y arruinado la piedra más preciosa (*ibid.*).

Pero es, sobre todo, en el tercer tratado de la *Genealogía* donde más detalladamente se analiza el problema de los ideales ascéticos y sus efectos en la cultura europea. Allí, Nietzsche expresa que el problema es el valor que el sacerdote ascético da a la vida, un valor con el que la vida se niega a sí misma:

esta vida (junto con todo lo que es inherente a ella, “naturaleza”, “mundo”, la esfera entera del devenir y de la transitoriedad) la ponen ellos en relación con una existencia totalmente distinta, de la que resulta contraria y excluyente, *a no ser* que por ventura se vuelva contra sí misma, *se niegue a sí misma*: en este caso, el de una vida ascética, se considera la vida como un puente que lleva a esa otra existencia distinta (GM-III-12).

El ideal ascético representa así una noción de vida paradójica, en la que la vida se devalúa y niega a sí misma, reflejando así, al mismo tiempo, el problema nuclear del nihilismo. El ideal ascético consiste en una política de dominación de la vida, que se preserva a través de la supresión o contención de su vitalidad y sus impulsos. Este tipo de vida se mantiene mínimamente viva, debido al poder conservador y afirmador del ideal ascético: “*el ideal ascético nace del instinto de protección y de curación de una vida que está degenerando*” (GM-III-13). Esta situación de debilidad parece una condición antropológica resultado de la evolución del ser humano y de su desarrollo particular *como ser humano*, que es “es más inseguro, más voluble, más indeterminado que cualquier otro animal, de eso no hay duda, — es *el* animal enfermo”, pero también es quien “se ha atrevido a más, que ha innovado, ha porfiado, ha desafiado al destino más que todos los demás animales juntos: él, que ha hecho consigo mismo grandes experimentos” (*ibid.*).

Se aprecia con claridad que Nietzsche no está amonestando esa situación de debilidad, de hecho esa condición plástica y delicada del ser humano es la que posibilita el progreso o desarrollo humano en sentido nietzscheano. Más bien, supone una propuesta explicativa del poder del sacerdote, que ofreciendo el remedio del ideal ascético, y sobre todo aportando una donación de sentido a ese sufrimiento, consigue ir por delante de ellos en calidad de pastor. El pastor emplea el ideal

ascético como vehículo de autoconservación, así surge una paradójica situación en la que el sacerdote es “parte de las más grandes potencias conservadoras y afirmativas de la vida” (*ibid.*).

Mediante el ideal ascético, el sufrimiento recibe una interpretación y sobre todo un sentido, un para qué, y de ese modo se hace soportable, pues el ser humano “no niega el sufrir en sí: lo quiere, lo busca incluso, dando por supuesto que se le muestre que tiene un *sentido*, que el sufrir tiene un *para qué*”, que le proporciona la religión ascética. Lo que Nietzsche denuncia es que esa conservación se lleva a cabo al precio de un odio a lo humano, lo animal, los sentidos, a la propia razón, la felicidad y la belleza. Por todo ello, ese ansia de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo es suma, “una *voluntad de nada*, una voluntad contraria a la vida”, una vida que en el ideal nietzscheano no se reduce a la autoconservación, sino que se abre a otros ideales posibles de plenitud más unidos a la fuerza y el vigor, que proporcionan autonomía frente al pastor (GM-III-28).

Por su carácter ascético, el caso Sócrates recibe numerosos vituperios en *El crepúsculo de los ídolos*, por su ecuación según la cual “razón = virtud = felicidad”, y por considerarlo el iniciador de la tradición metafísica divisora del mundo entre realidad y apariencia responsable del desprecio ontológico, epistemológico y moral hacia el segundo. La sustitución del criterio de la verdad por el criterio de la salud le permite a Nietzsche afirmar que el idealismo enferma, incluso en un nivel más radical, Sócrates estaba enfermo y *quería* la muerte. Es frecuente encontrar en los textos nietzscheanos un marcado interés no tanto por las filosofías, sino por los filósofos, o mejor dicho, por lo que la filosofía nos revela de cada filósofo. De nuevo basándose entre la correspondencia entre estados fisiológicos e interpretaciones, llega a la conclusión de que los sabios que han despreciado la vida “coincidían fisiológicamente en alguna cosa, para adoptar —para *tener que* adoptar— la misma actitud negativa ante la vida”, motivo por el cual se propone examinarlos fisiológicamente (GD-Sokrates-2, 4 y 12).

También en *El crepúsculo de los ídolos*, el párrafo “Moral para médicos” no representa un alegato a favor de una eugenesia brutal, aunque una lectura meramente metafórica parece implausible y la huella de la lectura de Charles Féré es clara (Sommer 2016 495-500). En conexión con el párrafo anterior, “*Crítica de la moral de la decadence*”, habría dos claras provocaciones en este párrafo. La primera consiste en equiparar la virtud moral —ascética— con la morbidez y con la enfermedad física. La segunda, aún más explícita, consiste en animar a quienes practican el ideal ascético, el pesimismo de Schopenhauer o un modo de vida descendiente, es decir, quienes escogen instintivamente lo perjudicial para sí mismos, a ser coherentes con sus ideales de renuncia y anemia:



hacer caso a su moral que les dice “¡perece!”, suprimirse a sí mismos y suicidarse (GD-Streifzuege-36, GD-Moral-5). En el párrafo anterior, afirmaba que la “mentira moral” según la cual “Nada tiene ningún valor, —la vida no vale nada” representa un gran peligro porque “tiene efecto contagioso”, premisa para el siguiente párrafo cuya conclusión lógica es la invitación al suicidio, en el que además se reitera la asección de que el pesimismo es contagioso (GD-Streifzuege-35). La interpretación de Sommer me parece acertada a la luz del capítulo “Los despreciadores del cuerpo” del *Zaratustra*, en el que se invitaba a dichos despreciadores, de un modo ciertamente más poético, a “despedirse de su propio cuerpo — y enmudecer”, porque un “sí mismo” que no puede “crear por encima de sí mismo” quiere morir, y esta voluntad se materializa en el ideal ascético y el desprecio del cuerpo (ZA-I-Veraechter).

La radicalización en el empleo de una terminología fisiológica es, en parte, una estrategia filosófica y un influjo del clima científico de su época y de su lectura de escritores como Stendhal, Balzac o Baudelaire (Wotling 2012, 2ª parte, cap. 3). Patología, en la segunda mitad del siglo XIX, era un término en boga. El uso de estas fuentes literarias es uno de los diversos motivos por los cuales hay especialistas que argumentan que el vocabulario fisiológico en Nietzsche cumple la mera función de “fuente de metáforas”, mientras que, por otro lado, hay todo un sector de estudiosos que defiende la explicitud y el realismo de esta perspectiva.<sup>3</sup>

No parece plausible reducir la patologización y fisiologización a una única función si se tienen en cuenta la diversidad de sus manifestaciones y el uso prolongado de “patología” que no siempre equivale a enfermedad sino que también es manifestación de *pathos*, de afectividades, desde *El nacimiento de la tragedia* hasta escritos tardíos como *El Anticristo* (Sommer 2015). La tendencia de Nietzsche a emplear esta perspectiva en su estudio de las sociedades y los fenómenos culturales no es un mero recurso literario o un capricho personal, sino que es el reflejo de su estudio interdisciplinar de la literatura fisiológica y patológica contemporánea. Su empeño de aprovechar el conocimiento científico-médico rebasa, muy probablemente, la función de ser una mera metáfora.

A mi juicio, no cabe duda de que el carácter metafórico prevalece en aquellos sentidos más literarios o fantasiosos, por ejemplo en el caso de la bestia rubia u otras figuras irreales que sirven como recursos de crítica del proceso civilizatorio europeo. Sin embargo, sí que hay un realismo en este léxico, especialmente cuando se aplica a la moral, dado el condicionamiento recíproco entre procesos fisiológicos y procesos

3 Para una excelente exposición de ambas interpretaciones, véase Chaves 2007. Sobre la relación entre biología y metáfora, véase Moore 2004.

interpretativos (hermenéuticos) y a las “*realidades fisiológicas*” que explican el origen de doctrinas, valoraciones morales y gustos estéticos (AC-30, Conill 1997). La riqueza del léxico fisiológico radica en sus matices y, a mi modo de ver, no se puede negar ninguno de los dos polos de la ambivalencia entre la metáfora y el realismo.

El ideal del médico filósofo —“alguien que tiene que perseguir el problema de la salud global de un pueblo, de una época, de una raza, de la humanidad” —, que se prolongará en la agenda de los filósofos del futuro a partir de *Más allá del bien y del mal*, tiene como claro objetivo servir como contrapunto a la analogía ascética de los predicadores morales como “médicos del alma”, que han convencido a las personas de que se encuentran muy mal y de la necesidad de su “receta” para calmar su dolor, inculcándoles así una valoración negativa y exagerada del dolor y la desdicha (FW-326). Nietzsche denuncia la mentira de este ideal ascético, según el cual la felicidad consistiría en la aniquilación de la pasión y el silencio de la voluntad.

Así, los ejemplos de artistas que explora en *De la genealogía de la moral* representan la corrupción del artista por su servidumbre al ideal ascético (GM-III-25). En el tercer tratado, dedica bastantes párrafos a analizar esta relación con el objetivo de descubrir “la procedencia del enorme poder del ideal ascético”, tal y como expresará después en *Ecce Homo* (EH-GM). Detrás del trabajo de un artista, uno debe encontrar los instintos subyacentes. La obra es solo una manifestación o expresión. Bajo este presupuesto, todo lo que se desprende del ideal ascético, de la búsqueda de un sentido situado en un horizonte distinto al terrenal, y de la negación de las condiciones fundamentales de la vida en favor de una transcendencia imaginaria, es identificado por Nietzsche como *décadence*, como sentimientos de carencia. En estos movimientos se expresa una extraña forma de vida de aquellos que niegan o debilitan la vida.

La “fisiología del arte” trabaja sobre el presupuesto de la inserción del artista y de sus obras dentro del panorama cultural, como representación o síntoma de una forma de vida, pero, sobre todo, de un tipo de ser humano, con una vida específica y una idiosincrasia particular: “*Ninguno es simplemente pintor; todos son arqueólogos, psicólogos, escenificadores de algún recuerdo o teoría. (...) Aman una forma no por lo que es sino por lo que expresa*” (NF-1886,7[7]). Por ejemplo, Mozart “*expresa sentimientos totalmente alemanes, la candeur naïve, la tendresse mélancholique, contemplative, les vagues sourires, les timidités de l’amour*” (*ibid.*). Se aprecia así una reflexión comunitaria, afín al pensamiento de la cría, que hace referencia a la constitución fisiológica de un pueblo. La compatibilidad entre lo que expresa una obra y el patrimonio instintivo de su espectador asegura su éxito. Desde esta

perspectiva analiza Nietzsche a Wagner en os escritos maduros, cuestión en la que nos concentraremos en lo que queda de artículo.

Tanto Wagner como Nietzsche heredaron del romanticismo la idea de que el arte podría volver a cumplir la alta función humanizadora y ennoblecedora que le fue propia en la antigua Grecia (Sánchez Meca 2015, Barrios 2019). El romanticismo como movimiento creyó en la instauración de una política de la estética similar a la de la cultura griega, pero que en su estructura y funcionamiento también sería análoga a la de la Cristiandad medieval, la Europa de la Reforma y la Contrarreforma, la Francia de Louis XIV, etc., para educar al ser humano y fomentar una identidad comunitaria entre los individuos, las sociedades y los pueblos, en definitiva, para activar una fuerza que construya vínculos. Ahora bien, Nietzsche captó, por el modo en que el arte de Wagner evolucionó, que su música representaba una desfiguración y falsificación degenerada de este hermoso ideal. Hubo un importante desacuerdo con los parámetros en que el arte debía llevar a cabo dicha tarea. Es por ello por lo que el término “romanticismo” obtiene en Nietzsche una connotación despreciativa, ya que aprecia en su sed de misticismo un síntoma de deseo de huida de la realidad mediante lo irracional, paralela al cristianismo (Ávila Crespo 2005).

El arte wagneriano, el arte decadente y el romántico tienen en común que responden a una necesidad de narcóticos, de emociones potentes que mitigan un sufrimiento inefable, acrecentado por el nihilismo contemporáneo. Nietzsche reparó en que lo que Wagner hacía era simplemente secularizar la estética eclesiástica en el momento en que la religión cristiana, tras la muerte de Dios, fallaba en su misión de donación de sentido, y el relevo debía ser estrictamente ético y político. Le reprocha que su drama musical no recupera los elementos artísticos de las tragedias griegas, sino que se aproxima, más bien, a la concepción política que la Contrarreforma hizo de la misa solemne (Sánchez Meca 2015 307). Wagner se habría aprovechado de «esa necesidad de anestesia para el sentimiento de vacío y de hambre mediante un arte narcótico» (EH-MA-3). La religión cristiana ya no creaba lazos de solidaridad y comunidad con la misma intensidad, por tanto, la nueva misión política del arte consistiría en erigir figuras míticas en las que la humanidad pudiese reconocerse, pero, sobre todo, gracias a las cuales el pueblo alemán reunido pudiera crear una nueva identidad común, en la que seguían presentes, no obstante, las “sombras de Dios”. En esta traslación sigue operando la misma voluntad de sostén y lógica gregaria propia del cristianismo, mientras que de acuerdo con la propuesta de Nietzsche, quienes pueden han de aspirar al dominio de uno mismo, la creación del sentido y la conquista de la propia perspectiva.

### Wagner como caso clínico

Dedicaremos poco espacio a la relación ambivalente entre Nietzsche y Wagner (cf. Borchmeyer y Salaquarda 1994). Como apuntaba Montinari, es necesario evitar reducir el enfrentamiento a una biografía psicologizante. Conviene no centrarse en las vicisitudes de su relación personal, sino analizar el carácter intelectual y filosófico de la ruptura y la compleja divergencia de sus respuestas a los problemas de su tiempo y sus propuestas de reforma de la cultura (Montinari 2000, Campioni 2007). Las críticas de Nietzsche se refieren a Wagner como músico y, sobre todo, como fenómeno histórico-cultural.

Nos interesan las estrategias de diagnóstico que Nietzsche efectúa en sus escritos sobre este último, en los que se preocupa por conocer la *procedencia* de una obra, como los fisiólogos y los vivisectores del espíritu (GM-III-4). La decadencia cultural deviene inevitablemente una cuestión fisiológica, pero no se trata solo de un diagnóstico de Wagner, sino que el espectro se amplía a sus seguidores, sus oyentes, sus espectadores, incapaces de lidiar con el sufrimiento de su existencia de una manera más afirmativa. De hecho, en *De la genealogía de la moral* queda clara la inclusión del arte como reflejo y producto de una sociedad y como instrumentos de una cultura mayoritaria, pues los artistas “en todas las épocas han sido ayudas de cámara de una moral, una filosofía o una religión” y que “por desgracia, muy a menudo han sido cortesanos bien dóciles de sus seguidores y sus mecenas, así como aduladores con olfato para los poderes” (GM-III-5). No estamos ante una comprensión del artista como un genio romántico o como eremita apartado de la sociedad, sino una comprensión organicista del artista y de sus productos, como evidencia de la cultura en que crece y se desarrolla su obra. El artista no es independiente del mundo que le rodea, e incluso él mismo “no es más que la condición previa de su obra, el seno materno, el suelo, a veces el abono y el estiércol, en los que aquélla, y de los que aquélla crece” (GM-III-4).

Aunque Nietzsche expresa agradecimiento a Wagner en múltiples ocasiones al valorar la fase wagneriana como una etapa necesaria en su propio itinerario intelectual, le disgusta enormemente que Wagner sucumbiera en su etapa madura al ideal ascético y lo interpreta como un “insulto personal”, como si sus años de amistad no hubieran supuesto ningún influjo en él (BVN-1883,382). En *De la genealogía de la moral* manifiesta su deseo de que Wagner se hubiera despedido “de otra manera, no con un *Parsifal*, sino más victorioso, más seguro de sí, más wagneriano — menos desconcertante, menos ambiguo en lo referente a su intención plena, menos schopenhaueriano, menos nihilista?...” (GM-III-4).

Wagner lleva a cabo una «mutación del “sentido”» cuando en su vejez «rinde homenaje a la castidad», se convierte al cristianismo y deviene un defensor del imperio alemán (GM-III-2). En su última ópera *Parsifal*, Nietzsche aprecia “un hostil apartamiento de toda elevación, rigor y disciplina del espíritu, una especie de *perversión* intelectual” (GM-III-4). Su arte se convierte en fermento del nihilismo. Dado que el arte es, según Nietzsche, “esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia*” (NF-1888,14[47]), el arte ascético es en sí mismo una contradicción, que implica en último término la pérdida del estatus como artista. Cuando Wagner presenta su arte como la revelación necesaria de la esencia del mundo, del espíritu y de la redención de la existencia humana, deviene un artista corrupto (*cf.* Faustino). La caída de Wagner expresa, por consiguiente, cómo un artista sucumbe ante el ideal ascético.

En *El caso Wagner. Un problema para músicos*, Nietzsche desarrolla un análisis clínico con el que aplica los principios de la fisiología del arte, cuyo esbozo es contemporáneo al proyecto de la transvaloración de los valores en los últimos escritos de Nietzsche. En primer lugar, el léxico es manifiestamente fisiológico, empezando por el título, puesto que ‘caso’ (*Fall*) es una palabra polisémica que puede expresar un suceso, un ejemplo, un sumario o proceso jurídico, pero también un cuadro médico, un caso clínico morbosos, una irrupción de una enfermedad epidémica, entre muchas otras acepciones. De hecho, Nietzsche redacta un pequeño texto para anunciar su ensayo en la *Buchhändler-Börsenblatt*, revista destinada dar a conocer las novedades de la industria del libro. En dicha presentación, en la que Nietzsche habla de sí mismo en tercera persona, afirma que coge “la refutación de W<agner> que este escrito ofrece no es meramente estética: es, sobre todo, una refutación fisiológica. Nietzsche considera a Wagner como una enfermedad, como un peligro público” (NF-1888,16[80]). Pero *Fall* también expresa una caída, una perdición, un desmoronamiento, acepción que proviene del latín “casus” (Stegmaier 1994 173-174). Nietzsche, profundo conocedor del latín, bromea sobre esta connotación en cartas dirigidas a Brandes y Seydlitz: “Malas lenguas lo quieren leer como *La caída de Wagner...*” (BVN-1888,1107, BVN-1888,1110).

Inmediatamente después del prefacio que abre *El caso Wagner*, la “Carta de Turín”, no deja lugar a dudas sobre este sentido médico: “nuestros médicos y fisiólogos tienen en Wagner su caso más interesante, como mínimo tienen un caso muy completo” (WA-5). En el epígrafe 5 aumenta intensamente este vocabulario de la salud y la enfermedad, nos dice que Wagner “nos arruina la salud — ¡y, además, la música! ¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es más bien, una enfermedad? Toque lo que toque, lo pone enfermo — ha hecho que la música

se ponga enferma—” (WA-5). También los héroes y heroínas de Wagner “considerados estos como tipos fisiológicos (— ¡una sala de enfermos! —)”, personajes estériles y con desequilibrios nerviosos, rasgos típicos del cuerpo débil, presentan en su conjunto “un cuadro patológico”. La refutación lógica se sustituye así por diagnósticos clínicos. Incluso cuando Nietzsche expresa su predilección por la música mediterránea de Georges Bizet, emplea términos fisiológicos de fecundidad para transmitir sus cualidades (WA-7).

Nietzsche no fue el primero en aplicar este tipo de tratamiento y análisis a la figura de Wagner. Quince años antes, en 1873, un médico de Múnich, Theodor Puschmann había publicado *Richard Wagner: eine psychiatrische Studie* en el que detectaba en Wagner signos de perturbación y megalomanía. Nietzsche era conocedor de este escrito y redactó una carta polémica al semanario *Im neuen Reich* criticando una noticia en la que Alfred Wilhelm Dove, historiador alemán y ensayista, se hacía eco del estudio de Puschmann y se adscribía a sus mismas tesis. En ese escrito, tilda las tesis de ambos de “charlatanerías que suenan científicamente” y, con un claro tono sarcástico, les augura “la penosa tarea de acercarse psiquiátricamente de la manera más satisfactoria a los gustos antinaturales de los lectores del *Nuevo Reich*” (NJ).

En consecuencia, este vocabulario patológico es el resultado de un contexto psiquiátrico en la investigación médica y del auge de las teorías psicopatológicas de la genialidad tras la publicación del libro de Jacques-Joseph Moreau de Tours sobre *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire* (1859) (Salanskis 2015). La misma sentencia, en lengua francesa, “*Wagner est une névrose [Wagner es una neurosis]*” se relaciona directamente con la conocida tesis de Moreau de Tours, según la cual el genio es una neurosis, como “sinónimo de exaltación (no decimos trastorno, perturbación) de las facultades intelectuales”, como “diferentes modalidades de los órganos nerviosos”, o dicho de otro modo, como una exaltación del sistema nervioso (ibid., 464). Moreau de Tours no expresa literalmente la frase “*le génie est une névrose*”, pero la idea fue divulgada en esta forma simplificada, por ejemplo, en el tomo II del *Journal* de los hermanos Goncourt, que Nietzsche leyó atentamente, apenas fue editado, a partir del otoño de 1887. También *La psychologie des grandes hommes* de Henry Joly, libro conservado en la biblioteca de Nietzsche con numerosas anotaciones, discute esta teoría de Moreau de Tours (Campioni 2004, Campioni et al. 2002 321).

Moreau de Tours no desea descalificar al genio ni estigmatizarlo como un enfermo mental. De hecho lo exalta su cerebro, que presenta como un don de la naturaleza. Hay una voluntad explicativa: “cuando calificamos al genio como neurosis, no hacemos más que expresar un

hecho de pura fisiología” (de Tours 1859 467). En cambio, Puschmann, en su estudio sobre Wagner, sí que tenía una clara voluntad de patologizar el genio. Expresa que Wagner es un enfermo mental, víctima de delirios de grandeza, que sufre “una sobreestimación de sí mismo que supera toda medida y toda finalidad, de una vanidad y una infatuación verdaderamente enfermizas” (Puschmann 20). Nietzsche criticó el método de Puschmann en su ánimo de defender públicamente a Wagner, pero posteriormente, en su tránsito de apóstol a apostata, recupera este estilo usando a Wagner como personificación y pretexto para criticar los fenómenos culturales del romanticismo, y la *décadence*. Wagner es la “poderosa lente de aumento mediante la que poder visibilizar una situación crítica generalizada, pero escurridiza, poco comprensible” (EH-Weise-7). Este análisis funciona sobre el presupuesto de que un tipo de arte es sintomático de su artista, pero también de los pueblos que lo escuchan: los alemanes, los parisinos, los rusos, etc. (WA-5). En este detalle encontramos un importante punto de divergencia con los estudios patográficos que hemos señalado previamente: para Nietzsche, Wagner no es un caso aislado, es un *décadent* típico, y su éxito se debe a que su arte es un narcótico para sociedades patológicas (WA-5). Así, en el prólogo de *El caso Wagner* afirma que “comprendería a un filósofo que declarase: “Wagner resume la modernidad. No hay alternativas, primero se ha de ser wagneriano...”” (WA-Vorwort). Por tanto, es necesario curarse de Wagner, o de la enfermedad cultural que representa y posibilita el éxito de Wagner.

El diagnóstico de la histeria es constante a lo largo de *El caso Wagner*. Nietzsche afirma que “los problemas que [Wagner] lleva a escena» son «puros problemas de histéricos” (WA-5). Además, recalca que la impronta de Wagner en el arte es “una expresión de degeneración fisiológica, histerismo y morbosidad” (WA-7). Pero el diagnóstico más importante que Nietzsche lleva a cabo en esta crítica es el de la *décadence*, en el que convergen todas las manifestaciones del nihilismo y del cristianismo a las que Nietzsche se dedica en los últimos años de su producción filosófica. Todo artista es por definición creador y comunica con su producción un determinado contenido artístico, una interpretación ligada a unos valores; por ende, Nietzsche no está negándoles el estatuto de artistas, sino que censura específicamente su actividad dentro de los cánones de la *décadence* que transmiten valores propios de la debilidad y la pasividad.

En este contexto, elabora una analogía con el sacerdote. El sacerdote, pastor de un rebaño de enfermos, se autopercibe como un médico, pero no lucha contra las causas del sufrimiento de sus enfermos, por consiguiente, no cura, no es verdaderamente un médico (GM-III-15 y 16). Ciertamente, acomete una “medicación de los afectos”, pero no

cura, solo hipnotiza o anestesia momentáneamente el sufrimiento a través de un torrente emocional. Para ser un “guardia de enfermos”, hace falta estar enfermo. La *décadence* expresa simultáneamente una condición patológica de desagregación fisio-psicológica y el conjunto de valores y prácticas que emergen como resultado, y que es falsamente postulado como remedio, como reparación, pero en realidad solo contiene y controla los efectos de debilitamiento. La salud consiste, por un lado, en una jerarquía dentro del organismo que hace que funcione como una totalidad solidaria, mientras que, por otro lado, la *décadence* consiste en la falta de coordinación y, por tanto, la pérdida de la estructura jerárquica en el seno de las pulsiones. La decadencia es el caos resultante, en el que las pulsiones entran en conflicto y contradicción y luchan entre sí. Nietzsche afirma en *Ecce Homo* que lo que subyace a la tarea de *El caso Wagner* es un ataque a la nación alemana, que, afectada del mismo proceso de decadencia y desagregación de las partes, acoge contradicciones y se muestra débil, permeable, fácilmente inoculable por parte de los dogmas y amenazas como el antisemitismo y el Imperialismo (EH-WA-1).

De hecho, Nietzsche se ve a sí mismo como un *décadent* desde tres puntos de vista: el hereditario, debido a la enfermedad de su padre, el biográfico, por sus propias y numerosas afecciones médicas, y, por último, como hijo de su época (Müller-Lauter 1993 275). La época está marcada por la *décadence*. A causa de los profundos efectos estructurales de la historia y de nuestras formas de vida en el nivel orgánico, no es posible interrumpir o borrar la decadencia mediante una mera toma de conciencia (GD-Streifzuege-43). El curso de la decadencia solo puede modificarse fisiológicamente, cultivando la capacidad de resistencia. Mediante el análisis de Wagner como un “tipo”, Nietzsche afirma haber presentado la contraposición biológica del instinto artístico empobrecido, frente al que es rico, ligero y se afirma con autenticidad, una contraposición entre Wagner y sí mismo, entre “un *décadent* y una naturaleza que crea desde la sobreadundancia de fuerza, esto es, una naturaleza *dionisiaca*, para la cual lo más difícil es el juego” (BVN-1888,1184). En este punto es interesante destacar que la carrera filosófica de Nietzsche se abre y se cierra con la figura de Dionisos como fuerza artística transfiguradora de la vida, retorno que se aprecia con gran claridad en los escritos y la correspondencia de 1888. Dioniso es también reinterpretado fisiológicamente. “¿Por qué motivo sufro cuando sufro por el destino de la música? Por el hecho de que la música haya visto quebrarse su carácter transfigurador de mundo, afirmativo, — por el hecho de que sea música de la *décadence* y ya no la flauta de Dioniso...” (EH-WA-1).

Como han mostrado con claridad los estudios de fuente, el concepto de *décadence* es, en parte, resultado de la lectura de *Essais de psychologie*



*contemporaine* (1883) de Paul Bourget, quien se inspiró fuertemente en Balzac y Stendhal y emplea la novela como diagnóstico de los males de las sociedades francesa, como psicología y sociología. Aprecia un movimiento contrario al equilibrio de la salud, un movimiento de descomposición y desagregación de la obra de arte, que afecta principalmente a la literatura francesa contemporánea, pero que se manifiesta, por supuesto, en las transformaciones sociales de la sociedad francesa del *fin de siècle*: su individualización creciente, la pérdida de referencias comunes en lo que respecta al valor y la fragmentación social (Piazzesi 2017 223). Este autor emplea el mismo vocabulario fisiológico que tanto gusta a Nietzsche, y analiza como casos a artistas como Baudelaire, los hermanos Goncourt, Flaubert, Taine, Renan, Saint-Beuve y Tourgeniev.

Las huellas de lectura de Bourget en Nietzsche se aprecian hasta 1888, donde la cuestión deviene central y cobra protagonismo el significado de *décadence* como desagregación y perversión del equilibrio entre el todo y las partes. Al respecto de la degeneración de la gran ciudad y del hipnotismo, otra importante fuente de Nietzsche es el psiquiatra Charles Féré, de quien leyó al menos dos libros *Dégénérescence et criminalité* (1887) y *Sensation et mouvement* (1888) (Campioni et al. 2002, p. 223, Lampl 1986, Wahrig-Schmidt 1988). Nietzsche comprende la relación entre tensión y agotamiento según el modelo “psicomecánico” de Charles Féré: la tensión excesiva, causada por la acumulación de estímulos sensoriales, desemboca en una descarga que finalmente conduce a un agotamiento físico y nervioso y al sueño hipnótico (Brusotti 2013).

Incorporando estas fuentes y redefiniéndoles para su propia propuesta filosófica, para Nietzsche la *décadence* artística se manifiesta en “el hecho de que la vida ya no habita en el todo” (WA-7). De nuevo, se trabaja bajo la transposición del arte como sintomático de la vida, porque esta definición de la *décadence* artística funciona como símil para cualquier tipo de *décadence*:

La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y exuberancia de la vida, comprimidas en las configuraciones mínimas, el resto es *pobre* en vida. Por todas partes hay parálisis, fatiga, entumecimiento, o bien hostilidad y caos: una cosa y otra se hacen cada vez más evidentes según se asciende a formas más elevadas de organización. El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto (WA-7).

En otras palabras, el arte decadente es un arte muerto, reflejo de una sociedad decadente. El contexto de Wagner “no es el de la historia de la música”, es el de las sociedades europeas de fin de siglo. Las sobrecargas artísticas del arte de Wagner, lo “*espressivo* a toda costa”, son muestras de un arte carente de fuerza organizativa (WA-11). Por tanto, “decadencia” expresa al mismo tiempo una condición patológica de

desagregación fisisicológica y el conjunto de valores y prácticas que emergen como resultado, y que es falsamente postulado como remedio, como reparación, pero, en realidad, solo conserva, contiene y controla los efectos de debilitamiento. Estas fuentes muestran un modo de proceder típicamente nietzscheano; se apropia de conceptos y problemas del clima de su tiempo para resignificarlos y formular su propia propuesta filosófica, su transvaloración de los valores y la reforma del mundo.

### Estética como fisiología aplicada

A lo largo del artículo hemos ido mostrando cómo la fisiología del arte consiste en una estética informada por el contexto científico-cultural de su tiempo, que le permite analizar las patologías de las sociedades europeas. En este último apartado, destacaremos el componente aplicado de esta estética. Si los valores están intrínsecamente ligados a un estado fisiológico, también se puede operar en sentido contrario. La ausencia de dualismo entre médico y paciente se aprecia en la figura del propio Nietzsche como afectado por mala salud y al mismo tiempo, médico-filósofo. Como hijo de su tiempo, Nietzsche es decadente pero también es su antítesis pues escoge los remedios indicados para una buena constitución, se prohibió a sí mismo «una filosofía de la pobreza y del desaliento» (EH-Weise-2). El músico es tanto un hipnotizador, labor propia de la psiquiatría, como un histérico que contagia. El Wagner “*magnétiseur* (magnetizador)” con su ópera *Lohengrin* “dio el primer ejemplo, solo que demasiado insidioso, y el demasiado bien conseguido, de cómo también se hipnotiza con música” (WA-7). Esta transferibilidad entre el enfermo, el histérico, y el psiquiatra, el hipnotizador, en el caso de ser deliberada, refuerza la tesis de que aunque el diagnóstico primigenio de Nietzsche se dirige a Wagner, su arte es sintomático de la modernidad en su conjunto afectada de decadencia, sobre todo de un Wagner que pretendía la renovación cultural pero que se dedicaba de hecho a halagar el gusto de las masas y a responder a sus necesidades de anestesia, éxtasis, sensaciones extremas y consuelo. El arte de Wagner es presentado como síntoma paradigmático de la condición enferma de la cultura occidental en su conjunto.

En este punto, es interesante remitirse a *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*, una selección de textos anti-wagnerianos anteriores a 1888, reestructurados y ligeramente modificados.<sup>4</sup> Un “*collage* polémico”, en palabras de Sommer (2015 148), con el que Nietzsche se propuso demostrar que la ruptura y su contienda con Wagner no había

4 Para una reconstrucción de la historia de la edición del texto, los motivos específicos de esta antología antiwagneriana y los elementos novedosos en materia filosófica, véase la introducción de Barrios (2016) al texto en las oc.

sido llevada a cabo estrepitosamente en *El caso Wagner*, sino que había recorrido ya un largo camino, al menos desde la época de *Humano, demasiado humano*, y que los términos esenciales de dicha ruptura permanecían siendo los mismos (cf. BVN-1888,1184). Campioni aprecia en *Nietzsche contra Wagner* “una última voluntad de afirmar su propio camino conducente a la “gran salud”” (2017 650), tarea que se pone de relieve, de nuevo, mediante la elección del vocabulario fisiológico, por ejemplo, en el epígrafe “Wie ich von Wagner loskam”, traducido por “Cómo me desligué de Wagner”, si bien el verbo *loskommen*, expresa, en otra acepción, cómo se desenganchó de la droga “Wagner”.<sup>5</sup>

Aunque en diciembre de 1888, Nietzsche propuso a Carl Spitteler la edición de este texto —y este es el manuscrito que fue publicado por la edición canónica de Colli-Montinari—, poco después cambió de opinión y renunció él mismo a esta publicación, al considerar que *Ecce Homo* contenía ya todo lo decisivo sobre su relación con Wagner. Es, por tanto, el último texto que Nietzsche envía a su editor antes de su colapso en Turín. Aún así, el brío del texto es notable en el usual rechazo de la metafísica y en el hecho de que la fisiología del arte adquiere un máximo nivel de explicitud:

Con ello no queda dicho que yo tenga por sana a esta música, al menos allí donde habla de Wagner. Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué seguir disfrazándolas bajo fórmulas estéticas? La estética no es ciertamente otra cosa que una fisiología aplicada (NW-Einwaende, reescritura de FW-368).

Este carácter aplicado de la estética se expresa además en una variante contextual, como un dominio de la esperanza nietzscheana de una medicina filosófica (FW-Vorrede-2). Como venimos exponiendo, el arte es expresión de una idiosincrasia, y solo tiene sentido en relación con unos tipos de seres humanos concretos, porque es el resultado de un conjunto de interpretaciones y creaciones, que, a su vez, poseen consecuencias físicas directas para las comunidades e individuos afectados, que en algunas ocasiones salen debilitadas. Este carácter aplicado de la estética ya se anunciaba en su crítica, años atrás, de la concepción kantiana del problema estético. En Kant, el análisis de lo bello está basado en los predicados de la impersonalidad, y la validez universal. Para Nietzsche, ‘bello’ no es una categoría fundamental, sino una apreciación interesada que corresponde con el ideal de unos instintos que varía según los pueblos (cf. NF-1883,7[154]). Ya en *La gaya ciencia* expresaba que los artistas *escogen* representar lo que los ricos y ociosos consideran como bello, eligen glorificar aquellos estados y

5 Véase la nota 34 de Manuel Barrios en la edición de Tecnos (OC IV, 917).

cosas que despiertan sentimientos de bondad, grandeza, embriaguez o sabiduría, es decir, aquellos que hablan a las estructuras profundas del público receptor, aquel público al que el artista tiene interés en llegar (cf. FW-85). Finalmente, en el epílogo de *El caso Wagner*, reitera esta idea según la cual “la estética está ligada indisolublemente a estas condiciones biológicas previas: hay una estética de la *décadence* y una estética clásica — lo “bello en sí” es una quimera, como todo el idealismo” (WA-Epilog)

De este modo, vemos un rechazo persistente a conceptos como “bello en sí mismo” o “placer desinteresado” y son traducidos al lenguaje de la fisiología, al servicio de la hipótesis de la voluntad de poder, devienen una cuestión de fuerza del individuo y de su pueblo (cf. NF-1887,10[168]). Una obra de arte es considerada bella si encaja con nuestros instintos o tendencias, si conserva o, en el mejor de los casos, enaltece, nuestra pulsión vital, si intensifica nuestro sentimiento de fuerza y poder. Por otro lado, percibimos fealdad si causa repulsión a nuestros instintos, si provoca una debilidad general o empobrecimiento de las fuerzas vitales. Cuando Nietzsche afirma que lo bello habla a nuestros instintos, se refiere a los procesos de interpretación y asimilación de una misma realidad de la que es producto, y de la que expresa unas necesidades fundamentales. En oposición al acercamiento idealista del arte, Nietzsche une el punto de vista del artista con el del espectador. Lo bello y lo feo se definen por su origen, desvelado mediante la investigación genealógica por medio de la metáfora psicofisiológica que permite remitir a un estado definido de la voluntad de poder, pero también por el corolario que tiene su posterior incorporación en la modificación o el refuerzo de esas mismas estructuras instintivas y corporales. Como ejemplo de este carácter interesado de la estética en calidad de fisiología aplicada, se puede citar también la estrecha conexión entre estética y política en *El caso Wagner*:

No se requiere más que virtud — es decir, adiestramiento, automatismo, «negación-de-uno-mismo» [*Dressur, Automatismus, „Selbstverleugnung“*]. Ni gusto, ni voz, ni talento: el teatro de Wagner solo necesita una única cosa — ¡germanos!... Definición de germano: obediencia y piernas largas... El que el advenimiento de Wagner coincida en el tiempo con el advenimiento del Reich está cargado de profunda significación: ambos hechos demuestran una y la misma cosa — obediencia y piernas largas. — Jamás se ha obedecido mejor, jamás se ha mandado mejor. Los directores de orquesta wagnerianos, en especial, son dignos de una época que la posteridad llamará algún día con temeroso respeto la época clásica de la guerra. Wagner sabía mandar; también fue en esto el gran maestro. Mandaba como la inexorable voluntad que uno ejerce

consigo mismo, como la disciplina [*Zucht*] que uno ejercita de por vida en sí mismo (WA-11).

En primer lugar, hay una importante presencia de vocabulario fisiológico, en especial, adiestramiento y disciplina. Nietzsche utiliza esta perspectiva por una exigencia de realismo, ya que el vocabulario moral ordinario tiende a ocultar el producto real de las morales y las culturas: o bien la doma de la bestia humana, o bien la cría de una determinada especie de humano (GD-Verbesserer-2). En este aspecto el arte —tanto el de Wagner como el de cualquier otro— sigue el mismo modo de proceder que la moral y la religión a la hora de formar y transformar el ser humano, los medios principales con los que se puede hacer del ser humano lo que uno quiera (NF-1885,34[176]). El arte de Wagner, inculcado como virtud, coincide con los intereses políticos de la fundación del Segundo Reich. Sirve como instrumento político porque cultiva efectos fisiológicos destinados a asegurar el automatismo del instinto; dicho de otro modo, cumple con la definición de lo germánico, y al mismo tiempo, la refuerza: obediencia y piernas largas. Poco antes, en el epígrafe §10, Nietzsche cita las palabras del propio Wagner sobre el significado del personaje Elsa en la ópera *Lohengrin*: ella es “el espíritu consciente *del pueblo*” (WA-10). Mediante la elección de estos términos, Nietzsche recalca el hegelianismo de Wagner, pero no se puede obviar la dimensión más evidente y explícita de la construcción del nacionalismo y Nietzsche es perfectamente consciente de esta germanización con consecuencias eminentemente políticas.

El importante alcance fisiológico del arte constituye una educación —una cría— con la que se cultiva “una especie de sordera, de ceguera para con lo externo, — el campo de los estímulos admitidos está netamente delimitado —” (NF-1888,14[170]). Es decir, se restringe la perspectiva que es percibido, valorado y que, por esta razón, no puede ser incorporado. Aquí se aprecia con claridad la concepción del valor y los valores en Nietzsche, entre ellos los estéticos: los valores son reglas, condiciones de vida, que prescriben las prohibiciones y las obligaciones, y los imperativos prescritos ellos exigen una firmeza pulsional. Los valores son preferencias inconscientes que ejercen un condicionamiento absolutamente constringente de los modos de vida y la acción, porque provocan necesidades: por eso “el pueblo sufre y *quiere* sufrir de fiebre nerviosa nacional y ambición política”, y cubre su espíritu con la «estupidez» wagneriana, la antijudía o la cristiano-romántica (JGB-251).

El arte cumple un importante papel en esta creación o modificación de valor, porque el arte estructura lo vivo, y configura nuestro gusto y nuestra capacidad de percepción, a través de atracciones y repugnancias, que en último término también supone una coacción en

el pensamiento. Es importante aclarar que esta coacción no constituye una objeción en su contra, pues la coacción es en sí misma aporta tanto la condición de posibilidad como los límites: por ejemplo, un poeta se ve limitado por las posibilidades que le ofrece la lengua en la escribe, además de la tiranía del métrica, la rima y el ritmo (cf. JGB-188). No hay una naturaleza a la cual retornar despojada de toda coerción, un artista obedece a las leyes de su arte. Cuando es cultivada durante mucho tiempo y en una sola dirección, esa obediencia ligada a la disciplina da unos frutos, ya sea la promoción de la política de Bismarck, con la cual fue siempre muy crítico, o “algo por lo que vale la pena vivir en la tierra, por ejemplo, virtud, arte, música, baile, razón, espiritualidad — cualquier cosa transfigurada, refinada, loca y divina” (*ibid.*). La pregunta clave, constante en Nietzsche, tanto para el arte como para la moral, la religión y la cultura, siempre es el hacia dónde y el para qué.

Por contra, un psicólogo pregunta: ¿qué hace todo arte?, ¿no elogia?, ¿no glorifica?, ¿no escoge?, ¿no otorga relevancia? Con todo ello *fortalece* o *debilita* ciertas valoraciones... ¿Es esto solamente un incidente marginal?, ¿una casualidad? ¿Algo en lo que el instinto del artista no estuviera interesado en modo alguno? O bien: ¿no es eso el presupuesto de que el artista *puede...*? ¿Tiende su instinto más subyacente hacia el arte, o más bien hacia el sentido del arte, hacia la *vida*?, ¿hacia una *modalidad de vida* a la que aspirar? — El arte es el gran estimulante para la vida: ¿cómo se lo podría entender como carente de finalidad, como carente de meta, como *l'art pour l'art*? (GD-Streifzuege-24)

Nietzsche presenta un criterio interpretativo anti-idealista, que se sabe interesado. Ese interés sería la grandeza y en la elevación de la vida, porque mediante un arte grandioso se puede transformar, transfigurar, embellecer y glorificar la realidad. Por ejemplo, en el nuevo prefacio de 1887 a *La gaya ciencia*, Nietzsche arguye a favor de un arte diferente a la altura del espíritu libre, “un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente imperturbado, un arte divinamente artístico que se eleve como una llama clara hacia un cielo despejado” (FW-Vorrede-4). Del mismo modo, en *Nietzsche contra Wagner*, recurre a artistas como Miguel Ángel o Rafael como ejemplos de artistas capaces de promover el desarrollo esplendoroso de la vida, el reconocimiento y la aprobación dionisiaca del sufrimiento y de la tragedia, a diferencia del arte de Wagner (NW-Zukunft).

## Conclusiones

Una de las mayores advertencias de la filosofía de Nietzsche es que la humanidad no marcha por sí misma por ningún camino, sino que hay lógicas, conscientes o inconscientes, que rigen los conceptos de valor y

condicionan su constitución. En este artículo, se ha querido analizar el caso y el papel concreto del arte en estas dinámicas, mostrando que Nietzsche incluye al arte entre las técnicas y los medios que permiten ejercer un influjo real sobre las preferencias, inconscientes, de las personas y los pueblos, en definitiva, de los modos en que se forman y transforman los seres humanos, concentrándonos en los escritos de la década de 1880, en especial *De la genealogía de la moral*, *El caso Wagner* y *El crepúsculo de los ídolos*. Esta es una reflexión auxiliada por las ciencias naturales y humanas de su tiempo, que le permiten problematizar cómo hemos llegado a ser como somos, de un modo distinto a como éramos inicialmente, y también que continuamos en un desarrollo susceptible de modificaciones. De acuerdo con su ideal de filosofía medicinal y pensamiento en clave fisiológica, también los artistas son “pequeños configuradores (*Gestaltenden*)” que también forman parte de los procesos de (trans)formación de la humanidad (NF-1886,2[76]). La decadencia cultural deviene inevitablemente una cuestión de salud. Wagner como artista y sus seguidores, sus oyentes, sus espectadores, son incapaces de lidiar con el sufrimiento de su existencia de una manera más afirmativa.

El análisis de las sociedades europeas, ascéticas, gregarias, homogeneizadas, que preocupa a Nietzsche especialmente a partir de la década de 1880 tiene un marcado cariz biopolítico (cf. Lemm) y así se deben comprender también las patografías que elabora del arte. Nos hablan de cómo la cultura, siempre conectada con lo social, conforma y transforma el ser humano: cómo los marcos interpretativos que se propagan en las creaciones artísticas son incorporados masivamente por sus espectadores, y cómo el mismo éxito del artista depende de esa compatibilidad entre su creación y el patrimonio instintivo del público al que se dirige. Se dan al mismo tiempo, importantes relaciones y conflictos entre el poder y el arte, que puede acabar instrumentalizado de acuerdos con intereses espurios. Finalmente, Nietzsche plantea la disyuntiva entre un arte narcótico que sirve como entretenimiento —mientras que terceros ostentan el mando—, o un arte transfigurador, que expresa la maestría, la plenitud y el dominio del artista y los transmite a sus espectadores, capaces de encarnar esas perspectivas más poderosas.

## Bibliografía

- Ávila Crespo, Remedios. “La crítica de Nietzsche al Romanticismo.” *Estudios Nietzsche* 5 (2005): 11-31.
- Barrios Casares, Manuel. “Prefacio a *Nietzsche contra Wagner*”, *Obras Completas*, vol. IV, Madrid: Tecnos, 2016. 899-904.

- Barrios Casares, Manuel. *Tentativas sobre Nietzsche*. Madrid: Ábada, 2019.
- Borchmeyer, D. und Salaquarda, Jörg. Hrsg. *Nietzsche und Wagner: Stationen einer epochalen Begegnung*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 1994. 2 vol.
- Brusotti, Marco. “Tensión: figuras y concepto en Nietzsche.” *Estudios Nietzsche* 13 (2013): 87-105.
- Campioni, Giuliano. *Nietzsche y el espíritu latino*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.
- Campioni, Giuliano. “Fisiología de la ilusión y de la *décadence*: el problema del actor y del teatro en Nietzsche y Wagner.” *Estudios Nietzsche* 7 (2007): 37-54.
- Campioni, Giuliano. “*Cas Wagner, Le (Der Fall Wagner)*.” *Dictionnaire Nietzsche*. Dir. D. Astor. Paris: Laffont, 2017. 123-130.
- Campioni, Giuliano; D’Iorio, Paolo; Fornari, Maria Cristina; Fronterotta, Francesco; Orsucci, Andrea unter Mitarbeit von Renate Müller-Buck. *Nietzsches persönliche Bibliothek (BN)*. Berlin/New York: de Gruyter, 2002.
- Chaves, Ernani. “Considerações sobre o ator: uma introdução ao projeto nietzschiano da fisiologia da arte.” *Trans/Form/Ação* 30.1 2007: 51-63.
- Conill, J. *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*. Madrid: Tecnos, 2008 [1997], 3ª ed.
- Conill, Jesús. “La voz del cuerpo sano: Medicina y Educación”, *Die Frage der Medizin in Nietzsches Philosophy*. Hrsg. Isabelle Wienand und Patrick Wotling. Basel: Schwabe, 2020. 309-338.
- Faustino, Marta. “The Corrupted Artist. The Case of Wagner in On the Genealogy of Morality.” *Nietzsche. Les textes sur Wagner*. Éd. Céline Denat et Patrick Wotling. Reims: Épure, 2015. 97-115.
- Lemm, Vanessa. “Nietzsche y la biopolítica: cuatro lecturas de Nietzsche como pensador biopolítico.” *Ideas y Valores* 64.158 (2015): 223-248.
- Montinari,azzino. “Nietzsche contra Wagner: été 1878”. *Nietzsche*. éd. M. Crépon. col. Cahiers de L’Herne. Paris: L’Herne, 2000. 237-244.
- Moore, Gregory. *Nietzsche, Biology and Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Moreau de Tours, Jacques-Joseph. *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophe de l’histoire, ou de l’influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*. Paris: Libraire Victor Masson, 1859. Web. 21 Jul. 2020. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76697q>].
- Müller-Lauter, Wolfgang. “Décadence artistique et décadence physiologique. Les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner.” *Revue philosophique de la France et de l’Étranger* 188.3 1993: 275-292.
- Nietzsche, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe [eKGWB]*. Paris: Nietzsche Source, 2009 ss. Herausgegeben von Paolo D’Iorio. Disponible en [www.nietzschesource.org](http://www.nietzschesource.org)



- Nietzsche, Friedrich. *Correspondencia*. Madrid: Trotta, 2005-2012, 6 vols. Edición dirigida por Luis Enrique de Santiago Guervós.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. Madrid: Tecnos, 2006-2010, 4 vols. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras Completas*. Madrid: Tecnos, 2011-2016, 4 vols. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca.
- Piazzesi, Chara. "Nietzsche face à Wagner et aux frères Goncourt. Le problème de l'art et de la décadence". *Nietzsche et l'Europe*. Dir. Paolo D'Iorio y Gilbert Merlio. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006. 115-129.
- Piazzesi, Chiara. "Décadence." *Dictionnaire Nietzsche*. Dir. Dorian Astor. Paris: Laffont, 2017. 222-227.
- Puschmann, Thomas. *Richard Wagner: eine psychiatrische Studie*. Berlin: B. Behr's Buchhandlung, 1873.
- Salanskis, Emmanuel. "La médicalisation nietzschéenne du 'cas Wagner'." *Nietzsche. Les textes sur Wagner*. Éd. Céline Denat et Patrick Wotling. Reims: Épure, 2015. 117-134.
- Sánchez Meca, Diego. "Nietzsche-Wagner: la estética como política." *Nietzsche. Les textes sur Wagner*. Éd. Céline Denat et Patrick Wotling. Reims: Épure, 2015. 293-312.
- Sommer, Andreas Urs. "Die Kunst die Pathologisierens. Nietzsche - Wagner - Sokrates - Jesus - Nietzsche." *Nietzsche. Les textes sur Wagner*. Éd. Céline Denat et Patrick Wotling. Reims: Épure, 2015. 135-161.
- Sommer, Andreas Urs. *Nietzsche-Kommentar. Jenseits von Gut und Böse*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2016.
- Stegmaier, Werner. *Nietzsches "Genealogie der Moral"*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
- Wahrig-Schmidt, Bettina. "'Irgendwie, jedenfalls physiologisch'. Friedrich Nietzsche, Alexandre Herzen (fils) und Charles Féré 1888", *Nietzsche-Studien* 17, 1988, 434-464.
- Wotling, Patrick. *Nietzsche et le problème de la civilisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012 [1985].