



Andamios

ISSN: 1870-0063

Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Silenzí, Marina

El artista dionisíaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré

Andamios, vol. 15, núm. 37, 2018, Mayo-Agosto, pp. 263-282

Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62857534012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL ARTISTA DIONISÍACO EN LA FILOSOFÍA TARDÍA DE NIETZSCHE Y SU RELACIÓN CON LA PSICOLOGÍA DE FÉRÉ

Marina Silenzi*

RESUMEN. En este trabajo presento una interpretación acerca de la concepción estética nietzscheana comprendida en los fragmentos póstumos correspondientes a los cuadernos W II 2 y W II,5 y en las *Incursiones de un intempestivo* 8, 9 y 10 pertenecientes al *Crepúsculo de los ídolos*. Sin la lectura de dichos póstumos, uno no podría elaborar una comprensión completa de estos aforismos contenidos en *Crepúsculo de los ídolos*. Asimismo, analizo la influencia que tuvo la obra de Féré sobre la concepción tardía de Nietzsche acerca del arte. De esta manera, realice una comparación entre los póstumos y los aforismos del *Crepúsculo* con la teoría de la inducción psicomotriz de Féré desarrollada en su libro *Sensation et mouvement*.

PALABRAS CLAVE. Estética, dionisíaco, inducción psicomotriz, Féré, psicofisiológico.

THE DIONISIAN ARTIST IN THE LATE PHILOSOPHY OF NIETZSCHE AND HIS RELATIONSHIP WITH THE PSYCHOLOGY OF FÉRÉ

ABSTRACT. In this article, I present an interpretation of Nietzsche's aesthetic conception, developed in some of his posthumous fragments corresponding to the workbooks W II 2 and W

* Doctoranda en Filosofía, Universität Basel, Suiza. Correo electrónico: lasilen@hotmail.com

II,5 and also in *Untimely Meditations* 8, 9 and 10 belonging to *Twilight of the Idols*. Throughout in this article I try to show what a challenging task would be to fully understand Nietzsche's aphorisms contained in *Twilight of the Idols* without reading such posthumous. I also analyze Féréd's influence on Nietzsche's latest interpretation of art. In this way, I draw a comparison between the posthumous and aphorisms of *Twilight of the Idols* with Féréd's psychomotor induction theory presented in his book *Sensation et mouvement*.

KEY WORDS. Aesthetic, Dionysian, psychomotor induction, Féréd, psychophysiologic.

El arte tiene un rol fundamental en la filosofía de Friedrich Nietzsche. Una fuente importante en relación a su concepción tardía sobre la estética son un grupo de fragmentos póstumos de los años 1887-1888 y su obra publicada *Crepúsculo de los ídolos*. Otro aspecto central que debe ser considerado al momento de analizar la concepción tardía de Nietzsche con respecto al artista y al estado estético es la influencia¹ de la

¹ En los escritos póstumos se halla una sola referencia explícita a Féréd. En 14 [119] del cuaderno W II 5 de 1888 Nietzsche escribe lo siguiente: "Introducirse en la vida de otras almas no es originariamente nada moral, sino una excitabilidad fisiológica de la sugestión: la 'simpatía' o lo que se llama 'altruismo' son meras configuraciones de esa relación psicomotora considerada como parte de lo espiritual (*induction psycho-motrice* en la opinión de Ch. Féréd)" (Nietzsche, 2008, p. 557).

En *Incursiones de un intempestivo* 20 se encuentra otra referencia lo suficientemente explícita como para saber que el filósofo alude a Féréd en dicho pasaje. El propio Nietzsche habla del "dinamómetro", instrumento utilizado por Féréd para medir la fuerza interna de sus pacientes: "Calculadas las cosas fisiológicamente, todo lo feo debilita y acongoja al hombre [...] de hecho en presencia de lo feo el hombre pierde energía. Puede medirse su efecto con el dinamómetro" (Nietzsche, 2001, p. 105).

Si bien la temática sobre la influencia de Féréd en la filosofía de Friedrich Nietzsche no ha sido profundizada por múltiples autores, dicha relación resulta innegable. Nietzsche tenía en su biblioteca un ejemplar de *Sensation et mouvement*, en el que se pueden leer varias notas del filósofo. Para esto véase Lampl (1986). Al final del artículo, el estudioso introduce una tabla en la que especifica los pasajes de las obras publicadas y póstumos que fueron influidos, según su punto de vista, por la teoría de Charles Féréd.

obra del médico y psicólogo francés Charles Fére.² La interpretación nietzscheana del artista dionisíaco, específicamente de 1888, esto es, sus características psicológicas y fisiológicas, se hallan atravesadas fuertemente por la teoría de la inducción psicomotora elaborada por Fére.

A continuación presentaré, por un lado, una interpretación de dichos póstumos que probaría de qué manera estos mismos complementan la lectura de los aforismos sobre el arte del *Crepúsculo de los ídolos*, y por el otro, un análisis bastante exhaustivo de la obra *Sensation et mouvement* de Fére para rastrear su gran influencia en la concepción nietzscheana de lo estético.

INCURSIONES DE UN INTEMPESTIVO: EL ARTE Y EL ARTISTA DIONISÍACO

En *Incusiones de un intempestivo* 8, Nietzsche afirma que la embriaguez es la condición fisiológica para la existencia de todo arte. “La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera” (Nietzsche, 2001, p. 96), intensificando la excitación del cuerpo, aumentando las fuerzas y generando por lo tanto un sentimiento de plenitud: “de este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las forzamos a que tomen de nosotros, las violentamos — *idealizar* es el nombre que se da a ese proceso” (Nietzsche, 2001, p. 96). *Idealizar* no guarda relación alguna con una representación objetiva de la realidad, sino que está más bien ligada a la individualidad del artista y a su estado interno de perfección. Este sentimiento de plenitud es proporcional a cada individuo, es decir, a su capacidad para que el acrecentamiento de las fuerzas tenga lugar. Como se verá más adelante, el artista dionisíaco es quien experimenta dicho proceso al máximo, ocupando por este motivo un lugar central en la filosofía de Nietzsche y en su idea de la salud.

Nietzsche intenta distinguir el sentido que le da al término *idealizar* del uso realizado por la tradición filosófica, es decir, él intenta “eliminar

² Charles Fére (1852-1907) fue un médico francés discípulo y asistente de Jean-Martin Charcot. Sus estudios se concentraron principalmente en la relación de los procesos fisiológicos y psicológicos de los seres humanos para explicar ciertas patologías.

[...] las generalizaciones de las formas filosóficas y científicas tradicionales como también de las formas tradicionales de la idealización en el arte” (Pichler, 2014, p. 259).³ Es necesario destacar que esta extracción de los rasgos capitales⁴ no es una consecuencia de “sustraer o restar lo pequeño” (Nietzsche, 2001, p. 96) y que por lo tanto dicho proceso de idealización en el sentido nietzscheano no consiste en un proceso según una voluntad consciente del artista, ya que “hasta su conciencia llega sólo lo universal” (Nietzsche, 2001, p. 95). Por el contrario, si la conciencia guiase dicho proceso, el resultado consistiría en un “montón de borrones, un mosaico en el mejor de los casos, y en todo caso algo que es resultado de sumar varias cosas, algo turbulento, de colores chillones” (Nietzsche, 2001, pp. 95-96). Con la frase “un enorme extraer los rasgos capitales es, antes bien lo decisivo” (Nietzsche, 2001, p. 96) Nietzsche expresa que dicho proceso es realizado de manera inconsciente y automática, en donde, precisamente, el extraer ocupa el rol del sujeto de la oración, sin hacer referencia a otro agente activo. El proceso de idealización tiene lugar, por lo tanto, en el cuerpo del artista, generado instintivamente por él mismo. De esta manera, Nietzsche deja en claro que su concepto de idealización no guarda relación alguna con la tradición metafísica y, por el contrario, dicho proceso de extracción es ejecutado por el cuerpo sin obedecer a una voluntad o unidad consciente.

En *Incursiones de un intempestivo* 9 continúa Nietzsche con la descripción de este estado de plenitud correspondiente al artista y a la forma en la que este “transforma las cosas hasta que ellas reflejan [su] poder” (Nietzsche, 2001, p. 97). La abundancia de su estado interno actúa de tal manera, que toda interpretación y visión del mundo al momento de la creación, es decir, en el momento en el que sus fuerzas se acrecientan a causa de la embriaguez, se transforman en una proyección de su estado de plenitud, y por lo tanto, en una manifestación directa de sí mismo. En *Incursiones de un intempestivo* 10, Nietzsche

³ La traducción me pertenece.

⁴ Cfr. *Incursiones de un intempestivo* 7, donde Nietzsche explica el rol que el psicólogo debe ocupar y lo relaciona, además, con el artista y su manera de comprender el mundo en el momento de la creación.

distingue dos tipos de embriaguez en el arte: la apolínea y la dionisíaca. La primera la define como la excitabilidad del ojo, “de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*” (Nietzsche, 2001, p. 98). Luego de esta breve descripción de la embriaguez apolínea, Nietzsche se vuelca de lleno al análisis de la embriaguez dionisíaca y de las características que esta despierta en el artista:

En el estado dionisíaco, en cambio, 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 de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo [...] Al hombre dionisíaco le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera, él no pasa por alto ningún signo de afecto, posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación. (Nietzsche, 2001, p. 98).

Esta necesidad de comprender todo estímulo es caracterizada por Nietzsche como “la incapacidad de no reaccionar” (Nietzsche, 2001, p. 98) del artista dionisíaco. A este estado, en el que la capacidad afectiva y expresiva es llevada al máximo, Nietzsche lo denomina “histrionismo dionisíaco” (Nietzsche, 2001, p. 98). En el histrionismo dionisíaco, el ser humano imita y representa de manera corporal e inmediata todo estímulo perceptible, precisamente él es incapaz de no aprehender cualquier tipo de sugerencia y de no reaccionar frente a estas.

En *Incursiones de un intempestivo* 19 y 20 Nietzsche continúa con su análisis sobre la estética, introduciendo su concepción acerca de lo bello y lo feo. Esta vez, sin embargo, el proceso no está ligado particularmente al artista, sino al ser humano en general. En estos dos aforismos, Nietzsche intenta relativizar el gusto o juicio estético del ser humano, contradiciendo la creencia “popular” en la existencia de lo bello y lo feo, como si se tratase de cosas reales. Esta crítica se halla más acentuada en *Incursiones* 20, cuando afirma que la estética se basa en la ingenuidad de los seres humanos. Lo bello no tiene una existencia

en sí, sino que todo lo considerado bello, o feo, tiene al ser humano como medida. Tanto lo bello como lo feo son interpretaciones que el hombre tiene de las cosas. Sin embargo, Nietzsche no se queda en este nivel analítico introductorio acerca del juicio estético (como es sabido, la relatividad del juicio estético ya había sido desarrollada por Kant), sino que propone un giro al relacionar el gusto con el nivel instintivo del ser humano.

La interpretación estética se basa en “el más hondo de sus instintos, el de autoconservación y autoexpansión” (Nietzsche, 2008, p. 344). Lo feo representa el debilitamiento del ser humano, trayéndole a la memoria nada más que recuerdos negativos. De esta manera, la captación subjetiva tanto de lo bello como lo de lo feo tienen al ser humano como punto de referencia, generando al mismo tiempo consecuencias fisiológicas directas sobre él.

EL ESTADO ESTÉTICO EN LOS PÓSTUMOS DE 1888

Los escritos preparatorios correspondientes a las *Incursiones de un inestimable 8-10* están comprendidos principalmente en los póstumos 14 [119] y 14 [170] del cuaderno W II 5,⁵ influidos en gran medida por la lectura que Nietzsche realiza de la obra de Fére *Sensation et mouvement* en 1887, específicamente por la teoría de la *induction psychomotrice* (1887) desarrollada en dicho libro. A continuación expongo un análisis de dicha teoría, explicando detalladamente los puntos de contacto con la concepción nietzscheana sobre la estética y aclarando, al mismo tiempo, de qué manera Nietzsche transforma ciertos aspectos para hacerlos coincidir de una forma más armónica con su filosofía.

⁵ Para una comparación aún mayor entre las características del artista presentadas en las *Incursiones 8 y 9*, cfr. KGW IX/8, W II, 164 y siguientes. Allí se encuentran dos versiones previas casi idénticas a la publicada luego por Nietzsche en dichas incursiones del *Crepúsculo de los ídolos*. Sin embargo, como el contenido de esas versiones es casi el mismo comparado con las incursiones 8 y 9, aquí solo se hace esta referencia a las mismas. Para acceder a estas versiones es necesario utilizar la nueva edición de los fragmentos póstumos de Nietzsche (2009).

En *Sensation et mouvement*, Féré explora el efecto que tienen las excitaciones psíquicas y físicas sobre el ser humano y las formas en que dichas excitaciones se intensifican. Como sujetos de sus experimentaciones. Féré utiliza principalmente pacientes diagnosticados como histéricos y neurópatas, increíblemente perceptivos frente a cualquier tipo de estímulo. La selección que realiza de sus pacientes no está librada al azar, él mismo justifica su elección explicando que estas personas muestran una reacción incontenible frente a determinados estímulos. Uno de los aspectos que trata en este libro es la relación entre los estímulos internos o externos y el movimiento producido por el cuerpo de manera inevitable ante la captación de los mismos. Féré conduce estas investigaciones realizando una serie de experimentos, en primer término, dirigidos a individuos sin enfermedades nerviosas. Él llega a la conclusión de que a cada excitación o estímulo en general, es decir, a cada representación, a cada sentimiento, a cada percepción, etc., le sigue inevitablemente un movimiento: “en el curso de nuestras investigaciones hemos llegado, por la excitación de diversos órganos insensibles, a la demostración experimental de este hecho: que toda excitación, aún no percibida, toda *percepción latente*, determina un efecto dinámico” (Féré, 1903, p. 72). Esta sentencia es válida para todo ser humano, ya que según Féré, el desencadenamiento de un movimiento luego de la presencia de un estímulo es generado en cada individuo. Estas reacciones son generalmente espontáneas, sobrepasando el plano consciente. Es el cuerpo el que responde de manera automática y necesaria con un movimiento, como si se tratase de algún tipo de descarga ante la percepción de cualquier estímulo. Los movimientos corporales de los que habla Féré no son siempre visibles, todos los procesos internos que se generan a partir de dichos estímulos son considerados como tipos de movimiento. Féré sostiene que

todos los *circumfusa* obran en el hombre, aun fuera de todo estado de conciencia, modificando la forma y la intensidad de su energía. Él reacciona ante cada excitación según su vibratalidad específica, según su constitución, variable con el sexo, la edad, el temperamento, el estado de nutrición, etc.; pero puede decirse que reacciona necesariamente y no crea nunca fuerzas (Féré, 1903, pp. 89-90).

Féré incorpora a sus experimentos acerca del proceso estímulo-movimiento pacientes diagnosticados con neuropatologías; su teoría acerca de la inducción psicomotriz descansa principalmente en los resultados obtenidos a partir de estos experimentos. La inducción psicomotriz consiste en la observación de un movimiento y el impulso inmediato que sienten estos pacientes al imitar el movimiento percibido:

Si a un individuo de esta clase le rogamos que observe con atención los movimientos de flexión que hacemos con la mano, al cabo de unos minutos declara que tiene la sensación de que el movimiento se ha ejecutado con su propia mano, aunque ésta haya permanecido inmóvil; y al cabo de unos instantes, en efecto, su mano comienza a ejecutar irresistiblemente movimientos rítmicos de flexión (Féré, 1903, p. 16).

La observación del movimiento genera en los neurópatas una necesidad inmediata de repetición, mientras que la observación del movimiento por parte de personas sin este tipo de patología, provoca un acrecentamiento de las fuerzas internas, es decir, una contracción en los músculos. Lo mismo sucede con las expresiones faciales, siendo este caso, en verdad, no solo aplicable a personas con enfermedades nerviosas. Féré da el ejemplo de la familia, ámbito en el que generalmente los gestos o expresiones faciales comúnmente se repiten de manera inconsciente. Él sostiene que la gestualidad es la manifestación de una emoción o pensamiento y que, a través de la imitación de los gestos, el individuo es capaz de comprender la emoción o el pensamiento que yace detrás de los mismos. Féré afirma, por lo tanto, que a partir de la aprehensión de un estímulo determinado, se genera de manera necesaria el incremento de las fuerzas internas en el individuo. Sin embargo, la captación de un estímulo, más precisamente de un movimiento, despierta en los neurópatas la necesidad inmediata de imitar dicho movimiento. A este proceso de repetición prácticamente incontrolable Féré lo denomina inducción psicomotriz.

En el fragmento 14 [119] del cuaderno W II 5, puede detectarse claramente la gran influencia de Féré sobre el pensamiento de Nietzsche. Ya al comienzo de este pasaje muestra este hecho: “Todo arte actúa como

sugestión sobre los músculos y los sentidos” (Nietzsche, 2008, p. 557). Féré sostiene que la *suggestion mentale* suscitada por el movimiento tiene un efecto tan fuerte en las personas con mayor predisposición al fenómeno de la inducción psicomotriz, que la repetición surge automáticamente de manera inconsciente. Ante toda sugestión o excitación en general se produce un incremento de las fuerzas, siendo este hecho la preparación del cuerpo para la ejecución del movimiento: los músculos se contraen, el proceso de tonificación tiene lugar. Según Nietzsche, el artista también posee esta refinada excitación del cuerpo.⁶ Su interpretación del arte comprendida desde este nivel fisiológico y psicológico coincide casi completamente con la teoría de Féré sobre la inducción psicomotriz. La gran diferencia entre ambos es que Nietzsche toma dicha teoría para aplicarla al arte.

En 14 [119], Nietzsche escribe: “el estado estético tiene una superabundancia de medios de comunicación, juntamente con una extrema receptividad a los estímulos y los signos. Es la cima de la comunicatividad y de la traducibilidad entre seres vivos, es la fuente de los lenguajes” (Nietzsche, 2008, p. 557). El filósofo alemán realiza un gran cambio en este fragmento, ya que deja de referirse al artista y al arte para hablar acerca del estado estético del ser humano. El estado estético al que hace referencia corresponde en su filosofía al nivel estético del individuo, entendido este último como el estadio de interpretación y creación en general del mundo.⁷ Para Nietzsche, todo tipo de lenguaje tiene su origen en el nivel estético del ser humano, desde el habla al lenguaje de los gestos y el visual. Nietzsche sostiene a continuación: “toda elevación de la vida intensifica la fuerza de comunicación, asimismo la fuerza de comprensión del ser humano” (Nietzsche, 2008, p. 557). Estos postulados que determinan al estado estético como el lugar de origen del lenguaje en general y señalan al acrecentamiento del poder como la causa de la intensificación de las fuerzas comunicativas y de comprensión del individuo, pueden ser explicados a través de la relación que guardan con las ideas de Féré: “pues incluso hoy día se oye con los músculos, todavía hasta se lee con los músculos” (Nietzsche,

⁶ Cfr. Fragmento de 1888, 14 [119]. Véase Nietzsche (2008, p. 557).

⁷ Cfr. Abel (1998, p. 72).

2008, p. 557). La teoría de la inducción psicomotriz apunta justamente a la interpretación de una idea o de un sentimiento a partir de la imitación de los gestos o movimientos correspondientes, esto significa que toda representación puede ser comprendida a través de la repetición del movimiento:

La inducción psico-motora desempeña un papel considerable en el contagio de las emociones y de los sentimientos. La vista de un movimiento invita, decimos, a la reproducción de este movimiento: así, las expresiones de fisionomía, que traducen las emociones, son susceptibles de reproducirse de la misma manera, fuera de todo estado de conciencia [...] Si se puede leer el pensamiento de un interlocutor en su semblante, es porque mirándole se toma inconscientemente su expresión, y, por consiguiente, la idea se presenta (Féré, 1903, p. 19).

Tanto las representaciones visuales como auditivas generan una contracción muscular tal que se sigue necesariamente un movimiento. Teniendo en cuenta los experimentos realizados por Féré, Nietzsche afirma que todo lenguaje es producido por el cuerpo y todo pensamiento debe ser retrotraído hasta dicho origen para ser comprendido. En *Sensation et mouvement*, Féré se respalda de manera tan tajante en los procesos fisiológicos del cuerpo, que llega al punto de afirmar que un pensamiento no es más que el movimiento de la materia.⁸ Dicho fenómeno puede ser observado a partir de una serie de cambios: el pensamiento es precedido por un cambio en el nivel de la circulación sanguínea, pasando por una alteración en las segregaciones corporales,

⁸ En *Sensation et mouvement*, Féré da el siguiente ejemplo: “Cuando pienso una letra tengo la sensación clara de movimiento que sucede en mi lengua; si pienso con la boca abierta, este movimiento se ve de una manera muy vaga, mientras que mis labios permanecen completamente inmóviles. Me coloco delante de G... en sonambulismo; es la primera vez que se hace este experimento con ella: le ruego solamente que me mire. Quedo con la boca abierta y pienso en sucesivamente un número de letras. G... me mira atentamente, sigue los movimientos de los labios y de la lengua, y al cabo de algunos minutos pronuncia automáticamente algunas de las letras que pienso, y acierta tanto mejor a medida que el experimento se prolonga” (Féré, 1903, p. 157).

hasta llegar al movimiento que realiza la lengua en el momento en el que el individuo concibe una palabra. Féré explica que “la comunicación del pensamiento no es más que una *comunicación de movimientos*, y que la sugestión mental se reduce a una *sugestión por la mímica*” (Féré, 1903, pp. 157-158), sentencia que Nietzsche parafrasea de la siguiente forma: “No nos comunicamos nunca pensamientos, nos comunicamos movimientos, signos mímicos que nosotros *hacemos retroceder para leerlos como pensamientos*” (Nietzsche, 2008, p. 557).

El poder perceptivo que Féré le otorga a los neurópatas, Nietzsche lo entiende como la manifestación de una vida que incrementa sus fuerzas. Esta facultad perteneciente a los neurópatas, que consiste en una comprensión afectiva tan refinada y en la necesidad de repetir miméticamente lo aprehendido, es reinterpretada por Nietzsche como una característica intrínseca del artista: “Expongo aquí una serie de estados psicológicos como signos de una vida plena y floreciente, a los cuales hoy día se suele juzgar como *enfermizos*” (Nietzsche, 2008, p. 558). Este estado “enfermizo” corresponde al artista, ya que experimenta un incremento continuo de sus fuerzas internas. Nietzsche sostiene, además, que no hay una relación de opuestos entre la enfermedad y la salud, sino que la diferencia entre ambas consiste en algo gradual. Según Nietzsche es el hombre actual quien sufre de la enfermedad y siente el debilitamiento de su cuerpo. Nietzsche escribe:

Expongo aquí una serie de estados psicológicos como signos de una vida plena y floreciente, a los cuales hoy día se suele juzgar como *enfermizos*. Pues, entre tanto, hemos aprendido a cometer el error de hablar de una contraposición entre lo sano y enfermo: se trata de grados, —lo que yo sostengo en este caso es que aquello a lo que hoy día se llama “sano” representa un nivel más bajo de lo que bajo circunstancias favorables sería estar sano [...] que estamos relativamente enfermos. (Nietzsche, 2008, p. 558)

Las propiedades correspondientes al neurópata son, por lo tanto, desde la perspectiva nietzscheana, las propiedades pertenecientes al artista como ser humano superior, es decir, a alguien que afirma la vida. “El artista pertenece a una raza todavía más fuerte. Lo que para nosotros

ya sería nocivo, lo que en nosotros sería enfermizo, en él es naturaleza” (Nietzsche, 2008, p. 558).

En el póstumo 14 [170] correspondiente al cuaderno W II 5, Nietzsche retoma su concepción del artista al relacionar su personalidad con lo que él denomina “estados excepcionales”, ya que estos últimos son generalmente asociados a ciertas enfermedades: “Son los estados de excepción los que condicionan al artista: todos aquellos que son honestamente afines y están íntimamente unidos a fenómenos enfermizos” (Nietzsche 2008, p. 593). Es preciso no olvidar lo expuesto por Nietzsche en W II 5, 14 [119]. Él apunta a una concepción alternativa sobre la salud, esto es, a un ideal de salud que ve concretado en la figura del artista, siendo sin embargo este tipo de salud dañina para el ser humano general. En W II 5, 14 [170], Nietzsche enumera y describe tres estados fisiológicos intrínsecos al artista. Esta caracterización se encuentra también en las *Incursiones de un intempestivo* 8, 9 y 10 del *Crepúsculo de los ídolos*, pero de manera no tan detallada. El primer estado fisiológico presente en el artista en el momento de la creación es la embriaguez. Nietzsche define la embriaguez como un sentimiento de poder y plenitud del cual el artista hace partícipe a las cosas hasta transformarlas en el reflejo de su propia perfección. El segundo estado fisiológico es la extrema agudeza de los sentidos. Por medio de la descripción de este segundo estado, Nietzsche retoma lo expuesto en 14 [119] acerca de la capacidad de comprensión y adivinación que posee el artista. Pero en 14 [170] Nietzsche describe este estado fisiológico de manera más precisa:

2. la extrema agudeza de ciertos sentidos: de manera que comprenden —y crean un lenguaje de signos enteramente diferente [...] el mismo que parece relacionado con varias enfermedades nerviosas— la extrema movilidad, que se convierte en una extrema comunicatividad; el querer hablar de todo aquello que sabe dar signos [...] una necesidad de, por así decirlo, liberarse de sí mismo mediante signos y gestos; la capacidad de hablar de sí mismo a través de cien medios lingüísticos [...] un estado explosivo —hay que imaginarse ese estado ante todo como una constricción y un impulso a liberar la exuberancia de la tensión

interna mediante todo tipo de trabajo muscular y de movilidad (Nietzsche, 2008, p. 593).

La descripción de esta segunda condición fisiológica representa pasajes prácticamente enteros tomados del libro de Férè *Sensation et mouvement*. Nietzsche adopta la teoría de la inducción psicomotriz, respetando en gran medida el tratamiento original de la misma, mas llevándola al plano estético del individuo.

El tercero y último estado fisiológico es el deber imitar. Nietzsche retoma aquí aspectos que ya están contenidos en el segundo estado fisiológico. El tener que imitar procede de una extrema irritabilidad, que coincide con la incapacidad del neurópata de salirse del proceso de la inducción psicomotriz. Nietzsche encuentra en este “tener que imitar” el origen del lenguaje y de la facultad refinada del artista de comprender el mundo y de expresarse a través de diversos signos comunicativos.

Considerando la numeración propuesta por Nietzsche de esos tres estados fisiológicos descritos en 14 [170], es posible distinguir la embriaguez como la condición primera para la creación artística y, de esta manera, entender los otros dos estados, que el filósofo toma claramente de Férè, como sus derivaciones. Nietzsche vuelve a presentar en *Incursiones de un intempestivo* 8 la embriaguez como condición primera del arte: “para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la *embriaguez*” (Nietzsche, 2001, p 96). El autor de *Así hablaba Zarathustra* representa los procesos correspondientes a la inducción psicomotriz como consecuencia de este estado originario, es decir, como derivaciones de la embriaguez. De esta manera es posible apreciar cómo Nietzsche reinterpreta y transforma la teoría de Férè acerca de la inducción psicomotriz para hacerla encajar de manera más armónica con su concepción tan importante acerca de lo dionisíaco.

Sin embargo, incluso para definir la función de la embriaguez, vuelve a fundamentarse en Férè: “la embriaguez tiene que haber intensificado primero la *excitabilidad* de la máquina entera.”⁹ Esta es la primera

⁹ El subrayado es mío.

vez que Nietzsche asocia de manera explícita la embriaguez con la excitabilidad corporal.¹⁰ La extrema excitabilidad es una propiedad que Fére le adjudica al neurópata por antonomasia. La ampliación de esta idea se halla en *Incursiones de un intempestivo* 10. La explicación que Nietzsche da en los póstumos ya analizados con respecto a la embriaguez es mucho más breve que la presentada por él en un aforismo de *El crepúsculo de los ídolos*. En *Incursiones* 10 Nietzsche sostiene que el sistema afectivo del artista dionisiaco se haya tan excitado, que él no puede evitar expresar cada estímulo aprehendido, introduciéndose en cada piel¹¹ y poseyendo de esta manera “el más alto grado de instinto de comprensión y adivinación” (Nietzsche, 2001, p. 98): por medio de la imitación corporal el artista puede entender los pensamientos que yacen en la base de los movimientos de los demás.

Al final de esta incursión, Nietzsche trata otro aspecto fundamental con respecto a lo dionisiaco, la música y el cuerpo. La expresión corporal, por ejemplo la danza, es caracterizada en *El nacimiento de la tragedia* como una manifestación dionisíaca, mas como una manifestación dionisíaca secundaria, ya que la música es la expresión dionisíaca *par excellence*.¹² En *Incursiones de un intempestivo* 10, Nietzsche invierte esta clasificación y afirma que el ser humano

¹⁰ Ya en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche escribe que lo dionisiaco necesita del movimiento del cuerpo para su manifestación. Esto puede relacionarse con la noción acerca de las fuerzas del cuerpo, es decir, con la tonificación de los músculos. Nietzsche explica: “Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile” (Nietzsche, 2001b, p. 52). Pero el término “excitabilidad” utilizado por primera vez, en contraposición a la palabra “excitación” empleada por Nietzsche en múltiples ocasiones, hace referencia a la propiedad, mejor dicho, a la capacidad del artista que se encuentra en el estado de embriaguez de incrementar sus fuerzas internas y de provocar una excitación extrema de los ojos o del sistema de los afectos. La excitabilidad señala la potencialidad del cuerpo del artista de aumentar sus fuerzas para que la creación tenga lugar. Según Fére, la excitabilidad (*excitabilité*) es una característica de los neurópatas, mientras para Nietzsche es una propiedad constitutiva del artista perteneciente a una raza superior.

¹¹ Cfr. *Incursiones de un intempestivo* 10.

¹² Al comienzo de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche define lo dionisiaco como “el arte no escultórico de la música” (Nietzsche, 2001b, p. 41).

para hacer posible la música como arte separado [se] ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo continúa hablando a nuestros sentidos): de modo que el hombre ya no imita y representa enseguida corporalmente todo lo que siente (Nietzsche, 2001, p. 98)

Esto significa que la música no debe ser más entendida como la manifestación inmediata del cuerpo, sino como una expresión artística en la que algunos músculos son precisamente inmovilizados para su realización. A continuación Nietzsche agrega, en referencia a esa imitación y representación corporal inmediata, que justamente: “ese es propiamente el estado dionisíaco normal, en todo caso el estado dionisíaco primordial” (Nietzsche, 2001, p. 98). El estado dionisíaco primordial es, por lo tanto y con otras palabras, el proceso de la inducción psicomotriz. Nietzsche describe este proceso como el “histrionismo dionisíaco” (Nietzsche, 2001, p. 98).

La acentuación del cuerpo con respecto al estado dionisíaco originario y la inversión de su concepción temprana que presenta la música como la expresión más acabada de lo dionisíaco, está influenciada de manera muy clara por la lectura que Nietzsche realiza de la obra de Fére. Esto es innegable por los motivos ya expuestos, y también si se considera que Nietzsche define al artista dionisíaco por medio de su nueva concepción acerca del histrionismo dionisíaco, comprendiendo esta última como la excitación afectiva y como el impulso de exteriorizarla de forma inmediata a través del cuerpo. El afán hacia el movimiento es automático, depende enteramente del estado fisiológico de la embriaguez y no de una voluntad consciente. Nietzsche sostiene que todo el sistema afectivo “descarga de una vez por todas sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo” (Nietzsche, 2001, p. 98).

EL JUICIO ESTÉTICO, LO BELLO Y LO FEO

El contenido de las *Incursiones de un intempestivo* 19 y 20 ya fue concisamente desarrollado. Lo bello y lo feo descansan en consideraciones fisiológicas, relacionándose paralelamente con el uso de la memoria. Cuando el hombre se siente depresivo, entonces todo le resulta feo, incluso sus recuerdos evocan acontecimientos que generan la amioración de las fuerzas internas. Nietzsche habla en estos aforismos del hombre en general y de sus estados psicofisiológicos, sin referirse específicamente al artista.

El hecho de que el gusto o juicio estético se base en cuestiones fisiológicas, no debe resultar para nada llamativo. Si consideramos que la voluntad de poder es uno de los pilares de la filosofía de Nietzsche, y que precisamente todo acontecimiento refleja los procesos ejecutados por la voluntad de poder, entonces resulta lógico que la interpretación del mundo de acuerdo al gusto estético también refleje un incremento o una disminución de las fuerzas del individuo. En *Incursiones* 20 es posible encontrar otra referencia a la psicología de Fére que guarda estrecha relación con la concepción nietzscheana de la voluntad de poder. En dicho aforismo Nietzsche hace alusión al dinamómetro, herramienta utilizada por Fére para medir las fuerzas internas del ser humano al momento de la percepción de todo estímulo. Justamente, lo que Fére denomina “fuerza” en *Sensation et mouvement*, Nietzsche lo denomina en dicho pasaje “voluntad de poder”: el sentimiento de poder del hombre, “su voluntad de poder, su coraje, su orgullo —todo eso baja con lo feo, sube con lo bello” (Nietzsche, 2001, p. 105).

Más allá de que esta interpretación nietzscheana acerca de la relación entre lo feo y la disminución de las fuerzas se base en gran medida en su concepción de la voluntad de poder, resulta inevitable no notar nuevamente la fuerte influencia de la obra de Fére sobre la idea que Nietzsche se forma acerca del artista y del estado estético en sus últimos dos años de vida productiva. Fére considera que existe una contraposición entre los fenómenos de excitación, que son acompañados por el incremento de las fuerzas, y los estados de agotamiento, que indican una disminución de las mismas. Los sentimientos displacenteros causan un

hundimiento de los rasgos, una tendencia a la inmovilidad, debilitación de la voz, una actitud deprimida [...] una atenuación general de la sensibilidad [...] una disminución de las funciones orgánicas, un deterioro de las funciones genésicas, una disminución de la respiración y de la circulación. (Féré, 1903, pp. 103-104).

La relación expuesta por Nietzsche entre el juicio estético y el nivel psicofisiológico del ser humano puede ser interpretado como una advertencia, mejor dicho, como una especie de consejo que él le da a los seres humanos para que gocen de una vida más plena: lo feo actúa como una sugerencia negativa y despierta, a su vez, toda una serie de recuerdos del mismo tipo. Pero, como Nietzsche expresa en *Incursiones* 19, ni lo bello ni lo feo tienen una existencia real, sino que responden simplemente a una interpretación del hombre acerca del mundo. Con todo esto, Nietzsche desea dejar en evidencia que la captación de las cosas como bellas o feas depende enteramente del estado psicológico del ser humano. Dicho de otro modo: si uno se siente bien y desarrolla un estado de plenitud interior correspondiente al incremento de las fuerzas, entonces toda interpretación y toda transfiguración del mundo realizada por el ser humano será una manifestación bella. Por el contrario, si el individuo se encarga de permanecer en un estado depresivo, al que le corresponde la disminución de las fuerzas, entonces todo lo que perciba reflejará este estado. La aminoración de las fuerzas es un signo de la decadencia del ser humano. Es en ese momento cuando él debe darle paso a ese instinto de autoconservación tan profundo que es responsable de toda interpretación positiva y bella.

En el fragmento póstumo 10 [167] correspondiente al otoño de 1887, Nietzsche escribe lo siguiente acerca del juicio estético:

Sobre el surgimiento de lo *bello* y lo *feo*. Lo que nos repugna instintivamente, estéticamente, una larguísima experiencia se lo ha mostrado al hombre como algo nocivo, peligroso, que merece desconfianza: el instinto estético que de pronto habla [...] contiene un *juicio* [...] Todos los juicios del instinto son cortos de vista respecto de la cadena de consecuencias: aconsejan qué hay que

hacer de *inmediato*. El entendimiento es esencialmente un *aparato inhibidor* frente a la reacción inmediata del juicio del instinto: retiene, continúa reflexionando, ve la cadena de consecuencias más a lo lejos y más larga (Nietzsche, 2008, pp. 353-354).

El instinto surge como una manifestación tras una larga experiencia, es decir, a partir de la repetición y selección de las vivencias. El instinto es, por lo tanto, el resultado de un proceso constitutivo que se da a través del tiempo y que precisamente a causa de la experiencia que él mismo contiene, funciona como juicio en la vida.

El juicio instintivo es inmediato, mientras que el entendimiento actúa como un “aparato inhibidor” que elimina la inmediatez, disminuyendo el efecto del instinto. El entendimiento frena ese impulso y se asegura de construir un pensamiento basado en una larga cadena de causas y efectos. A pesar de su inmediatez, el instinto está intrínsecamente relacionado con la memoria, específicamente, con una memoria relacionada a los procesos corporales. Los instintos son el resultado en conjunto de procesos internos orgánicos y de la memoria orgánica. La autorregulación del cuerpo extrae lo principal de cada acontecimiento, destaca lo decisivo para el ser humano, dejando lo secundario de lado. Este proceso es el mismo que Nietzsche describe en *Incursiones de un intempestivo* 7 y 8 cuando hace referencia a la extracción de los rasgos capitales, al mecanismo de idealización llevado a cabo por el artista, completamente inconsciente y automático, mas originariamente es el resultado de esa larga cadena de experiencias, de repeticiones, de selección.

La abstracción que realiza el artista, también el psicólogo, no guarda relación alguna con una unidad voluntaria. Como ya se dijo previamente, el artista le confía este proceso de idealización al instinto, a su *camera oscura*, es decir, a la autorregulación del cuerpo.

Lo bello está dentro de la categoría general de los valores biológicos de lo útil, lo benéfico, lo que acrecienta la vida: pero de manera tal que una cantidad de estímulos que de muy lejos recuerdan y se ligan con cosas y estados útiles nos dan el sentimiento de belleza, es decir de aumento del sentimiento de

poder (no sólo cosas, por lo tanto, sino también sensaciones que acompañan esas cosas o sus símbolos) (Nietzsche, 2008, p. 353).

Estos recuerdos que reaparecen desde muy lejos con la sensación de la elevación de las fuerzas tienen su fundamento en los procesos orgánicos de incorporación de poder. En este póstumo, al igual que en *Incursiones* 20, Nietzsche no sólo hace referencia a las consecuencias de lo bello, sino que también lo define de alguna manera: lo bello es el incremento de las fuerzas.

El sentimiento de lo bello genera este estado de plenitud interno: “una vez que el impulso estético está en obra, toda una profusión de perfecciones diferentes y provenientes de otra parte se cristaliza alrededor de la «belleza individual»” (Nietzsche, 2008, p. 353). De esta manera, el ser humano puede observar la realidad como “henchida” (Nietzsche, 2001, p. 97) con un encantamiento que tiene su fundamento en los estados psicofisiológicos internos. Volvemos así al punto de partida: lo bello en sí no existe, sino que obedece al instinto de autoconservación y a los procesos de multiplicación de las fuerzas. Cuando el ser humano se compromete a desarrollar un estado psicológico positivo, él mismo tiene, inevitablemente, consecuencias fisiológicas que hacen a la elevación del poder y dan paso al sentimiento de plenitud.

CONCLUSIONES

El artista dionisíaco de las *Incursiones de un intempestivo* 8, 9 y 10 coincide casi completamente con la descripción que Féré realiza de los neurópatas. Nietzsche reconoce en el artista dionisíaco descrito en los fragmentos póstumos como también en *Incursiones* 10 las mismas características que padecen las personas con patologías nerviosas. Se mostró, sin embargo, que desde la interpretación de Nietzsche el artista goza de una salud superior, perteneciendo, por este motivo, a una raza más elevada.

En *Intempestivas* 9, Nietzsche afirma que el artista goza de su plenitud al hacer que todas las cosas reflejen su mismo estado de perfección, viendo el mundo en general desde una perspectiva completamente positiva:

“lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve hinchido, prieto, fuerte, sobre-cargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él” (Nietzsche, 2001, p. 97). A pesar de que el sentimiento de plenitud y de lo bello sean cosas relativas,¹³ Nietzsche intenta destacar la manera que tiene el artista de comprender el mundo, su forma de transformarlas en manifestaciones de su perfección. El filósofo concibe estos procesos fisiológicos y psicológicos correspondientes al artista dionisíaco como una manera de decirle sí a la vida. De esta manera, el artista se transforma en un posible modelo para el hombre en general.

FUENTES CONSULTADAS

- ABEL, G. (1998). *Nietzsche*. Berlín-Nueva York: De Gruyter.
- FÉRÉ, CH. (1903). *Sensación y movimiento*. Madrid: Fernando Fe, Saenz Jubera Hermanos.
- LAMPL, E. (1986). Ex oblivione: Das Féré-Palimpsest: Notizen zur Beziehung Friedrich Nietzsche-Charles Féré (1857-1907). *Nietzsche-Studien*, 15(15), 225-264
- NIETZSCHE, F. (2001). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (2001b). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (2008). *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, F. (2001-2016). *Werke. Gesamtausgabe, Abteilung IX*. Berlín-Basel: De Gruyter.
- PICHLER, A. (2014). *Philosophie als Text–Zur Darstellungsform der “Götzen-Dämmerung”*. Berlín-Boston: De Gruyter.
- URS SOMMER, A. (2012). *Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Berlín-Boston: De Gruyter.

Fecha de recepción: 11 de junio de 2016
Fecha de aceptación: 6 de marzo de 2018

¹³ Cfr. *Intempestivas* 19 y 20 de *El crepúsculo de los ídolos*.