

**Los valores estéticos como valores
fisiológicos: Nietzsche y la fisiología del
arte**

**Aesthetic values as physiological values:
Nietzsche and the physiology of art**

Maybeth Garcés Brito
Universidad Católica de Uruguay^φ
maybeth@gmail.com



Recepción: 10.03.2018 **Aceptación:** 07.06.2018

Resumen: El artículo se propone analizar los planteamientos de Nietzsche en torno a una “fisiología del arte”. Para ello, se partirá de la concepción nietzscheana de la naturaleza en tanto proceso artístico y se procurará mostrar que en todo lo orgánico e inorgánico subyacen fuerzas artísticas. Asimismo, se explicará por qué los valores estéticos constituyen necesidades vitales y exigencias fisiológicas que tienen como objeto la conservación y potenciación de la vida.

Palabras claves: Nietzsche, fisiología del arte, instinto artístico, valores estéticos, arte.

Abstract: The objective of the article is to analyze Nietzsche’s approach to a “physiology of art”. To this end, the article builds upon the Nietzschean conception of nature in the artistic process and aims to show that artistic forces lie on everything that is organic and inorganic. Moreover, the article elaborates on the reason that aesthetic values constitute vital needs and physiological demands, which have as an objective the preservation and enrichment of life.

Keywords: Nietzsche, physiology of art, artistic instinct, aesthetic values, art.

^φ Profesora de Ética en la Universidad Católica del Uruguay. Magíster en Filosofía (Universidad Simón Bolívar) y Licenciada en Filosofía (Universidad Católica Andrés Bello)

La physis es incluso poiesis en el más alto sentido

Martin Heidegger

Sabemos por el último esbozo del plan para *La voluntad de poder*, redactado en 1888, que Nietzsche dedicaría el segundo capítulo del tercer libro a una “fisiología del arte” (Nietzsche, 2008, 18 [117]: 707). Como es usual al momento de trabajar los textos nietzscheanos, especialmente los fragmentos póstumos de madurez y los planteamientos de aquella gran obra que recogería las ideas de su pensamiento y que no pudo ser publicada, sólo podemos conformarnos con una búsqueda paciente en los textos –propia del topo que cava despacio– que intente arrojar luces sobre zonas oscuras y sobre aquello que no se dijo pero que, de algún modo, está latente en ellos.

Aunque la “fisiología del arte” es un planteamiento tardío que no pudo, por conocidas razones, desarrollarse de forma sistemática, no representa un signo de interrogación tan imponente como otros tantos “quizás” establecidos por el filósofo, ya que encontramos numerosos fragmentos y pasajes en la obra nietzscheana que nos permiten articular una idea sobre la misma. Y esto no por una amabilidad particular de Nietzsche a este respecto que le permitió, por una vez, ser “claro”, sino por la importancia que esta idea tuvo en su pensamiento, el cual anunciaba ya desde *El nacimiento de la tragedia* que el arte iba a adquirir un lugar, una meta y un *status* ontológico nunca antes vistos en la historia de la filosofía. *Status* que, dada su magnitud, ha impedido muchas veces la consideración de las reflexiones del filósofo en el marco de la estética como disciplina¹. Sin embargo, a pesar de los cuestionamientos que puedan hacerse en torno a la existencia o no de una “estética” en Nietzsche, lo cierto es que el propio pensador estimaba que las reflexiones planteadas en *El nacimiento de la tragedia* sobre lo apolíneo y lo dionisiaco eran valiosas para la “ciencia estética” (*ästhetische Wissenschaft*) (Nietzsche, 2007c: 41) al igual que, bajo nuestra valoración, lo son las ideas en torno a la fisiología del arte.

Una breve consideración más antes de empezar: Nietzsche entiende el *crear* (el arte) como una *actividad productora* de ilusiones. Al leer los fragmentos póstumos advertimos que hay una equiparación entre crear, logificar, arreglar, y falsear (Cfr. Nietzsche, 2008, 9 [106]: 267). Toda actividad que *configure* o disponga el caos del devenir bajo *formas, conceptos e identidades* es concebida por el filósofo como *arte*. Si bien para Nietzsche el Ser, es decir, lo real, es la ausencia de fundamento (el fondo dionisiaco de la existencia), podría

1.- Por ejemplo, Cacciari sostiene que “Nietzsche no se interesa en la elaboración de una estética concebida como un dominio filosófico “especial” (Cacciari, 2000: 89) También Castrillo y Martínez consideran que no es posible hablar de una estética en Nietzsche en tanto disciplina autónoma y separada en el conjunto de su obra ya que “la estética amplía su ámbito hasta ocupar el conjunto de la obra, adquiriendo una dimensión metafísica y ontológica esencial, de manera que Nietzsche formula su experiencia y su concepción fundamental del ser a través de categorías estéticas. (Castrillo y Martínez, 1996: 352).

decirse que *desde cierta perspectiva* este mantiene la concepción platónica del *crear* como *poiesis*, esto es, como “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser” (*Banquete*, 205b–c), entendiendo por *no ser* el *devenir* o *ausencia de fundamento* y por *ser* todos los productos que hacen inteligible, calculable, bello y vivible el mundo. *Creación* es, pues, el *falseamiento* de lo real, que para nuestro filósofo lo constituye el devenir. Esta *actividad falsificadora* era vista en *El nacimiento de la tragedia* como parte de un *instinto artístico* que, a su vez, era parte de un proceso primordial en el que se manifestaba la Voluntad; en los escritos de madurez, es concebida como *voluntad de poder*. La filosofía es, en este horizonte, “la más espiritual voluntad de poder, de “crear el mundo”, de ser *causa prima*” (Nietzsche, 2007d: 31), porque a través de categorías *inventadas* piensa el mundo y *crea* que este se corresponde con aquellas.

Según Nietzsche, “la estética tiene sólo sentido en cuanto ciencia natural” (Nietzsche, 2010a, 16 [6]: 329). Para comprender el sentido de esta afirmación, es menester explicar la concepción ontológica que se encuentra detrás y que se desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*. En este libro, el filósofo planteaba que existían dos “instintos” (*Triebe*) que, en continuo enfrentamiento, dan vida y muerte a los diversos productos de la cultura humana, pero que van más allá de ella, pues la Naturaleza toda es una suerte de *campo de fuerzas* o *instintos* que se manifiestan de distintos modos. Esta concepción busca dar cuenta de la realidad como un *proceso en devenir*. Hablar de “fuerzas” o “instintos” nos aleja de una visión propia del materialismo atómico que piensa el mundo en términos metafísicos como *sustancias* o *cosas* (Cfr. Nietzsche, 2007d: 35) y que le hace más justicia al carácter *deviniente* de la realidad. A diferencia de otros términos metafísicos, conceptos como los de *fuerza* o *instinto* no nos remiten a instancias últimas e inmóviles: “¿Se ha constatado jamás una fuerza? No, sólo efectos, traducidos en un lenguaje completamente extraño. Pero estamos tan mal acostumbrados por la regularidad de la sucesión que ya *no nos asombramos de lo asombroso que hay en ello*” (Nietzsche, 2008, 2 [159]: 124). Lo mismo podría decirse con respecto a los *instintos*: sólo tenemos noción de ellos en la medida en que actúan o se manifiestan. Es por esto que Nietzsche concibe la realidad como una *totalidad de fuerzas* y que cualquier cuerpo químico, biológico, social o político está constituido por una relación de fuerzas².

Si la estética sólo tiene sentido en cuanto ciencia natural, es porque la naturaleza misma es considerada como un proceso *artístico*, esto es, una realidad que *origina* sus propias configuraciones y las distintas formas de la multiplicidad de los seres. Distintos pasajes de la obra nietzscheana nos sugieren esto. En uno de ellos, Nietzsche sostiene que

La ciencia natural contrapone la verdad absoluta de la naturaleza, la fisiología superior comprenderá ciertamente las fuerzas artísticas

2.- Cfr. Deleuze, 1998: 60. En un fragmento de 1884, Nietzsche sostiene que “la naturaleza resulta ser como un conjunto de relaciones de fuerza” (Nietzsche, 2010b, 26 [38]: 547).

[*künstlerischen Kräfte*] que intervienen ya en nuestro devenir, no sólo en el del hombre, sino también en el del animal: dirá que con lo *orgánico comienza* también lo *artístico* [*Künstlerische*] (Nietzsche, 2010a, 19 [50]: 357).

De acuerdo con esto, en todo lo orgánico, es decir, en todo lo *viviente*, subyacen e intervienen *fuerzas artísticas* que tienen distintas formas de manifestarse y cuyo tronco común, que sólo podemos representarnos al modo en el que Kant pensaba que se unían sensibilidad y entendimiento³, es lo que Nietzsche llama “instinto artístico” (*Kunsttrieb*). Moore observa que dicho concepto, acuñado por Hermann Samuel Reimarus en 1760, apunta hacia un “instinto creativo primordial” que poseen todos los organismos y del cual la “artisticidad” humana no es más que *una* expresión (Moore, 2002a: 113). Aquí, la Naturaleza –lo que el filósofo llamó “Uno Primordial” en *El nacimiento de la tragedia*– se identificaría con ese *Kunsttrieb* fundamental que debe comprenderse como una *fuerza vital supra-individual* que, mediante la multiplicidad de procesos artísticos, *da origen* al mundo tal como lo conocemos. Al respecto, Nietzsche dice que “la *obra de arte* y el *individuo* son una repetición del *proceso primordial*, del que se ha originado el mundo, son, por decirlo así, como un rizo de ola en la ola” (Nietzsche, 2010a, 7 [117]: 175). En la base de ese *proceso primordial*, de la Naturaleza o Uno Primordial, entonces, se hallaría un *instinto artístico* (*Kunsttrieb*) más fundamental que, aunque en sí mismo no puede aprehenderse, puede intuirse por los distintos modos que tiene para expresarse.

Pero este *instinto artístico* no se halla sólo en la naturaleza orgánica, pues como indica el filósofo, “las transformaciones químicas en la naturaleza inorgánica son quizás también procesos artísticos [*künstlerische Prozesse*], roles miméticos que una fuerza interpreta: ¡pero *hay muchos!* que ella puede interpretar” (Nietzsche, 2010a: 19 [54]: 358)⁴

. Así, el mundo es concebido por Nietzsche como la totalidad de *fuerzas* o *procesos artísticos* que, en permanente actividad, “se da luz a sí mismo” (Cfr. Nietzsche, 2008, 2 [114]: 110). Naturaleza orgánica e inorgánica son dos caras de *un* mismo proceso o realidad más fundamental que podemos distinguir por el *grado* de capacidad artística. Los minerales, plantas, animales y humanos poseen todos una *capacidad, potencia* o *instinto artístico*, sólo que desarrollado en distintos niveles de acuerdo con la gradación y complejidad⁵.

3.- De hecho, Nietzsche afirma que lo apolíneo y lo dionisiaco son potencias artísticas (*künstlerische Mächte*) que “brotan de la naturaleza misma” (Nietzsche, 2007c: 48).

4.- En otro fragmento póstumo de 1885, Nietzsche afirma que “la voluntad de poder es la que guía también el mundo inorgánico, o más bien, que no hay ningún mundo inorgánico” (Nietzsche, 2010b, 34 [247]: 767).

5.- “On the basis of this concept of the *Kunsttrieb*, Nietzsche establishes a hierarchy, graded according to the various levels of its objectification in nature, in much the same way as Schopenhauer orders the natural world according to the progressively more ‘adequate’ objectification of the Will. Organisms are deemed ‘higher’ or ‘lower’ according to their ‘artistic’ capacities or their sufficiency as media for the expression of

En un fragmento de juventud, el filósofo afirma que “el despertar del impulso artístico diferencia a las criaturas animales. No compartimos con ningún animal ver la naturaleza de este modo, artísticamente. *Pero hay también una gradación artística de los animales*” (Nietzsche, 2010a, 16 [13]: 330, cursivas añadidas).

Autores como Moore señalan que esta concepción nietzscheana tiene como antecedente teorías biologicistas como las de Ernst Haeckel (1834-1919) en la cual se postula que incluso en la célula madre, en el óvulo fertilizado, hay “funciones artísticas” en tanto todos los organismos son parte de esa fuerza vital supra-individual que también denomina *Kunsttrieb* (Cfr. Moore, 2002b: 89)⁶. Otros, como Assoun, sostienen que estos planteamientos nietzscheanos le deben mucho al movimiento del *Sturm und Drang*, para el cual hay un *motor (Trieb)* “que actúa en la realidad humana y exige ser vertido en discurso poético” (Assoun, 1986: 94). Los postulados ontológicos acerca de la presencia de *instintos artísticos* en la Naturaleza son muy similares a las teorías estéticas de Schiller, Hölderlin y Wagner. El primero, por ejemplo, habla de dos *instintos o impulsos*: el *Sachtrieb* (impulso de cosa, o impulso sensible) y el *Formtrieb* (impulso formal) que se unifican en el *Spieltrieb* (impulso de juego) (Cfr. Schiller, 1999: 223). Desde cierta perspectiva, esto puede considerarse en relación con los *instintos apolíneo y dionisiaco* planteados en *El nacimiento de la tragedia*. Asimismo, encontramos el término *Kunsttrieb* en la obra de Hölderlin y el de *geltaltende Kraft* (fuerza generadora) en la obra de Wagner⁷, por lo que la concepción de Nietzsche al respecto tendría una fuerte impronta de esta tradición estética.

Por otra parte, el término *Kunsttrieb* también se encuentra en *El mundo como voluntad y representación*, obra que, como sabemos, causó un profundo impacto en el joven Nietzsche. Schopenhauer utiliza este término para referirse a un “impulso artesano” (*Kunsttrieb*) presente en los animales e insectos, como por ejemplo los pájaros que hacen nidos o las abejas que construyen panales (Schopenhauer, 2009: 367). Todos ellos, que no tienen representación alguna de lo que hacen, ni podemos decir que obran de acuerdo con un fin premeditado, son instrumentos de la *voluntad*, que es la que, según el filósofo, actúa a través de ellos. Es muy probable que la idea de una “gradación artística” entre el animal y el hombre que comentamos anteriormente haya sido tomada por Nietzsche de esta concepción schopenhaueriana. De acuerdo con lo dicho en *El nacimiento de la tragedia, lo apolíneo y lo dionisiaco* the *Kunsttrieb*. Human beings, of course, represent the highest level of objectification” (Moore, 2002b: 94).

6.- De hecho, Nietzsche hace referencia directa a Haeckel: “yo presupongo *memoria y una especie de espíritu en todo lo orgánico*: el aparato es tan fino que no parece existir *para nosotros*. ¡La necedad de Haeckel, de considerar dos embriones como iguales!” (Nietzsche, 2010b, 25 [403]: 522).

7.- Sobre el término en Hölderlin, véase Assoun, 1986:97. Con respecto a Wagner, “la naturaleza genera y forma de acuerdo con la exigencia, sin intención y de una manera no arbitraria, con lo que lo hace por necesidad: esta misma necesidad es la fuerza generadora [*geltaltende Kraft*] y formadora de la vida humana” (Wagner, 2000: 29-30).

son potencias artísticas (*künstlerische Mächte*) que brotan de la naturaleza misma “sin mediación del artista humano” (Nietzsche, 2007c: 48). De manera análoga a como la voluntad opera a través de animales e insectos, los impulsos artísticos actúan a través de lo orgánico y de lo inorgánico dando lugar a las distintas configuraciones en las que nos es dado el mundo y en las que nos lo representamos. De hecho, Nietzsche afirma que

el mismo impulso artístico, el que fuerza al artista a idealizar la naturaleza y el que obliga a todo hombre a una intuición figurada de sí mismo y de la naturaleza. Este impulso debe haber dado lugar, en última instancia, a la estructura de los ojos. El intelecto se revela como una *consecuencia* de un aparato ante todo artístico (Nietzsche, 2010a, 16 [13]: 330).

Este “instinto artístico” que subyace a todo lo orgánico e inorgánico es lo que da origen también a los “aparatos” con los que nos apropiamos la realidad. El aparato trascendental que había pensado Kant no es algo incondicionado y último, sino que es *resultado* de este “aparato artístico” concebido por Nietzsche que, además, está en estrecha conexión con las necesidades más profundas de la vida. En la concepción nietzscheana, “la vida misma es esencialmente apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, *imposición de formas propias* [*Aufzwingung eigner Formen*], anexión y, al menos, en el caso más suave, explotación” (Nietzsche, 2007d: 235, cursivas añadidas). En otras palabras, la esencia de la vida —que es voluntad de poder— es la de configurarse a sí misma de forma creativa, es decir, *estéticamente*, para *afirmarse y conservarse*.

Lo estético, entonces, no es una “facultad” más, sino que es el instinto más fundamental que produce los aparatos, conceptos e instrumentos con los cuales damos cuenta del mundo, lo representamos y lo hacemos “calculable”. Por eso, Nietzsche sostiene que:

La totalidad del mundo orgánico es el entretrejimiento de seres con pequeños mundos inventados en torno suyo: en cuanto ponen fuera de sí su fuerza, sus apetitos, sus hábitos en las experiencias, como su *mundo externo*. La capacidad de crear (conformar, inventar, fantasear [*Erdichten*]) es su capacidad fundamental: de sí mismos tienen naturalmente sólo una representación semejante, falsa, imaginada, simplificada (Nietzsche, 2010b, 34 [247]: 767).

De esto se deriva una visión en el que “el mundo es un organismo inmenso que se engendra y se conserva a sí mismo” (Nietzsche, 2010a, 5 [79]: 136) a través de ese *impulso artístico* que *crea y falsifica*. El arte, en este sentido ya explicado, es una *necesidad vital* y un “mecanismo” con el cual la vida se configura a sí misma, se *conserva* y se *potencia*; por eso Nietzsche afirma que la “verdad” y el “conocimiento” son “errores” sin los cuales determinado tipo de especie no puede vivir⁸ o que “*tenemos el arte para no perecer a causa de la*

8.- “Para que una determinada especie se conserve —y crezca en su poder—, en su

verdad” (Nietzsche, 2008, 16 [40]: 682).

Estas necesidades vitales o “exigencias fisiológicas” conservan determinadas especies de vida a través de *valoraciones*. Por ejemplo, que lo determinado es más valioso que lo indeterminado, la apariencia menos que la “verdad” (Cfr. Nietzsche, 2007d: 25), o el ser más valioso que el devenir, son juicios que hacen posible la conservación de la especie humana, la cual no podría vivir en un mundo en constante cambio y en el que no pudiera *fijar* nada para orientarse.

Los valores estéticos, al igual que las categorías lógicas, responden a unas necesidades fisiológicas de conservación y de potenciación de la vida. En un fragmento póstumo de 1873, Nietzsche afirma que “el proceso artístico está absolutamente determinado y es necesario desde el punto de vista fisiológico” (Nietzsche, 2010a, 19 [79]: 364); y en otro de 1885:

Lo creativo en todo ser orgánico, ¿qué es eso?

—que todo lo que para cada uno es su “mundo externo” constituye una suma de estimaciones de valor, que verde, azul, rojo, duro, blando, son *estimaciones de valor* hereditarias y sus *distintivos* (Nietzsche, 2010b, 34 [272]: 767).

Desde esta perspectiva, categorías estéticas como “lo bello”, “lo feo” o “lo sublime” son productos de ciertas *estimaciones de valor* que dan primacía a unos elementos, disposiciones o sentimientos sobre otros. La concepción kantiana de lo bello, por ejemplo, sería el resultado de valorar más la *forma* y una disposición contemplativa y desinteresada, pero no la consecuencia de unas condiciones trascendentales universales para todos los hombres. Sobre este punto, puede considerarse a Nietzsche hijo del Romanticismo, ya que comparte esa visión de *valorar* o de otorgar más importancia a elementos que antes no habían sido estimados por la tradición estética.

En este punto hay que aclarar que la perspectiva *fisiológica* de Nietzsche no consiste en un biologicismo que entienda productos y estados estéticos como funciones neurológicas o de órganos del cuerpo exclusivamente. Como el filósofo mismo aclara,

Quando pienso en mi genealogía filosófica me siento relacionado con el movimiento antiteleológico, es decir, espinosista, de nuestro tiempo, pero con la diferencia de que yo sostengo que también “el fin” y la “voluntad” *en nosotros* son un engaño; asimismo con el movimiento mecanicista (reducción de todas las cuestiones morales y estéticas a fisiológicas, de todas las fisiológicas a químicas, de todas las quími-

concepción de la realidad ha de captar tantas cosas calculables e invariables que con ello se pueda construir un esquema de su comportamiento. *Es la utilidad de la conservación*, no una necesidad teóricoabstracta cualquiera de no ser engañado, lo que se encuentra como motivo detrás de la evolución de los órganos del conocimiento” (Nietzsche 2008, 14 [122]: 560-561).

cas a mecánicas), pero con la diferencia de que yo no creo en la “materia” y considero a Boscovich uno de los grandes puntos de inflexión, como Copérnico; que considero que tomar como punto de partida el mirarse a sí mismo en el espejo del espíritu es estéril y que sin el hilo conductor del cuerpo no hay buena investigación que valga. No una filosofía como *dogma*, sino regulaciones provisionales de la *investigación* (Nietzsche, 2010b, 26 [432]: 611)

El punto de partida de la filosofía nietzscheana, y también de la fisiología del arte, es el cuerpo, pero no entendido como *Körper*, es decir, como materia inerte, *res extensa* en el sentido cartesiano, sino como *Leib*, como *organismo vivo*, pluralidad y centro de distintas fuerzas (Cfr. Nietzsche, 2007a: 64). Nietzsche escribe en un fragmento póstumo que “la fisiología ofrece sólo una indicación de una maravillosa relación entre esta pluralidad y la subordinación y ordenación de las partes respecto a un todo” (Nietzsche, 2010b, 27 [8]: 620). Al hablar de una fisiología del arte o de los valores estéticos como valores fisiológicos, nos referimos aquí a analizar los problemas relacionados como un asunto de *fuerzas* y de *jerarquías* a partir de las cuales se configuran las perspectivas desde las que abordamos el mundo y, especialmente, lo estético. El método genealógico nietzscheano indaga la *procedencia* de determinados valores, sean morales, epistemológicos o estéticos; lo que buscamos es qué tipo de *fuerzas* –activas o reactivas– están detrás del proceso artístico. Dicho de otro modo, preguntamos qué tipo de *intereses* y *fuerzas* se encuentran detrás de nuestros juicios estéticos.

Que los valores estéticos sean valores fisiológicos significa que dichas estimaciones están condicionadas por el interés que tiene la vida en *conservarse* y *potenciarse*. Así lo afirma el filósofo en *Crepúsculo de los ídolos*:

Bello y feo. - Nada está más condicionado, digamos *más restringido*, que nuestro sentimiento de lo bello. Quien se lo imaginase desligado del placer del hombre por el hombre perdería enseguida el suelo y el terreno bajo sus pies. Lo “bello en sí” no es más que una palabra, no es siquiera un concepto. En lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección; en casos escogidos se adora a sí mismo en lo bello. Sólo de ese modo *puede* una especie decir sí a sí misma. *El más hondo* de sus instintos, el de autoconservación [*Selbsterhaltung*] y autoexpansión [*Selbsterweiterung*], sigue irradiando en tales sublimidades (Nietzsche, 2006a: 104).

Podría preguntarse aquí a qué tipo de “autoconservación” y “autoexpansión” se refiere el filósofo. Tanto en *El nacimiento de la tragedia* como en obras de madurez, Nietzsche afirma que el propósito del impulso artístico es posibilitar la existencia, hacer *vivable* un mundo que sin las ilusiones y ficciones de las que nos valemos es terrible, carente de orden, armonía, justicia y sentido. Por eso el filósofo sostiene que “la finalidad de lo bello es seducir a la existencia” (Nietzsche, 2010a, 7 [27]: 160). Esta concepción, muy afín al sentimiento de “promoción de vida” (*Lebensgefühl*) pensado por Kant, promovería sen-

timientos y estados en el cuerpo favorables para conservar la vida y para la consecución de *la gran salud*, de la *jovialidad*, aquel modo en el que se experimenta y vive la existencia afirmativamente.

Sin embargo, la *conservación* que menciona el filósofo no debe entenderse en un sentido darwiniano de lucha por la existencia. A diferencia de Darwin, Nietzsche concibe que la lucha de los seres no es por la preservación, por su existencia, sino por el *poder*. Contra el darwinismo de su época, el filósofo sostiene que

los fisiólogos deberían pensárselo bien antes de afirmar que el instinto de autoconservación es el instinto cardinal de un ser orgánico. Algo vivo quiere, antes que nada, *dar libre curso a su fuerza* —la vida misma es voluntad de poder— la autoconservación es tan sólo una de las *consecuencias* indirectas y más frecuentes de esto (Nietzsche, 2007d: 36–37).

En efecto, de acuerdo con esta concepción, la preservación de la existencia, en algunos casos, puede ser contraproducente para los intereses de la vida, la cual es entendida aquí como derroche y abundancia y no —como pensaba Malthus— como escasez de recursos. El *libre curso de la fuerza* se expresa en el continuo “sobrepasarse” (*Selbstüberwindung*) y no tanto en la conservación; es por ello que en el pensamiento nietzscheano encontramos ideas como la del hombre en tanto puente y no en tanto meta (según la cual este es algo *transitorio* hacia una forma más elevada, el Superhombre) o la idea de que “los débiles y malogrados deben perecer” (Nietzsche, 2007b: 32). Por otro lado, pensar que el instinto de autoconservación es el instinto cardinal de todos los seres es reducir la multiplicidad y riqueza de la vida a una *única finalidad mecánica* y, por tanto, a una explicación *teleológica*.

Numerosos fragmentos póstumos y pasajes de la obra de Nietzsche nos indican que el más hondo instinto de “autoconservación” del que habla el filósofo implica la supresión, disgregación o descomposición de determinadas formas de vida para dar curso a fuerzas cada vez más potentes o activas⁹. Cano ha señalado que la economía nietzscheana del funcionamiento de la vida se trata una “economía an-económica” en la que la administración de los recursos de la casa (*oikos*) y su ley (*nomos*) ordenan el abandono o negación de la misma (Cfr. Cano, 2010: 4). En un fragmento de 1888, el filósofo afirma lo siguiente:

no se puede derivar la actividad más básica y originaria del protoplasma a partir de una voluntad de autoconservación: pues éste absorbe de una manera absurda más de lo que le exigiría su conservación: y sobre todo *no* “se conserva” al hacerlo, sino que se *descompone*... La

9.- “Querer conservarse a sí mismo es la expresión de una situación de emergencia, una limitación del instinto verdaderamente fundamental de la vida que se dirige hacia la *ampliación del poder*, y que a través de esta voluntad muy a menudo cuestiona y sacrifica la autoconservación” (Nietzsche, 1999b: 213)

pulsión que aquí impera ha de explicar precisamente este *no-querer-conservar-se*: el “hambre” es ya una interpretación, según organismos muchísimo más complicados (— el hambre es una forma especializada y posterior de la pulsión, una expresión de la división del trabajo al servicio de una pulsión superior que impera sobre ello) (Nietzsche, 2008, 11 [121]: 401).

Así pues, cuando decíamos que los valores estéticos obedecen a unas necesidades fisiológicas y que la función primordial del arte es hacer “vivable” el mundo a través de ilusiones y ficciones no nos referíamos, exclusivamente, a valerse de ellas para preservar la vida o la mera existencia. Si el fin de estos “errores” fuera la conservación de la existencia, no tendrían sentido las críticas que le hace Nietzsche al platonismo, al cristianismo y a otras concepciones filosóficas, religiosas, artísticas y morales catalogadas de “decadentes” por el filósofo. Y si todos los esfuerzos del “instinto artístico” tuvieran como *telos* final la conservación de la existencia, ni siquiera habría lugar para establecer jerarquías o valoraciones entre las distintas vías que hay para realizar esto, pues todas cumplirían con su objetivo.

De manera que, como afirma el filósofo, “el querer-llegar-a-ser-más-fuerte por parte de todo centro de fuerza es la única realidad, — no autoconservación, sino apropiación, querer-llegar-a-dominar, querer-llegar-a-ser-más, querer-llegar-a-ser-más-fuerte” (Nietzsche, 2008, 14 [81]: 535); el *instinto* fundamental de la vida es el de crecer, multiplicarse o expandirse, pero no el de conservarse. En vez de *una* finalidad mecánica, propia de una concepción metafísica y teleológica, Nietzsche le establece a la vida una “finalidad” inmanente cuyo “*telos*” implica de suyo la *pluralidad*, pues el éxito y el crecimiento de los organismos no se consigue a través de *una* sola forma; por otro lado, esta “finalidad” se encuentra en estrecha relación con el cuerpo (*Leib*), aquella “pluralidad dotada de *un* único sentido” (Nietzsche, 2007a: 64). En este contexto, decir que el fin de la vida es la “autosuperación” (*Selbstüberwindung*) es decir que no hay una finalidad predeterminada por una “naturaleza” permanente; la “esencia” de la vida radica en lo abierto y en su capacidad para transformarse y superarse constantemente¹⁰, mientras que la decadencia o retroceso consiste en la impotencia de un organismo para cambiar.

Aclarado esto, se comprende mejor el aforismo antes citado de *Crepúsculo de los ídolos* en el cual Nietzsche afirma que detrás de los juicios estéticos sobre lo bello o lo feo se encuentran los instintos más profundos de autoconservación y autoexpansión: no es que el arte tenga por objeto principal y exclusivamente la preservación de la existencia, sino que su fin es el de potenciar la vida, es decir, aumentar la capacidad para dar curso a diversas y cada vez más “poderosas” manifestaciones artísticas, religiosas, filosóficas, morales o de formas de vida. Por eso el filósofo decía que el arte es el “gran estimulante para vivir” (Nietzsche, 2006a: 108), aquello que hace que se active o despierte la facultad primordial y más elevada del hombre, compartida

10.- “Y este misterio me ha confiado la vida misma. “Mira, dijo, yo soy lo que tiene que superarse siempre a sí mismo” (Nietzsche, 2007a: 176).

con la naturaleza.

Tenemos, por un lado, que los juicios estéticos son juicios fisiológicos porque obedecen al instinto más fundamental de autoconservación y autoexpansión, pero también porque dichos juicios están en estrecha conexión con el cuerpo (*Leib*) que es concebido como un centro de *fuerzas*, el *locus* en el que distintas fuerzas, energías o poderes confluyen para dar paso a nuevas fuerzas transformadoras del mundo. Es por esto que Nietzsche piensa que los juicios estéticos son cuestiones de *fuerzas*:

Si y dónde se coloca el juicio “bello”, es una cuestión de *fuerza* (de un individuo o de un pueblo). El sentimiento de plenitud, de *fuerza acumulada* (desde el cual está permitido recibir con valor y buen ánimo muchas cosas ante las que el débil *se estremece*) — el sentimiento de *poder* pronuncia el juicio “bello” incluso sobre cosas y situaciones que el instinto de la impotencia sólo puede apreciar como *dignas de odio*, como “feas”. El olfato de con qué podríamos más o menos arreglárnoslas si apareciera efectivamente, como peligro, como problema, como tentación, — ese olfato determina también nuestro sí estético: (“esto es bello” es una *afirmación*) (Nietzsche, 2008, 10 [168]: 354).

A diferencia de la estética kantiana, en la que lo bello es un sentimiento que se produce gracias a facultades *a priori* universales, lo bello para Nietzsche es un sentimiento de *plenitud* que no se da de la misma manera en todos, justamente por su carácter plenario¹¹. Como observa Deleuze, “un mismo objeto, un mismo fenómeno cambia de sentido de acuerdo con la fuerza que se apropia de él” (Deleuze, 1998: 10); lo bello depende de ciertas condiciones fisiológicas o de que determinadas fuerzas activas participen en la experiencia estética. Lo bello es, entonces, un estado de *abundancia*, *derroche* o *plenitud* que es el reflejo de una plenitud interna y del placer de vivir.

Aesthetica

Los estados en los que ponemos un *transfiguración* y *plenitud* en las cosas e inventamos con ellas hasta que reflejen nuestra propia plenitud y placer de vivir:

el impulso sexual

la embriaguez

la comida

la primavera

11.- Para Nietzsche, lo bello también varía de acuerdo con el origen de la lengua: “El concepto de lo bello se desarrolla en cada lengua a partir de un significado originario distinto, por ejemplo a partir de lo “puro” o desde “lo que resplandece” (los contrarios son “lo que es impuro” y “lo oscuro”. (Nietzsche, 2010a, 7 [1]: 155).

la victoria sobre el enemigo, la burla

la pieza de bravura; la crueldad, el éxtasis del sentimiento religioso

Tres elementos especialmente:

el impulso sexual, la embriaguez, la crueldad: pertenecientes todos a la alegría festiva más antigua del hombre: todos igualmente preponderantes el “artista” primigenio (Nietzsche, 2008, 9 [102]: 265).

Detengámonos en los tres estados que destaca Nietzsche, el impulso sexual, la embriaguez (*Rausch*) y la crueldad y busquemos lo que tienen en común para relacionarlo con el problema estético. En primer lugar, los tres estados se vinculan con la corporalidad: el impulso sexual de una manera clara; la embriaguez porque según el filósofo es la “condición fisiológica previa” (Nietzsche, 2006a: 96)¹² del arte y se trata de un estado de *plenitud* en el que las fuerzas se acrecientan y, como ya hemos visto, es el cuerpo (*Leib*) el centro de las distintas fuerzas; y la crueldad porque consiste en un *placer sensible* derivado de un *hacer-sufrir* a otro o del regocijo que produce *ver* a otro sufrir (Cfr. Nietzsche, 2006b: 85). En segundo lugar, tanto el impulso sexual como la embriaguez y la crueldad involucran la *posesión* por lo otro. Para Nietzsche, el amor sexual se delata como un “impulso de propiedad” (Nietzsche, 1999b: 39), pues el amante desea *poseer* con exclusividad el alma y el cuerpo del amado. Por otro lado, la embriaguez —que no debe ser confundida con la borrachera— supone un estado en el que se está en plena posesión o dominio de las fuerzas desbordantes para transfigurar el mundo y encauzar esas fuerzas hacia nuevas manifestaciones artísticas. Asimismo, la crueldad se encuentra en la esfera de la posesión porque es una forma de resarcir el daño que produce el incumplimiento de una *deuda* (Cfr. Nietzsche, 2006b: 85), o sea, la imposibilidad de recuperar una propiedad.

Ahora bien, la *posesión* que identifica Nietzsche en estos tres estados no debe entenderse como un *dominio* en un sentido subjetivista, racional-técnico o político, ya que tanto el impulso sexual como la embriaguez y la crueldad son experiencias que ansían la posesión de lo otro pero que, al mismo tiempo, implican un estar-fuera-de-sí. No en vano en el fragmento póstumo titulado *Aesthetica* el filósofo incluía el éxtasis religioso entre las experiencias de derroche o plenitud, pues justamente lo central de esa experiencia es el *ex-stasis*, el estar fuera: “la *aspiración al arte y la belleza* es una aspiración indirecta a los éxtasis del impulso sexual que éste transmite al *cerebrum*” (Nietzsche, 2008, 8 [1]: 226, cursivas añadidas).

Sobre esto, Heidegger advierte dos elementos centrales en el concepto nietzscheano de *embriaguez* que valen la pena resaltar: el estado de *plenitud*, de acrecentamiento de fuerzas, es aquel que despierta una “facultad de ir más allá de sí, como una relación con el ente en la que el ente se experimenta” (Nietzsche, 1999b: 39). En este texto Nietzsche trata con detalle la crueldad y la relaciona con la *sympathia malevolens* de Spinoza. Se trata de una *pasión* estrechamente vinculada con el cuerpo.

de modo más rico” y, además, consiste en un “estar abierto a todo y pronto para todo” (Heidegger, 2013: 101–102). Y si recordamos que para Nietzsche la “condición fisiológica previa” del arte es la embriaguez, podemos sostener que dos características centrales de la experiencia estética entendida en estos términos fisiológicos es la *apertura a lo otro en un estar-fuera-de-sí* y el experimentar lo otro con una riqueza que no necesariamente se corresponde “objetivamente” con la realidad.

Pero el *estar-fuera-de-sí* planteado por Nietzsche no se confunde con la experiencia mística y estética pensadas por Schopenhauer, en las cuales el estar fuera significa acceder a una dimensión supuestamente más real y libre de los designios de la Voluntad, de la posesión o del dominio, o sea, a un mundo trascendente y más “puro”, sino más bien una experiencia que, a semejanza de la del sátiro y de las ménades danzantes de *El nacimiento de la tragedia*, consiste en el éxtasis del orgasmo dionisiaco pero sin perder el “sentido de la tierra”, es decir, la corporalidad, lo sensible y el *interés* por esto.

Con respecto al primer elemento de la embriaguez advertido por Heidegger, es preciso señalar que ese estado en el que se experimenta el ente de modo más rico es producto justamente del instinto artístico (*Kunsttrieb*) que postula Nietzsche. Ya indicamos que este instinto además de crear, *falsifica*, esto es, hace ver el mundo de una manera que nos incite a la vida: lo hace *bello*. En esta experiencia estética se nos presentan las cosas *falsamente* porque el mundo, considerado en sí mismo, carece de racionalidad, armonía y belleza:

La finalidad de la naturaleza en esta bella sonrisa de sus fenómenos es la *seducción* de otros individuos a la existencia. La planta es el mundo bello del animal, el mundo entero es el mundo del hombre, el genio es el bello mundo de la misma voluntad primordial. Las creaciones del arte son el fin supremo del placer de la voluntad (Nietzsche, 2010a, 7 [27]: 160, cursivas añadidas).

Nietzsche equipara la experiencia de lo bello con la de la *seducción* porque en el estado del amor generalmente no nos guiamos por “razones” válidas universalmente para amar y porque exageramos los atributos o cualidades del amado: “sentir bella una cosa quiere decir: sentirla de un modo necesariamente falso” (Nietzsche, 2008, 10 [167]: 354). En otro lugar, el filósofo habla de una “fuerza transfiguradora del amor” (Nietzsche, 2008, 9 [6]: 236), que es la que hace posible que veamos el mundo de una manera bella y perfecta. Sobre este punto, Nietzsche y Kant coincidirían en que la naturaleza *per se* no es bella, pero a diferencia de Kant, sí hay aquí un *interés de posesión* por el “objeto” en la experiencia de lo bello, el mismo que el amante por su amado.

Dentro de esta concepción de experiencia estética, queda en un segundo plano la *contemplación*, pues al ser una experiencia de embriaguez, abundancia o plenitud en la que un interés por poseer el “objeto” juzgado como bello está presente, lo que cobra más relevancia es la posesión o *apropiación* del mis-

mo y no el mantenimiento de una distancia entre dos partes. Asimismo, por causa de este *interés* se torna imposible sostener una supuesta “objetividad” basada en una racionalidad o en condiciones trascendentales y universales para todos; de hecho, el estado estético se caracteriza justamente por la falta de objetividad:

los artistas no deben ver nada tal como es, sino que lo deben ver más pleno, y más simple, y más fuerte de como es: para eso han de tener en el cuerpo una especie de juventud y de primavera eternas, una especie de ebriedad habitual (Nietzsche, 2008, 14 [117]: 556).

Recordemos que entre los estados catalogados de plenitud y de abundancia por Nietzsche se encontraba la primavera, estación caracterizada por la abundancia y el florecimiento de aquello que había perecido. Lo propio de la juventud, por su lado, es la *novedad*, la capacidad de sentir las cosas siempre de una forma nueva; de allí la imagen del niño que juega como tercera transfiguración del espíritu en *Así habló Zaratustra*: el niño es el ser que está dispuesto a crear nuevas configuraciones a partir de las propias destrucciones que implica su juego, el eterno retorno del comienzo. Por otra parte, la novedad se relaciona con el estado amoroso:

El amante tiene más valor, es más fuerte. En los animales ese estado hace que salgan a la luz nuevas sustancias, pigmentos, colores y formas: que se produzcan sobre todos nuevos movimientos, nuevos ritmos, nuevos reclamos sonoros y nuevas seducciones. En el ser humano ello no es diferente. El conjunto de sus haberes es más rico que nunca, más potente y *más entero* que en el que no ama. El amante se vuelve despilfarrador: es bastante rico para permitírselo. Ahora se atreve, se vuelve aventurero (...) *L'art pour l'art* quizá: el virtuoso corar de ranas ateridas, que desesperan en su gélida ciénaga... El resto entero lo creó el amor (Nietzsche, 2008, 14 [120]: 559)

Esta imagen del amante nos recuerda el mito platónico sobre el nacimiento de Eros en *Banquete*. Según la versión de Diotima contada por Sócrates, Eros es hijo de Πενία (pobreza o necesidad) y Πόρος (senda, camino, oportunidad); un ser intermedio entre dioses y hombres que, al no ser dios, no está en plena posesión de la belleza, pero aspira a ella. Por su naturaleza híbrida, Eros hereda la pobreza e indigencia de su madre, pero también la valentía, audacia, actividad y riqueza de recursos para buscar lo bello de su padre (*Banquete*, 203b y ss.). Para Nietzsche, el arte es como el Eros de Platón: el recurso que, ante la necesidad y fealdad de la vida, encuentra los caminos para amar y poseer la belleza; por eso sostiene que “necesitamos un ser que produzca el mundo como una obra de arte, como armonía, y entonces la voluntad genera, por decirlo así, a partir del vacío, de la Πενία [Penía], el arte como Πόρος [Póros]” (Nietzsche, 2010a, 7 [117]: 174).

Con esto queda manifiesto el vínculo entre los valores estéticos y lo fisiológico: los estados estéticos contribuyen al acrecentamiento de *fuerzas transfig-*

uradoras que permiten dar paso a nuevas creaciones, recursos y configuraciones cada vez más potentes y ricas. La *utilidad* de los juicios sobre lo bello o lo feo radica en su potencialidad de *vigorizar* el cuerpo¹³ en tanto *Leib* y esto lo consigue a través de la consecución del placer. En la medida en que la creación y los juicios estéticos provienen de un *instinto artístico* (*Kunsttrieb*) hay una relación indisoluble con el placer, pues según Nietzsche, “todos los impulsos están ligados al placer y el displacer” (Nietzsche, 2010a, 29 [16]; 494). Como cuarta característica en común del impulso sexual, de la embriaguez y de la crueldad tenemos, en efecto, el placer que provocan.

Este último aspecto sobre el placer es central para la comprensión de la fisiología del arte en el pensamiento nietzscheano y es un punto en el que hallamos diferencias importantes con respecto a la estética moderna ilustrada. En la *Critica de la facultad de juzgar*, Kant le había conferido a las dos experiencias estéticas por antonomasia —lo bello y lo sublime— el carácter *placentero*: el primero, un placer *desinteresado*, y el segundo, un placer *negativo*. En el primer momento del juicio de gusto, Kant afirma que la complacencia (placer) suscitada por lo bello es desinteresada porque es una experiencia en la que nos representamos un objeto en la *mera contemplación*, “a pesar de lo indiferente [*gleichgültig*] que yo pueda ser en vista de la existencia del objeto de esta representación” (Kant, 2006, §2: 129). Y en el párrafo 3 de ese mismo capítulo Kant hace una distinción entre el placer que produce lo agradable (*Angenehm*) y lo *bello*: lo agradable es lo que place a los sentidos en la sensación y despierta un *interés por su existencia* y el deseo de objetos semejantes. De acuerdo con Heidegger, Kant entiende aquí el *interés* en el sentido latino del *mihi interest*, es decir, como

querer tener algo, para poseerlo, usarlo y disponer de ello. Cuando tenemos interés en algo, lo ponemos con miras a lo que queremos o pretendemos hacer con ello. Aquello en lo que tenemos interés está ya siempre considerado, es decir, representado, en vista de otra cosa (Heidegger, 2013: 108)

Según lo antes expuesto, la experiencia de lo bello en Nietzsche es una experiencia que comporta un interés en poseer el objeto que suscita el sentimiento de belleza. Aunque el filósofo comparte con Kant la idea de que lo bello no es una propiedad objetiva que esté presente en las cosas que juzgamos como tal, pues es más bien un *reflejo* de una plenitud interna, sí hay un interés por que se materialice o exista la belleza más allá de la interioridad de quien lo siente así. Al ser lo bello un sentimiento que proviene de un *instinto*, necesita ir más allá de sí mismo para satisfacerse, pues para Nietzsche los instintos, impulsos o fuerzas se satisfacen o colman cuando hay un derroche, descarga o dilapidación (*Verschwender*) de la fuerza acumulada (Cfr. Nietzsche, 1999a:

13.- “El arte nos recuerda estados del *vigor* animal; es, por un lado, un exceso y una emanación de floreciente corporeidad [*Leiblichkeit*] en el mundo de las imágenes y los deseos; por otra parte, una excitación de las funciones animales por imágenes y deseos de la vida intensificada; — una elevación del sentimiento de vida, un estimulante del mismo” (Nietzsche, 2008, 9 [102]: 266)

103–104)¹⁴. Lo que en nuestra opinión se plantea con esto es que lo bello no consiste en una mera *representación* (imagen), sino en un estado que busca plasmar de alguna forma dicho sentimiento en la exterioridad, un *estar-fuera-de-sí* como mencionábamos. En palabras de Zaratustra:

¿Dónde hay belleza? Allí donde yo *tengo que querer* con toda mi voluntad; allí donde yo quiero amar y hundirme en mi ocaso, para que la imagen no se queda sólo en imagen

Amar y hundirse en su ocaso: estas cosas van juntas desde la eternidad. Voluntad de amor: esto es aceptar de buen grado incluso la muerte. ¡Esto es lo que yo os digo, cobardes!

¡Pero ahora vuestro castrado bizquear quiere llamarse “contemplación”! ¡Y lo que se deja palpar con ojos cobardes desde ser bautizado con el nombre de “bello”! ¡Oh, mancilladores de nombres nobles! (Nietzsche, 2007a: 187–188).

Imagen (representación) y contemplación son equivalentes aquí para el filósofo. Y para que lo bello no se quede sólo en imagen, es preciso el encuentro con lo otro, con la alteridad, con aquello distinto a la *forma*. Lo bello kantiano se fundamenta en la formalidad tanto del sujeto (trascendentalidad) como del objeto, pues de acuerdo con lo que se postula en el tercer momento de lo bello, el placer ligado a este no puede determinarse a partir de la perfección del objeto o del concepto de bien, sino en la “mera forma de la conformidad a fin” (Cfr. Kant, 2006, §11: 148) del mismo. Desde la perspectiva nietzscheana, fundarse en la mera formalidad significa desconocer el profundo vínculo que hay entre lo fisiológico y lo estético; basarse en la forma es *abstraer* y *empobrecer* lo real, es decir, el campo en el que distintas fuerzas intervienen en los procesos y obviar el cuerpo. Pero además, conlleva un olvido por lo *otro*, por lo distinto y ajeno a sí; como apunta Adorno:

[C]uanto más dominado está el arte por la subjetividad y cuanto más irreconciliable ésta tiene que mostrarse con todo lo que le está sometido, tanto más se convierte la razón subjetiva (el principio formal por antonomasia) en canon estético. Esto formal, que obedece a legalidades subjetivas sin consideración de su otro, mantiene su carácter agradable sin ser quebrantado por eso otro: la subjetividad disfruta ahí inconscientemente de sí misma, del sentimiento de su dominio (Adorno, 2004: 75–76).

Obviar la alteridad, lo otro, es encerrarse en una postura subjetivista que la crítica nietzscheana al concepto de sujeto impide mantener. Si bien el sentimiento de lo bello proviene o, mejor dicho, *tiene lugar* en el centro de *un* cuerpo, no se agota allí y su misma condición de *derroche* y *abundancia* requiere de un salir-fuera-de-sí que en algunas ocasiones puede terminar 14.- Asimismo, “el deseo no es más que un exceso de actividad fisiológico que busca descargarse, y ejerce una presión que se extiende al cerebro” (Nietzsche, 2010a, 19 [79]: 364).

Los valores estéticos como valores fisiológicos: Nietzsche y la fisiología del arte

incluso en la propia disgregación o en el ocaso. Asimismo, la autoexpansión o potenciación de la vida demanda la participación de *múltiples* fuerzas, lo que en la concepción ontológica del filósofo nos atrevemos a llamar “alteridad”. Precisamente un signo de la *fortaleza* o poder de un organismo es su capacidad para *asimilar*, *apropiarse* o *avasallar* fuerzas distintas a sí, pero para hacer esto es necesario salir de sí. Por otro lado, la *creación*, que es la forma por antonomasia que tiene el *instinto artístico* para expresarse, necesita también de aquello distinto de sí para nutrirse y dar rienda suelta a su *potencia*: la vida es aquello que tiende a salir fuera-de-sí, a derrochar todas las fuerzas excedentes para, así, dar rienda a su artisticidad.

Desde el punto de vista fisiológico, lo bello no es una experiencia resultado exclusivamente de un “sujeto” trascendental, sino una experiencia en la que son constitutivos lo-otro-distinto-de-sí y lo que va más allá de la mera formalidad. Al respecto, el filósofo señala que

Las afirmaciones de belleza más habituales *se excitan e incitan mutuamente*; una vez que el impulso estético está en obra, toda una profusión de perfecciones diferentes y provenientes *de otra parte* cristaliza alrededor de “la belleza individual”. No es posible permanecer *objetivo* o desconectar la fuerza que interpreta, añade, completa, inventa (esta última es esa misma concatenación de las afirmaciones de belleza) La visión de una “bella mujer”...

Por tanto 1) el juicio de belleza es *corto de vista*, sólo ve las consecuencias inmediatas

2) *colma* el objeto que lo suscita con un encanto que está condicionado por la asociación de diferentes juicios de belleza, — *pero que es por completo extraño a la esencia de ese objeto* (Nietzsche, 2008, 10 [167]: 354, cursivas añadidas)

Resaltemos lo dicho por Nietzsche: el impulso estético se origina como consecuencia de un *excitación e incitación*, es decir, a causa de otro (en esta ontología, de otras fuerzas “provenientes de otra parte”), lo que no significa que lo bello sea una experiencia en la que un “sujeto” se apropie de una “esencia” o que dicho sentimiento se base en una propiedad del objeto que lo excita, sino que es un estado de *plenitud* fundado en una *cierta* relación del cuerpo (*Leib*) con otras fuerzas que desembocan en el centro que es ese cuerpo y que se asumen con la determinada fortaleza o debilidad presentes en él. Al asumirse siempre de esta manera, es imposible, como escribe el filósofo en el fragmento anterior, permanecer objetivo o desconectar las fuerzas que interpretan o se apropian del mundo.

Tras lo explicado, entendemos qué quiere decir Nietzsche cuando afirma que los valores estéticos no son más que valores biológicos o fisiológicos: estos tienen por objeto la conservación, acrecentamiento y potenciación de la vida. En este horizonte, los juicios estéticos no pueden desligarse nunca de *todos* los elementos constitutivos de la vida, lo que incluye *inclinaciones e intereses*

(por ejemplo, el de la existencia o propiedad de lo bello); los juicios son la manifestación de una cierta *organización* de lo viviente, es decir, de *todos* los elementos y fuerzas presentes en un organismo. En ese sentido, resulta paradójico que la estética haya adquirido la autonomía frente a lo teórico y lo práctico basándose en el mismo fundamento del edificio del conocimiento moderno: la *subjetividad*. Probablemente el corazón de la crítica nietzscheana hacia lo bello en estos términos sea haberlo basado en la formalidad o trascendencia de un supuesto sujeto abstracto y empobrecido (en el *Ich*) y no en la riqueza y multiplicidad del sí-mismo (*Selbst*). Como bien señala Cragolini, “muchos yoes o muchas almas están en el cuerpo, que de este modo siempre es cuerpo propio-desapropiado, en tanto en él están presentes los otros yoes de sí mismo, y el yo de lo tradicionalmente considerado “lo otro” o la alteridad” (Cragolini, 2016: 63–64).

El no fundamentar la experiencia estética en una trascendencia del sujeto imposibilita la pretensión de “objetividad” exigida en la *Crítica de la facultad de juzgar* para que un juicio sea estético y no sobre lo agradable o bueno. Mientras que Kant desligó lo estético de lo moral y lo cognoscitivo, Nietzsche reúne los tres ámbitos y concibe que tienen la misma procedencia, esto es, el *interés de la vida por conservarse y potenciarse*: “de donde proviene el valor de lo bello (*también de lo bueno, también de lo verdadero*) es de la óptica del primer plano, que sólo toma en consideración las *consecuencias inmediatas*” (Nietzsche, 2008, 10 [167]: 354, cursivas añadidas)¹⁵. Según lo visto, la conservación y autoexpansión de la vida se realizan mediante *valoraciones*, siendo lo bueno, bello y verdadero ejemplos por excelencia de esto:

—*Arte, conocimiento, moral* son medios: en lugar de reconocer en ellos la intención de acrecentar la vida, se los ha referido a un *opuesto de la vida*, a “*Dios*”, —como si fueran revelaciones de un mundo superior que aparece aquí y allá a través de éste...

—“*bello y feo*”, “*verdadero y falso*”, “*bueno y malo*” — estas *escisiones y antagonismos* delatan condiciones de existencia y de acrecentamiento, no del hombre en general, sino de algunos complejos firmes y duraderos que separan de sí a sus adversarios (Nietzsche, 2008, 10 [194]: 363).

Por su misma condición de *medios*, el arte, conocimiento y moral están subordinados a *finés*, lo que significa que se encuentran en el ámbito de lo *práctico* o de lo útil. Para comprender mejor esto, hagamos un breve inciso y tomemos como ejemplo el título de la *Segunda Consideración Intempestiva* de Nietzsche: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (*Vom Nutzen*

15.- Hay que aclarar que Nietzsche no equipara lo bueno, lo bello y lo verdadero, pues eso fue lo que según él hicieron Sócrates y el cristianismo. La crítica nietzscheana sobre este punto trasciende los límites de este trabajo. Lo que en nuestra opinión afirma el filósofo es que estos tres juicios comparten su carácter de *valorativos* en la medida en que los tres buscan, de formas distintas, la conservación y la potenciación de la vida.

und Nachtheil der Historie für das Leben). En ese libro, el filósofo realiza una crítica a determinadas formas de hacer historia (el historicismo, la filosofía de la historia hegeliana y el positivismo) porque estas no contribuyen a la proliferación de diversas interpretaciones del pasado y, por consiguiente, de las fuerzas creadoras del hombre. El sustantivo *Nutzen* en alemán se puede traducir como utilidad, beneficio, provecho o ventaja; el carácter utilitario o pragmático al que se refiere Nietzsche —y que tal como lo vemos comparte su estética— no radica, por supuesto, en una utilidad material ni en una *teleológica* en el sentido de que tenga un fin predeterminado por una “sustancia”. Como apunta en un póstumo, “lo que se llama útil es completamente dependiente de la intención, del ¿para qué?; la *intención* es a su vez completamente dependiente del grado de *poder*” (Nietzsche, 2008, 9 [71]: 254). La “utilidad” a la que se refiere Nietzsche no tiene por objeto la consecución de un estado “final” de reposo o la restitución de un equilibrio (como por ejemplo hacen algunos órganos del cuerpo) sino la *promoción* del *movimiento* de la vida que se “materializa” en la constante creación de nuevas interpretaciones, configuraciones y apropiaciones del mundo.

La *utilidad* planteada por Nietzsche se equipara, entonces, con el *movimiento* que *necesita* la vida, en tanto voluntad de poder, para crecer y expandirse. Como los juicios estéticos no se hacen en virtud de una “propiedad objetiva” de las cosas, debe haber algo que *incite* a juzgarlos de esa manera, lo que, como vimos, es el *interés* de la vida. Los juicios estéticos son el resultado de apreciaciones “utilitarias” en este sentido:

Una cosa = sus propiedades: pero éstas son iguales a todo lo que *nos concierne* en esa cosa: una unidad bajo la cual resumimos las relaciones que para nosotros *entran en consideración* (...)

Una propiedad expresa siempre algo “útil” o “perjudicial” para nosotros. Los colores, p. ej. —cada uno corresponde a un grado de placer o displacer y todo grado de placer y displacer es el resultado de apreciaciones acerca de lo “útil” [*nützlich*] y lo “no útil” [*unnützlich*] (Nietzsche, 2008, 2 [77]: 98).

Probablemente el objetivo principal de la filosofía nietzscheana pueda resumirse en aquella fórmula recogida en su “Ensayo de autocritica” para *El nacimiento de la tragedia* que reza así: “*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*” (Nietzsche, 2007c: 28). Considerar los valores estéticos como valores fisiológicos no le resta autonomía a la actividad artística ni a los juicios del gusto, como pudo haber pensado la Modernidad, sino que, al contrario, nos muestra que sólo desde la esfera de la libertad poética puede el hombre reinventarse a sí mismo, pero no al margen de la multiplicidad, contingencia y alteridad de la vida. La fisiología del arte puede constituir una alternativa a formas de pensamiento que parecen articular discursos que, en detrimento de la vida, corren en paralelo a ella y que olvidan la sabiduría legada por Heráclito y recuperada por Nietzsche: “todo es uno”.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004): *Teoría Estética*, Madrid: Akal.
- Assoun, P-L. (1986): *Freud y Nietzsche*, México: FCE.
- Castrillo, D. y Martínez, F.J. (1996) “Las ideas estéticas de Nietzsche” en Bozal, V. (ed.) (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, I, Madrid: Visor.
- Cacciari, M. (2000): *El dios que baila*, Buenos Aires: Paidós.
- Cano, V. (2010): “Vida y plasticidad: Los nombres de la voluntad de poder” (Ponencia presentada en la Conferencia Internacional *Nietzsche y el devenir de la vida*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 3 de noviembre, 2010).
- Cragolini, M. (2016): *Moradas Nietzscheanas: Del sí mismo, del otro y del “entre”*, 2ª edición, Buenos Aires: La Cebra.
- Deleuze, G. (1998): *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, M. (2013): *Nietzsche*, Barcelona: Ariel.
- Kant, I. (2006): *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas: Monte Ávila.
- Moore, G. (2002a): “Art and evolution: Nietzsche’s physiological aesthetics” *British Journal for the History of Philosophy*, Vol. 10, No. 1, pp. 109-126.
- Moore, G. (2002b): *Nietzsche, biology and metaphor*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (1999a): *Aurora*, Madrid: Alba.
- Nietzsche, F. (1999b): *La ciencia jovial*, 3ª edición, Caracas: Monte Ávila.
- Nietzsche, F. (2006a): *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2006b): *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007a): *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007b): *El Anticristo*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007c): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007d): *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2008): *Fragmentos póstumos (1885-1889)*, Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2010a): *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, 2ª edición, Madrid: Tecnos.

Los valores estéticos como valores fisiológicos: Nietzsche y
la fisiología del arte

- Nietzsche, F. (2010b): *Fragmentos póstumos (1882-1885)*, Madrid: Tecnos.
- Platón (1988): *Diálogos*, Tomo III, *Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Schiller, F. (1999): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos.
- Schopenhauer, A. (2009): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Trotta.
- Wagner, R. (2000): *La obra de arte del futuro*, Valencia: Universitat de València.

