

La expiación fisiológica de Nietzsche en el arte actual

Nietzsche's physiological atonement in today's art

JOAQUÍN ESTEBAN ORTEGA
Universidad Europea Miguel de Cervantes

Recibido: 08/04/21 Aceptado: 14/06/21

RESUMEN

El que para Nietzsche sea nuestro cuerpo el que interpreta, sobre el sustento pulsional de las fuerzas inconscientes, tiene la consecuencia de desdibujar la seguridad del privilegio constituyente y unificador de la conciencia. La fragmentación implícita en la fisiología hermenéutica es la que permite la afirmación de la vida en todas sus dimensiones. Entender las pulsiones como proyecciones interpretativas de la voluntad de poder supone la ratificación de la excelencia, pero, al mismo tiempo, el abismo de la parte maldita. Este *agón* trágico, tan reconocidamente nietzscheano, parece no haber tenido más remedio que expresar su contradicción en el carácter expiatorio de algunas muestras del arte corporal actual.

PALABRAS CLAVE

NIETZSCHE, FISIOLOGÍA HERMENÉUTICA, EXPIACIÓN, ARTE CORPORAL.

ABSTRACT

The fact that, for Nietzsche, our body interprets on the instinctual sustenance of unconscious forces, has the consequence of blurring the security of the constituent and unifying privilege of consciousness. The fragmentation implicit in hermeneutic physiology allows the affirmation of life in all its dimensions. Understanding the drives as interpretative projections of the will to power involves the ratification of excellence, but, at the same time, the abyss of the accursed part. This tragic agon, so recognizably Nietzschean, seems to have had no choice but to express its contradiction in the expiatory character of some examples of current body art.

KEYWORDS

NIETZSCHE; HERMENEUTICAL PHYSIOLOGY; ATONEMENT; BODY ART.

LA NEGRA PELÍCULA DEL cineasta húngaro Bela Tarr titulada *El caballo de Turín*, de 2011, parecería querer ser un muy particular seguimiento al devenir de aquel cochero que fustigara cruelmente a su caballo la mañana del 3 de enero de 1889 en la plaza Carlo Alberto de Turín: aquel caballo del que Nietzsche se apiadara de manera vehemente y excéntrica para terminar de anunciar el colapso de su vida lúcida. Reducida incluso la propia inteligencia del filósofo, y reducida toda posibilidad de representación en el mundo silente del cineasta húngaro, lo que queda resistiéndose en ambos casos es el cuerpo: durante prácticamente once años hasta su muerte, en el caso de Nietzsche, y como noble presencia inmóvil, antes del negro total en el que se funde el final de la película, en el caso de los dos personajes protagonistas. El cuerpo hasta el fin, por tanto, porque el cuerpo es el único principio. En su potencialidad constante, en su instintiva materialidad, en su voluntad de poder, se gestiona la vida en su totalidad y la proyección trágica, y corporal también, del espíritu libre. Como sabemos, se trata del gran dato sustraído por nuestra condición civilizatoria que Nietzsche convirtió en el elemento central de la radicalización de su fisiología hermenéutica. Ahora bien, una fisiología trágica tensada con pasión en lo contradictorio no puede olvidar que el cuerpo, de igual manera que es el único principio, es asimismo el único fin. Ni tampoco de que ha de habitar en el mundo de lo intermedio entre la natalidad viva de la fuerza hasta su deterioro y sometimiento, quedando atravesado por las heridas constantes, por el sufrimiento, por la vejez y por el dolor, es decir, por la parte maldita que incorpora la gran salud. Tampoco puede olvidar que, precisamente porque se asume la luz y la sombra como un todo, y porque se atiende la discontinuidad de la diferencia, queda inmerso en la continuidad misma entre la vida y la muerte. El pensamiento somático de Nietzsche impulsa la reflexión de este trabajo sobre algunas de las consecuencias de la liberación de la maldición fisiológica en el arte actual.

I. EL INCONSCIENTE FISIOLÓGICO

A pesar de las excesivas deudas contraídas con Wagner y Schopenhauer, es decir, con el romanticismo germánico y con el idealismo, en sus escritos de juventud y, en especial en *El nacimiento de la tragedia*, podemos encontrar *in nuce* la esencia de esa filosofía que se autopercibe como una crítica estructural a la cultura: una crítica de la cultura que comenzará a desarrollarse con coherencia a partir de la genealogía implícita en *Humano demasiado humano*, en *Aurora*, y en *La gaya ciencia*. Atendiendo a esta consideración la tesis que nos interesa resaltar aquí, con Diego Sánchez Meca, es la de que «la genealogía llegará a entenderse como ‘fisiología de la cultura’ que remite a una articulación interna de la *physis* entendida como vida *que se traduce* en los estados

corporales creativos» (Sánchez Meca 2018, p. 156).¹ El cuerpo, su fuerza instintiva inconsciente, aparece desde el principio de manera espontánea como el único impulso posible de la creatividad libre y afirmativa tras la sospecha de neutralización conceptual del espíritu trágico, tanto en Eurípides como, de manera especial, en Sócrates, cuya ironía tenía como finalidad neutralizar racionalmente toda la fuerza implícita en las pulsiones. Desde el inicio se nos anuncia que son los instintos, nuestra naturaleza corporal, los que animaban el pensamiento originario antes del filtro de las filosofías. Los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco, esas dos fuerzas contrarias del equilibrio formal y de la desmesura respectivamente, que caminaban en lucha y antagonismo impidiendo a la existencia prescindir de alguna de sus partes constituyentes, terminaron por aparearse en el puente común del arte engendrando la tragedia ática (O.C. I, *El nacimiento de la tragedia*, p. 338).² Debajo de la racionalidad filosófica y su alejamiento de este *agón* vital se encuentra paradójicamente enterrado, en las más altas instancias del espíritu trascendente, esta fisiología corporal, inconsciente, instintiva y trágica del pensamiento.

Aún a riesgo de provocar el más vehemente de los enfados de los freudianos más conspicuos (Rudinesco 2011), el nietzscheano Michel Onfray no ha tenido ningún miramiento al proclamar el mero carácter filosófico y autobiográfico del psicoanálisis de Freud. Expresamente en el inicio de su desmontaje del “ídolo”, de casi quinientas páginas, se refiere a la evidente, y no citada, deuda del pensador austriaco con respecto a Schopenhauer y Nietzsche (Onfray 2011). Es como si Freud quisiera sustraerse de esa leyenda contundente de que «toda filosofía es la confesión autobiográfica de su autor, la producción de un cuerpo y no la epifanía de una idea venida de un mundo inteligible. Freud se pretende sin influencias, sin biografía, sin raíces históricas: la leyenda lo exige» (*Ibid*, p. 47). Las cuestiones de la siempre latente voluntad schopenhaueriana, o la tesis nietzscheana, tan explícita en el tercer tratado de *La genealogía de la moral*, de que la génesis de la civilización se produce mediante la inhibición de los instintos que promueve el ideal ascético, o, de manera más genérica, la importancia

1 Además de en este libro, que compendia todas las introducciones propuestas para cada volumen de las Obras Completas de Nietzsche en castellano, Sánchez Meca, en su planteamiento general, ha venido articulando un criterio de lectura en el que destaca, entre otras consideraciones, la importancia de la corporalidad y de la “salud”. Desde esta perspectiva se incide en la disposición hermenéutica en la que nos sitúan los instintos y su pluralidad terrenal e histórica para comprender la valoración moral y, especialmente, la transvaloración animada por el superhombre y por el dinamismo propio de la vida y la voluntad de poder.

2 Todas las referencias de las obras de Nietzsche se realizarán a partir de la edición de las *Obras Completas* dirigida por Diego Sánchez Meca en cuatro volúmenes de la editorial Tecnos, Madrid, 2010-2016. Se citará mediante la abreviatura O.C, seguida del volumen, el título de la obra y el número de página.

de las pulsiones como proyecciones interpretativas para la voluntad de poder y sus autoregulaciones, no tendrían que haber dejado de ser reconocidas por el orgullo freudiano. Resulta imposible no tener en cuenta las consideraciones críticas de Nietzsche sobre la conciencia y sobre lo poco que podemos saber de nosotros mismos. «En realidad, ¿que sabe el ser humano de sí mismo! ¿Sería capaz de percibirse por completo, aunque solo fuese por una vez, tendido como en una vitrina iluminada? ¿Acaso no le ocultaba la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso sobre su cuerpo, para así, alejado de las circunvoluciones de los intestinos, del rápido flujo de las corrientes sanguíneas y de los intrincados estremecimientos de sus fibras, retenerlo encerrado en una conciencia orgullosa y embaucadora!» (OC, I, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 620). El descubrimiento de la fuerza motora de la inconsciencia en su diversidad supone un reto, un terror. Nos anuncia que no somos amos de nada, pero al mismo tiempo implica la posibilidad de jugar a desenmascarar los artilugios ilusorios de los que se ha pertrechado la conciencia sin tomar conciencia de ello. La conciencia se ha erigido en instancia unificadora de todo aquello que se presenta ante nosotros en la lucha y en el desorden pulsional; pero, además, ha conferido a esa potencialidad suya la virtud de lo justo y lo bueno. Señala Nietzsche: «Nosotros, a los que nos llegan a la conciencia solo las últimas escenas de reconciliación y los acuerdos finales de este largo proceso, pensamos entonces que *intelligere* es algo conciliador, justo, bueno, algo esencialmente opuesto a los impulsos; mientras que solo *es una cierta relación de los impulsos entre sí*. Durante muchísimo tiempo se consideró que el pensamiento consciente era el pensamiento sin más: solo ahora alborea en nosotros la verdad de que la mayor parte de nuestra actividad espiritual transcurre de modo inconsciente, sin ser sentida; pienso sin embargo que estos impulsos que luchan aquí entre sí sabrán hacerse sentir y hacerse daño *unos a otros* —; ese violento y súbito agotamiento que afecta a todos los pensadores puede tener allí su origen (es el agotamiento en el campo de batalla) (OC, III, *La gaya ciencia*, IV, § 333, p. 851)». El yo no es el “sí mismo”; el “sí mismo” es el cuerpo creador, centro de sabiduría y de acción (Cf. Conill 1995, p. 115). El yo, la subjetividad, por tanto, queda muy comprometido por esta fisiología hermenéutica de lo inconsciente erradicada en nuestra corporalidad en la tarea de legitimación de su pretensión sintetizadora. Sobre todo, en lo referido a la aspiración de dar cuenta de la realidad a partir de su pretendido potencial sustancializador y objetivador. Sánchez Meca señala que «desde la perspectiva de la conciencia, incluso nuestro cuerpo es un momento de la interpretación. Decir que el cuerpo es el que interpreta significa decir que su interpretación se sustrae, por definición, a nuestro saber consciente, que es inalcanzable como fundamento a nuestros razonamientos lógicos; por tanto, es decir también que toda interpretación se realiza sin un sujeto constituyente y sin que existan hechos inmediatos»

(Sánchez Meca 2002, pp. 109-110). Nos adaptamos interpretando lo que pasa a partir de la diversidad de nuestros impulsos sin que lo dado se convierta en el determinante primero, ni como en sí, ni como unidad trascendental. «Allí donde hay una cierta unidad en la agrupación, se ha puesto siempre el espíritu como causa de esa coordinación: sin que haya razón alguna para hacerlo. ¿Por qué la idea de un *factum* complejo debería ser una de las condiciones de ese *factum*? ¿o por qué a un *factum* complejo le tendría que preceder la representación del mismo?» (FP, IV, 14 (144), p. 576)³. La amalgama de la pulsión corporal no se neutraliza, por tanto, en una unidad que la trasciende, pero tampoco es en sí misma un caos de parcialidades materiales. La voluntad de poder se constituye sobre una jerarquía hermenéutica de las fuerzas de la corporalidad en la que ya no se excluye ni la vida ni la muerte.

II. LA TRANSMUTACIÓN ESTÉTICA DEL CUERPO COMO VOLUNTAD DE PODER

«Hubo un tiempo en que el alma miraba con desconfianza al cuerpo, y entonces esta desconfianza era lo supremo: —quería ver al cuerpo enjuto, feo, famélico. Así pensó liberarse del cuerpo y de la tierra» (OC, IV, *Así habló Zaratustra*, prólogo 6, p. 73). De hecho, todo lo que venía del cuerpo, del estómago, de los nervios; los intestinos, los latidos del corazón, el semen, las irritaciones, las debilidades, etc., tenía que ser tomado por el cristiano como un fenómeno moral y religioso preguntándose si en ello estaría el bien o el mal, la salvación o la condena (Cf. OC, III, *Aurora*, § 86, p. 534). Se admira Nietzsche del maltrato absolutamente hueco al que ha de someterse esta modalidad de hombre regulado para ratificar su fe (Cf. Foucault 2019). El hombre nuevo ya no es una deriva del espíritu que filtra temeroso los ruidos de la corporalidad. Nietzsche nos vuelve a colocar entre animales; pero a la vez que podemos autorreconocer la virtud de nuestra astucia, sin que ello suponga ser el centro de la creación, también hemos de ratificarnos como el menos logrado de entre ellos, el más enfermizo (OC, IV, *El anticristo*, § 14, p. 714). La conclusión es tajante: «El ‘espíritu puro’ es una pura estupidez: si descontamos el sistema nervioso y los sentidos, la ‘envoltura mortal’, entonces *cometeremos un error de cálculo*— ¡y nada más! ...» (OC, IV, *El anticristo*, § 14, p. 715). La fisiología hermenéutica no puede prescindir de la “envoltura mortal” del cuerpo buscando algún tipo de consuelo. La muerte quiere ser entendida como la vida misma en su contradicción, y por eso no se puede negar en Nietzsche una clara reapropiación después de la alienación sufrida por el preponderante discurso

3 Todos los fragmentos póstumos de Nietzsche que citamos provienen de la edición dirigida por Diego Sánchez Meca en cuatro volúmenes de la editorial Tecnos, Madrid, 2006-2010. Citaremos como FP, seguido del volumen y la página.

cristiano de inmortalidad⁴. En la parte final de nuestro trabajo intentaremos, no obstante, esclarecer los límites y la ambivalencia expiatoria de los que adolece esta rehabilitación de la vital caducidad nietzscheana.

El cuerpo, en fin, sometido a la tensión de la desaparición y expresándose en su afán instintivo de supervivencia, se nos convierte en el absoluto desconocido y se nos presenta como ese algo, muy poco, con lo que acontece la ausencia de lo real. A partir de lo único que tenemos, es decir, el cuerpo, sus procesos de vida y de muerte y su exigencia genealógica, alcanzamos alguna intuición reductiva sobre el carácter tautológico que identifica el cuerpo con lo real en su total singularidad. El reto de lo real se mantiene, no obstante, en la medida en que nos vemos obligados a seguir tematizando lo que hay, si bien desde la aceptación ahora de lo que siempre fue excluido. La «gran razón del cuerpo» ha conseguido afirmarse de manera insolente frente a «los despreciadores del cuerpo». La entidad imposible, torpe expresión de la equívoca sensibilidad que quiso ser despreciada, guardaba latente la carta de su insolencia para afirmarse en lo real. Recordemos: «¡Y, sobre todo, fuera el cuerpo, esa deplorable *idée fixe* [idea fija] de los sentidos!, ¡sujeto a todos los errores de la lógica que existen, refutado, incluso imposible, aun cuando es lo bastante atrevido para portarse como si fuera real!...» (OC, IV, *El crepúsculo de los ídolos*, p. 630). No se ha alcanzado ningún fin; no se ha cumplido ningún *telos*. La identificación orgánica del cuerpo con lo real es únicamente el reconocimiento de la fuerza y el

4 En *El Anticristo* se explicita cómo la expresión más paradigmática de los despreciadores del cuerpo, es decir, el cristianismo, se ha sustentado sobre la expulsión de la muerte desde varios puntos de vista. En primer lugar, desde la bienaventuranza del evangelio que prescinde de ella como mera apariencia material: «El concepto entero de la muerte natural *falta* en el evangelio: la muerte no es un puente, no es un tránsito, la muerte falta porque pertenece a un mundo completamente diferente, un mundo meramente aparente, útil solamente como signo. La ‘hora de la muerte’ *no* es un concepto cristiano— la ‘hora’, el tiempo, la vida física y sus crisis no tienen ninguna existencia para el maestro de la ‘buena nueva’...» (OC, IV, *El Anticristo*, § 34, pp. 734-735). Y, en segundo lugar, en el momento en que la cruz genera la incertidumbre del abandono incomprensible y la culpabilidad por el sacrificio. La muerte aquí deja de formar parte de la vida para convertirse en arma arrojada contra los judíos culpables, es decir, para convertirse en aquello expulsado sobre lo que se sustentan los valores decadentes, y para que Pablo estructurara todo el entramado de poder sobre el relato de la resurrección en uno de los robos de la muerte más conocido de la historia (Cf. OC, IV, *El Anticristo*, § 41-42, pp. 740-742). El orgullo jovial de la corporalidad queda definitivamente envenenado en el artilugio de la inmortalidad: «Cuando el centro de gravedad de la vida *no* se pone en la vida, sino que se lo traslada al ‘más allá’ —a la ‘nada’—, entonces se le ha quitado a la vida como tal el centro de gravedad. La gran mentira de la inmortalidad personal destruye toda razón, toda naturaleza en el instinto, —a partir de entonces suscita desconfianza todo lo que en los instintos es benéfico, es fomentador de vida, es garante de futuro. Vivir *de tal manera* que no tenga ya ningún *sentido* el hecho de vivir, *eso* se convierte ahora en el ‘sentido’ de la vida...» (OC, IV, *El Anticristo*, § 43, p.742).

chispazo provisional de la vida oponiéndose a la ausente envoltura de la mortalidad. Ello exige no olvidar que «la cosa en sí» siempre nos será inaccesible, aunque los viscerales impulsos de su no presencia con los que movemos la vida tengan en la muerte el gran contraste de la guerra hermenéutica. El «conflicto de las interpretaciones» ratifica la negación de cualquier posible determinismo biologicista; más bien al contrario, tiene que ver con la indeterminación orgánica de lo real y con el *agón* tanatológico. Esta oposición material es la ratificación más contundente de la voluntad de poder como el único espacio posible para la libertad de la transvaloración. Ahora bien, si afirmamos, sin forzar casi nada las cosas, la identidad entre el cuerpo y la voluntad de poder como fondos atemáticos de unificación de pluralidades que no fundamentan, asistiremos al debilitamiento intrínseco de una fisiología hermenéutica. Tal debilitamiento trágico es el que hace que para nuestro interés el acceso antropológico a la voluntad de poder sea más adecuado que el ontológico, al margen de una consideración objetiva sobre el acceso que sea más pertinente.

La debilidad de la fisiología hermenéutica, que nuestro discurso querría descubrir de la mano de Nietzsche, se cifra fundamentalmente en la provisionalidad a la que se encuentra constantemente sometida la unidad somática a causa del permanente enfrentamiento de fuerzas. La asepsia dualista se ve neutralizada en este monismo debilitante en el que el cuerpo, que ya no tiene ningún fundamento que le legitime, no es más que un escenario de fuerzas contrarias reinterpretadas constantemente por el juego y el azar. Solo esta debilidad del escorzo fisiológico-hermenéutico puede permitir la maleabilidad de la voluntad de poder hasta el punto de concebir a la propia voluntad como una interpretación más.

Es importante señalar que este debilitamiento hermenéutico, con el que estamos considerando la voluntad de poder, no es valorativo ni ontológico, sino descriptivo. Se trata del debilitamiento de la pluralidad del que surge la tensión y la fuerza de las cosas, y especialmente en el caso de la vida. Esta advertencia es la que permite entender que la voluntad no sea un mero querer psicológico, ni tampoco un en sí previo, o un absoluto metafísico, que impida la tensión trágica de lo contradictorio. Además, el poder tampoco es una cosa externa que se imponga, algo que quiera la voluntad psíquica y que sea sinónimo de dominio o posesión. El poder del que nos habla Nietzsche no es un atributo, sino una relación de potencialidades, sin referencia sustantiva alguna, en la que estalla la diferencia. Deleuze, activando la inquisición de Spinoza sobre lo que pueda un cuerpo, nos ayudó a interpretar el asunto desde este punto de vista cuando nos hablaba del poder como un *pathos* que debe revelarse en la fuerza (Deleuze 2002, pp. 90 y ss.). Por eso, la voluntad de poder se manifiesta como un poder ser afectado, como un sentimiento de poder. Igual que para Spinoza, este poder de ser afectado para Nietzsche no implicaría pasividad, sino afectividad

y sensibilidad. Tendremos mayor potencialidad en la medida en que podamos ser afectados de más maneras y en mayor medida. Esta afección potencial de las fuerzas puede ser activa, si las fuerzas se apropian de lo que se predispone resistiéndose, o paciente, si la fuerza es afectada por fuerzas superiores a las que obedece (*Ibid.*, p. 91).

Estrictamente hablando, y a pesar de que la fuerza huye del estancamiento deviniendo siempre y de que en este devenir se encuentra la pluralidad, cuando hablamos de «fuerzas» estamos hablando de una única fuerza. Las «fuerzas» son distinguidas desde un punto de vista cuantitativo; es decir, se presentan como una fuerza u otra atendiendo a si se da más cantidad o menos de fuerza. La voluntad de poder es la sensibilidad invisible de esta fuerza que se hace cuerpo de múltiples maneras. En este sentido, se podría decir que la fisiología hermenéutica, entendida como voluntad de poder, pero también como intérprete de sí misma, tendría la posibilidad reactiva de hacer visible la invisibilidad de la fuerza. Esta visibilización no puede dejar de ser genealógica, pero es sobre todo de índole estética: artística. La fisiología trágica que se sustenta en la tensión creativa de los impulsos hace que la vida y todas sus dimensiones ya no se subsuman bajo la moral o la metafísica o la estructura de una suprahumanidad, sino que se sustente sobre la estética; sobre el arte. En tanto que juego constante de ficciones, el escenario del cuerpo en que se experimenta toda la contradicción de la vida y toda la capacidad de interpretación, únicamente puede ser gestionado por el espíritu del artista. Por el cuerpo han de pasar la tensión biológica de lo que se quiere, las marcas que dejan los entramados históricos y rituales de la convivencia y también todos los pesos simbólicos con los que se articulan las visiones culturales del mundo. Las pasiones, las fuerzas de la historia y los símbolos de la cultura, en cuanto latentes entramados de fuerzas, determinan este carácter modelable, artístico, constructivo y creativo del sí mismo implícito en la voluntad de poder como arte.

El arte es la mejor manifestación de la vida, ya que la auténtica expresión estética del artista tiene que ver únicamente con el azar de la creatividad. La lucha de fuerzas de la voluntad de poder está siempre abierta en sus resultados. En ningún caso el mundo, y sus entramados de relaciones, se encuentra sometido a las deterministas conexiones causa-efectuales. No sabemos a priori qué fuerza se someterá o se impondrá sobre otra. Al enfrentarnos a nuestra vida desde el inexcusable filtro de la fisiología ya no nos sirve el saber objetivo, sino la experiencia inmanente que pueda emanar de nuestra propia corporalidad. Es nuestro propio cuerpo el que marca en escorzo la vía provisional de acceso a lo que nos pasa. Se trata de una permanente y constante escultura de sí.

La voluntad de poder es el modo en que la fuerza se hace protagonista de la propia construcción de sí. Desde el fondo instintivo del cuerpo los seres humanos han de imponerse sobre sí mismos. Ello no implica de suyo la crueldad

sobre los demás. De lo que no se reniega, más bien, es de la aplicación de una cualidad enérgica y escultórica sobre la propia vida. Se trata de la crueldad ascética de la moderación, que nada tiene que ver con aquella ascesis emblemática del denunciado rebaño judeocristiano. La ascesis ya no se ejecuta contra la propia naturaleza, es decir, no se aplica sobre el propio cuerpo, sino sobre la exigencia de trazar un propio estilo al margen de cualquier tipo de igualación. En esta tarea hermenéutica de moderación y de no dejar que se cuelen, sin más, las pasiones y los instintos sin ningún orden, es sobre la que se sustenta la gran transvaloración. Se puede decir, en este sentido, que la transvaloración está hecha con y desde el cuerpo. La sujeción de la carne por el miedo a las pasiones de la vida, que consolidó el estilo decadente del socratismo occidental, se transforma ahora en la dificultad de sustraerse de la inercia del temor y la mera represión. La tarea consistirá en tener que seleccionar en cada momento la estrategia de las fuerzas en el desarrollo de un espíritu fuerte que se haya podido adueñar de sí. Estas fuerzas instintivas ya no podrán ser concebidas como una patología que requiere constante cura. La misión no es la de renegar del mundo y de la vida, sino la de embellecerlos.

El hecho de que la transformación de la actitud y de la acción tenga esta dimensión creativa hace que efectivamente la transvaloración del nuevo hombre sea un comportamiento estético. Evidentemente, como es bien sabido, estética aquí, para Nietzsche, no habla de mera teorización de las artes, ni originariamente de la tarea de la revalorización de las sensaciones como fuente de conocimiento, ni de veleidades hedonistas o esteticistas, ni de una mera contemplación del mundo sin compromiso. El que tras la muerte de Dios el mundo haya quedado mudo exige que el gran dolor que supone ahora sentir en la propia carne, en los impulsos de los cuerpos concretos, su propia fuerza desbordante, implica la necesidad de utilizar el cincel y el martillo para restar dolor y construir sobre ese sufrimiento el nuevo espacio de afirmación para lo que toque. Tarde o temprano tendrá que tenerse que espiar ese dolor de la contradicción.

El animal fantástico, el animal fabulador y artista, inventor de sí mismo, que es el hombre, nos sitúa de forma central en la dimensión fisiológica del escorzo hermenéutico que vamos tejiendo. Nos dice Nietzsche en este texto tan central para nuestra reflexión: «Que el *valor del mundo* reside en nuestra interpretación (—que quizá en alguna parte sean posible otras interpretaciones, diferentes de las meramente humanas—), que las interpretaciones habidas hasta ahora son estimaciones perspectivistas en virtud de las cuales nos mantenemos en vida, es decir, en la voluntad de poder, de crecimiento del poder, que toda elevación del hombre lleva consigo la superación de interpretaciones más estrechas, que toda fortificación y ampliación de poder que se alcance abre nuevas perspectivas y hace creer en nuevos horizontes — esto recorre mis escritos. El

mundo que *en algo nos concierne* es falso, es decir, no es un hecho, sino una invención y un redondeo a partir de una magra suma de observaciones; está siempre “fluyendo”, como algo que deviene, como una falsedad que continuamente vuelve a trasladarse, que no se acerca nunca la verdad: porque — no hay “verdad”» (FP, IV, 2 [108], p. 108). Rescatamos aquí de nuevo, sin duda, la gran ironía que sustenta el pensamiento fisiológico del escorzo hermenéutico. Se trata de ese escepticismo existencial y carnal que nos obliga a afirmar que todo aquello que nos concierne es falso porque no es más que un redondeo de aquello que siempre se nos da de manera parcial. Deberíamos seguir afirmando esta parcialidad carnal de nuestros cuerpos como interrupción de lo real, pero sin dejar de tener en cuenta que, en la contradicción misma de las tensiones íntimas que animan la vida, no podemos dejar de sustraernos al abismo de lo otro; a aquello que no se nos hace presente, o que se presenta ausentándose para que se pueda hacer efectiva nuestra propia presencia. Ahora bien: ¿Qué precio hay que pagar por ello? ¿Cuáles son los riesgos de hacer presentes nuestros cuerpos en la nueva ontología de la transvaloración?

III. LA EXPIACIÓN FISIOLÓGICA DEL ARTE ACTUAL

Sabemos muy bien todos a estas alturas hasta qué punto la corporalidad se ha convertido en el escenario del pensamiento y de la cultura contemporánea. Enfrentarnos, de manera específica, a la presencia del cuerpo en el arte contemporáneo para el objetivo que nos marcamos exige ir algo más allá de los aspectos formales y artísticos sobre los que tradicionalmente se han insistido. Se requieren planteamientos antropológicos de base que se nutren de las dinámicas rituales de la sobreexposición y del comportamiento sagrado inserto en esta voluntad de poder fisiológica y hermenéutica. Intentaremos en lo que sigue ilustrar este extremo en el que el cuerpo, de manera trágica, parece estar presentándose como la expiación de su propia presencia. Lo haremos de manera sintomática y parcial, como es fácil suponer, a causa de la multitud de muestras posibles.

La performance ritual de la artista cubana Ana Mendieta, por ejemplo, tiene un marcado componente hermenéutico, en tanto que liminar y fronterizo. Sus acciones tienen que ver con un proceso de transformación de la corporalidad, de la identidad o del propio modo sustancial de ser. En *Facial Cosmetic Variations* (1972), muestra el rostro transformado por la acción de unas pelucas y unas medias. En *Glass on Body*, su cuerpo desnudo también sufre una transformación al aplastarse y deformarse contra su cristal transparente. En *Facial Hair Transplant*, el tránsito liminar tiene que ver con la propia identidad de género, cuando la artista se sitúa entre lo masculino y lo femenino, o en ambos espacios al mismo tiempo. Se trata de una indiferencia que remite a la neutralización genérica que late en la androginia de lo sagrado y lo numinoso.

Pero quizás la serie que más nos interesa y que resulta ser la dimensión más conocida de Mendieta, sean sus *Siluetas* (1976-1980). En ellas, de múltiples maneras, percibimos el desdibujamiento de límites entre el cuerpo y la tierra (Earth/Body). Los huecos que su cuerpo dejaba en la tierra a modo de nichos daban forma a la expresión diversa de la materia en conexión directa con la energía oculta de la tierra y su maternidad. Como señala Anna Adell: “El animismo de las culturas mesoamericanas y la fuerza telúrica de las Venus primitivas se hermanaban en estas *performances* donde la tierra era el útero en el que Mendieta incubaba infinitos renacimientos” (Adell 2011, 36). La silueta es absoluta liminaridad donde la oquedad que genera el cuerpo ausente es evocación constante de aquello que siempre está ausente y que nos concita de forma telúrica con todo. La hendidura de la tierra, la suciedad abismal de la fosa de la caducidad, además está cargada de fuerza simbólica con respecto a esa exigencia matricial (maternal-matriarcal) que destacamos. Mendieta se ofrecía como sacrificio simbólico a esa tierra en la que restaurar el sentido original, pero su trágica muerte cayendo (o arrojándose) desde el piso treinta y cuatro de un rascacielos de Nueva York se convirtió también en el último y radical ofrecimiento, y sellado material de su cuerpo, dotando de dramático contenido el hueco de su silueta para siempre.

Esta trágica disposición liminar y hermenéutica de la obra de Mendieta incorpora de manera esencial el componente ritual de la iniciación de los cuerpos. En su obra percibimos una desposesión que funciona como reducción fenomenológica en la que se evoca la desaparición de las corazas socioculturales y la descarga de identidad necesaria para dejar que se instale en uno mismo la hierofanía fisiológica de la voluntad de poder. Sabemos que Nietzsche nos sustrajo de la divinidad, pero en ningún caso de lo sagrado. El cuerpo, en este sentido, es entendido como vínculo con lo sagrado y quizás mejor, implica en sí mismo las diferentes modalidades de la hierofanía. El cuerpo de Mendieta desnudo, aplastado, metamorfoseado, herido, ausente y presente al mismo tiempo en las siluetas, parece ser la constante evocación de ese tiempo y lugar primordial en el que lo profano queda neutralizado por la presencia total de lo sagrado. Del Valle-Cordero incide en este retorno ritual a un tiempo mítico cuando señala que «sus obras toman el carácter ritual donde la experiencia de lo sagrado se corresponde a una acepción del sacrificio: la muerte ritual de Ana Mendieta (como el neófito) se proyecta hacia una cosmogonía presente en las prácticas de las sociedades tradicionales; donde la historia se corresponde con la epifanía de un tiempo mítico» (Valle-Cordero 2014, p. 80).

La también artista cubana Tania Bruguera, entre otros de sus muchos trabajos, nos propuso en 1997 la acción titulada *El peso de la culpa*. Previsita para ser presentada en la sexta bienal de La Habana en ese mismo año y como la artista no fue invitada, optó por presentarla en la puerta de su casa

con presencia importante de público. Situada delante de una bandera cubana hecha de cabello humano, y con un carnero degollado y abierto en canal que le colgaba por su cuerpo desnudo desde el cuello, la performance consistía en amasar tierra cubana con agua y comérsela. Con ello lo que pretendía era reproducir, a modo de ritual, una acción suicida mediante la cual sus antepasados indígenas de la isla reaccionaban ante la opresión de la invasión española. La autoinmolación sacrificial de aquellas gentes que reproducía Bruguera, aparte de una expresión de reapropiación de su tierra, hacía recaer sobre los invasores la responsabilidad de aquellas muertes dignificadas por el ritual y la divinidad de la propia tierra. Desde un punto de vista crítico, llamaba la atención sobre el conformismo con el que el pueblo cubano estaba viviendo las mentiras de todos aquellos que pretendían liberarlo.

La expiación de la culpa y el dolor de un pueblo invadido inmolándose, sacrificándose, mediante un suicidio colectivo de carácter telurofágico se convierte en un ritual repetido por la artista cubana. En ningún espacio social distinto al arte se permitiría expiar el dolor con más dolor aún sobre los cuerpos y sobre la propia vida. Buena parte de la historia del arte como sabemos se encarga de habilitar la función catártica de la cultura socializando lo no permitido o abyecto. El arte actual se ha caracterizado por esto de manera muy significativa. Podemos poner diversos ejemplos, pero uno de los más extremos es el del performer, dibujante y escritor Bob Flanagan, a quien desde muy joven le diagnosticaron una fibrosis quística terminal como a buena parte de su familia. En el transcurso de su vida introdujo el masoquismo extremo como modo de enfrentarse a su miedo al dolor y a la muerte y lo convirtió en testimonio público a través de sus rituales artísticos. De vez en cuando la enfermera que obraba como *partenaire* ceremonial le colgaba del techo por los pies con un sistema de poleas sujeto de pies y manos con grilletes. La pretensión, como decimos, era la de enfrentarse con dolor al dolor y la de convertir el drama en tragicomedia. Se trataba de expiar el dolor individual, pero al hacerlo público mediante su accionismo artístico, también conseguía canalizar el dolor culpable que late en la compasión al contemplar la desgracia de los otros.

Atravesadas de una cierta acidez existencial también podríamos calificar de tragicómicas las acciones del artista holandés, afincado en California desde joven, Bas Jan Ader. Al absoluto desconsuelo de *I'm too sad to tell you* (1971), acción en la que no para de llorar sin que sepamos el porqué, se le une la serie múltiple de peligrosas caídas desde diferentes lugares y en circunstancias diversas: desde tejados, desde árboles, a un canal con bicicleta incluida, etc. Su llanto, su dolor representado, su gravedad y las consecuencias físicas de los golpes, cuyas imágenes y videos no se nos presentan como montajes al modo en que ya lo hiciera en su día Ives Klein en su conocida fotografía de 1960 titulada *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío*, parecen

querer recordarnos lo difícil que resulta permanecer en pie y la inestabilidad de nuestra condición.

El grupo de artistas austriacos que en los años sesenta hicieron converger sus propuestas contra la excesiva espiritualización formal del expresionismo abstracto centraron su accionismo en la utilización del cuerpo como soporte y materia de la obra de arte. El planteamiento es llevar al extremo la inmanentización carnal de lo sacrificial, lo cual permitía una intervención violenta, degeneradora y cruel sobre los cuerpos y sobre la sexualidad. *Orgien Myste-rien Theater* fue una especie de gran proyecto en el que las ideas de Herman Nitsch se fundían para dar lugar a «acciones» colectivas donde se exploraban de manera profunda y fiel las raíces y la fuerza del ritualismo antiguo, lo que ocasionaba que a veces se llevasen a cabo sacrificios a animales destripando y crucificando corderos, manipulando sus entrañas, recogiendo la sangre y exaltando los genitales, con objeto de producir la regeneración y la catarsis. Esto provocó el rechazo abierto de diversos grupos ecologistas, protestas que, sin embargo, no modificaron la actitud de Nitsch, que desarrolló cien actuaciones entre los años 1962 y 1998. Especialmente excepcional es la acción realizada en un antiguo castillo barroco situado al noroeste de Austria en 1975 llevada a cabo durante seis días (sin pausas). En ella, tanto el oficiante, el artista, como los intervinientes se embadurnaban de la sangre de los animales sacrificados y crucificados. El objetivo, tal y como el propio Nitsch relatará era apostar visceral y radicalmente por la vida apoyado por su exhibicionismo más extremo en el sacrificio. Se trataba de acabar con la represión y de liberar a la humanidad de sus instintos bestiales (Cf. Guasch 2007, p. 88). Günter Brus y Rudolf Schwarzkogler, además de convertir a su cuerpo en materia mezclada con materia, también derivaron sus excesos de gestualidad sadomasoquista en una forma de autosacrificio con el que liberar de la represión los instintos humanos. Se trataba de una intención artística parecida a la de la artista francesa Gina Pane, para quien lo sagrado carnal implica un claro misticismo de la herida. Con ella, con la expresión de su dolor, se pretende empatizar con el dolor de toda la humanidad. En *Escalade non anesthésiée*, de 1971, por ejemplo, escala con los pies desnudos por una escalera metálica en la que los escalones están llenos de aceradas aristas. Al apoyar las palmas de las manos y las plantas de los pies estos sangran. Cuanto mayor fuerza hace para ascender más se clavan las puntas de acero en su piel y mayor es el dolor. El objetivo era denunciar la violencia, la tortura y el terror de la guerra. Sus trabajos posteriores insisten de diversas maneras (cortes, incisiones, quemaduras, etc.) en el automartirio de su cuerpo para hacer salir al espectador de su indiferencia ante el horrendo devenir de las cosas. Volvemos a encontrar un nuevo caso de autoinmolación expiatoria y sacrificial de la indiferencia. Pero hay más muestras de esta tendencia: Chris Burden siendo disparado en uno de sus brazos según el guion de una de sus

performances, o crucificado a un Volkswagen en otra; el intento sacrificial de superar la desaparición de la divinidad y de sujetar el tiempo y la caducidad en los animales crucificados y sumergidos en formol por parte del artista británico Damien Hirst; la plastinación de cadáveres confiriéndoles posturas escultóricas por parte del médico-artista alemán Gunter von Hagens; la extrema delgadez, la anorexia vital y la constante automutilación de su cuerpo esquelético en el caso del fotógrafo y performer español David Nebreda; las deformaciones, la monstruosidad, los cadáveres decapitados, etc., del provocador fotógrafo Joel-Peter Witkin; el uso directo y muy difícil de digerir de las consecuencias de la muerte violenta por parte de la artista mexicana Teresa Margolles para poner en evidencia el dolor y el sufrimiento que causa la delincuencia en su país; y, de igual modo, las fotografías absolutamente transgresoras sobre la muerte, la corporalidad, la moralidad y la sexualidad establecida de Andrés Serrano. La más que controvertida *Piss-Christ* (1987) de Andrés Serrano, en la que sumergió un Cristo crucificado en un recipiente lleno de orina y de sangre, es muestra insoportable para algunos de la transgresión artística. Sin embargo, no deja de plantearnos problemas teológicos ante la posibilidad de que las vísceras y las partes innobles puedan jugar algún papel sustancial en el anuncio de la resurrección. Nos reencontramos aquí de nuevo con las limitaciones de la identificación de lo puro y lo impuro con lo sagrado y lo profano.

Lugar especial ocupa la artista serbia Marina Abramovic. No solo se ha convertido en un paradigma de institucionalización del ritual con su aclamada producción *La artista está presente*, recopilación de su trabajo en el MOMA de Nueva York en el año 2010. Aparte de organizar todo un procedimiento de retiro y de iniciación espiritual y corporal previo para preparar dicha exposición con los artistas que iban a colaborar en ella, aparte de convertirse en una suerte de sacerdotisa de su propia acción, y aparte de expiar los pesos de su biografía artística y vital mediante una autoinmolación y un autosacrificio corporal presentándose de manera inmóvil e ininterrumpida ante cada uno de los visitantes que asistían a ese espacio sacralizado del arte performance, Abramovic conseguía hacer sentir en los visitantes una suerte de experiencia espiritual y emotiva de sincera conexión con el otro. Prácticamente casi todo el trabajo que ha realizado a lo largo de su carrera como artista se enmarca en una constante reflexión con los límites del cuerpo, del sufrimiento y de la propia vida. En su obra del año *97 Balkan Baroque*, teniendo a sus padres como testigos silenciosos en imágenes de unas pantallas de video, amontonó en el espacio expositivo dos mil kilos de huesos con restos de carne. Confundida en esta contundente montaña carnal comienza su performance ritual separando la carne de los huesos remitiendo simbólicamente a la tragedia vivida en los Balcanes. Abramovic parecía no solo denunciar, sino sobre todo expiar la culpa y el dolor de la guerra. En la performance, *The Lips of Thomas*, de 1975

la artista rompía un vaso con cuyos cristales se rasgaba su estómago con una estrella de cinco puntas. A la vez se azotaba hasta la extenuación. Más tarde hacía que las heridas sangraran mientras se encontraba tumbada en una cruz de hielo. El plan era llegar hasta el límite, traspasarlo, hasta la congelación. Se trataba de un trabajo en el que el dolor y el sacrificio quieren convertirse en liberador y en el que la artista era víctima y verdugo simultáneamente.

El polémico performer Ron Athey, del mismo modo, autoproclama una modalidad de expiación crítica sobre la violencia social que acompaña a la intransigencia referida a su condición de homosexual y exheroinómano con VIH. En *Judas Cradle* (2005) se sienta sobre una versión de aquel instrumento piramidal de tortura mediante el cual se destrozaban progresivamente el ano y los genitales de la víctima al obligarle a sentarse sobre el pico de la pirámide. Sentado en esta «cuna de judas» adaptada Athey repasa la historia de la tortura y la represión. Del mismo modo, en *Martyrs and Saints* (1992) ya había establecido un paralelismo entre el suplicio de los mártires cristianos y los enfermos de sida. En un momento de la pieza se detenía curando las heridas de un simbólico San Sebastián como ritual catártico en el que el mártir y su trasunto en el enfermo de sida son interpretados como una suerte de ofrecimiento sacrificial.

Como vemos, artistas, tendencias, acciones, etc., se convierten, casi siempre a través de rituales corporales, en chivos expiatorios fisiológicos mediante los cuales se reflejan y proyectan las sujeciones y las frustraciones de la época, pero también, la tensión que implica la afirmación trágica y simultánea de la luz y de la sombra. ¿Era esto en lo que pensaba Nietzsche al reclamar la reapropiación fisiológica y vital de la vida? ¿Fue consciente de que la liberación de los cuerpos exigiría algún tipo de penitencia? Sin pretenderlo conscientemente la propia cultura contemporánea, en un tiempo de desconfianza, incertidumbre y descreimiento, habilita en sí misma la correspondiente válvula de escape para proyectar, intentar hacer visibles y neutralizar sus propios miedos y conseguir que los otros ámbitos de lo social permanezcan indemnes, en la medida de lo posible, tras esta expiación artística. Podríamos hacer nuestra, ya al final, las conclusiones de Anna Adell cuando dice: «Al expiar las culpas y apaciguar la discordia el chivo expiatorio a menudo fue divinizado tras ser sacrificado. En las sociedades laicas esta función sacra en ocasiones se desliza hacia el terreno del arte, asumiendo los artistas el papel de evangelistas, narradores de mitos y oficiantes de rituales, o bien, encarnándose en los propios herejes, penitentes o desheredados» (Adell 2011, 7). ¿De verdad podremos asumir que la liberación fisiológica de la voluntad de poder nietzscheana haya podido derivar en una suerte de terapia expiatoria de una época con rumbos indefinidos después de la transvaloración?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELL, A. (2011): *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro.
- AZNAR ALMAZÁN, S. (2006): *El arte de acción*. Madrid: Nerea.
- AZNAR ALMAZÁN, S. y MARTÍNEZ PINO, J. (2009): *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial universitaria Ramón Areces.
- CONILL SANCHO, J. (1997): *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*. Madrid: Tecnos.
- CONILL SANCHO, J. (2019): *Intimidad corporal y persona humana. De Nietzsche a Ortega y Zubiri*. Madrid: Tecnos.
- CRUZ SÁNCHEZ, P.A. (2013): *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra.
- DEL VALLE CORDERO, A. (2013), «Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos», *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) pp. 67-82.
- DELEUZE, G. (2002): *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, M. (2019): *Historia de la Sexualidad IV. Las confesiones de la carne*. Madrid : Akal.
- GUASCH, A. M. (2007): *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- JARA, J. (2009), «Hermenéutica genealógica desde el cuerpo», *Estudios Nietzsche. Nietzsche y la hermenéutica*, IX, pp. 15-23;
- JARA, J. (1998): *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos.
- NIETZSCHE, F. (2010-2016): *Obras completas*. Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, F. (2006-2010): *Fragmentos póstumos*. Madrid: Tecnos.
- ONFRAY M. (2011): *La Construction du surhomme*. Paris: Grasset.
- ONFRAY, M. (2011): *Freud. El crepúsculo de un ídolo*. Madrid: Taurus.
- OTERO LEÓN, L. (2008), «De la estética como fisiología en Nietzsche a la curación como obra de arte en Gadamer», *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, XIII, pp. 19-35,
- RUDINESCO, E. (2011): *¿Por qué tanto odio?* Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- SALGADO, E. 2007: *Cumbre y abismo en la filosofía de Nietzsche. El cultivo de sí mismo*, Madrid, Plaza y Valdes.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2001), «Nietzsche o el sueño de la gran salud», *Paideía*, 58, pp. 505-522.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2002), «Psicofisiología nietzscheana del arte y de la decadencia», en J. Rivera de Rosales y M^a. C. López Sáez (Coords.), *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: UNED, pp. 107-132.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2009), «Voluntad de poder e interpretación como supuestos de todo proceso orgánico», *Estudios Nietzsche*, 9, pp. 105-122.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1989): *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ MECA, D. (2005): *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos.

- SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (2004): *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta,
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2010), «Cuerpo, dolor y rito en la *performance*: Las prácticas artísticas de Ron Athey», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 27.
- SEGALEN, M. (2005): *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- SOLÁNS, P. (2007): *Accionismo vienés*. Madrid: Nerea.
- VALLE-CORDERO, A. (2014), “Ana Mendieta: Performance a la manera de los primitivos”, *Arte, individuo y sociedad*, 26 (1) pp. 67-82.

JOAQUÍN ESTBAN ORTEGA es profesor de la Universidad Europea Miguel de Cervantes

Líneas de investigación

Antropología hermenéutica. Hermenéutica, literatura y arte contemporáneo

Publicaciones recientes

(2021): *Antropología hermenéutica de la gran salud*, Granada, Comares, 2021. 978-84-1369-205-0.

(2020): *El escorzo melancólico de lo real. Ensayo sobre el decrecimiento hermenéutico y los límites de la desnudez*, Granada, Comares, 2020. 978-84-9045-935-5.

Correo electrónico: jesteban@uemc.es

