

ABRAZADO AL CABALLO
ASPECTOS DE LA RELACIÓN ENTRE NIETZSCHE, EL NIHILISMO
Y LAS VANGUARDIAS

Embracing the Horse.
Aspects of the Relationship Between Nietzsche, Nihilism and Avant-garde

Manuel Barrios Casares
(Universidad de Sevilla)

RESUMEN: Nietzsche atrajo tanto a las vanguardias artísticas porque en su programa latía el deseo de forjar una alternativa radical a las viejas visiones del mundo y sus categorías excluyentes. Este trabajo defiende que el dadaísmo, sobre todo en algunos de sus desarrollos en Alemania, fue el movimiento que mejor entendió la concepción nietzscheana de las ambigüedades del nihilismo.

Palabras clave: Nietzsche – nihilismo – dadaísmo – vanguardias

ABSTRACT: Nietzsche was so attractive to the Avant-gardes, because they shared his desire for a radical alternative to the old world views and their exclusive categories. This paper argues that Dadaism was the artistic movement with a better understanding of Nietzsche's concept of nihilism.

Keywords: Nietzsche – Nihilism – Dadaism – Avant-garde

Primeros días de enero de 1889. En la *Piazza Carlo Alberto* de Turín, un caballo está siendo fustigado con crueldad por su cochero. Nietzsche, que lleva varios meses residiendo en la ciudad y acaba de salir a pasear, contempla la escena conmovido y, sin pensarlo dos veces, con grandes aspavientos, entre sollozos y gritos de dolor, se abraza al cuello del animal para evitar que siga recibiendo el castigo, hasta que de repente pierde la consciencia y cae al suelo. La «catástrofe turinesa» se había desencadenado por completo. Sólo unos días más tarde, su fiel amigo, Franz Overbeck, iría a buscarlo a la pensión en la que se hospedaba. Al encontrarlo sumido en un lamentable estado de enajenación del que ya no se repondría jamás, lo trasladaría a una clínica para enfermos mentales en Basilea. Acababa la vida lúcida de Nietzsche y comenzaba la historia de sus efectos, al principio fuertemente impregnada de leyenda.

Muy pronto, el impreciso relato de este episodio del derrumbamiento psíquico de Nietzsche, que nos ha llegado por vía indirecta¹, se convertiría en una

1. Por Franz Overbeck, en primera instancia (recogido en C. A. Bernoulli, *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche, eine Freundschaft*, Jena: Diederichs, 1908, 2 vols.), y después por Erich Podach (*Nietzsches Zusammenbruch*. Heidelberg: Kampman, 1930), quien dijo recoger testimonios orales de una tradición local turinesa. Cf. C. P. Janz, *F. Nietzsche. Biografía*. 4. *Los años de hundimiento*, Madrid: Alianza, 1985, cap. 1.

de las piezas más llamativas de la mixtificadora recreación del destino trágico del filósofo, a la que se entregaron por igual tanto sus detractores como sus más fervientes apologetas durante los primeros años de recepción de su obra. Desafiando a la razón, se decían, Nietzsche había tentado los límites de la cordura, sucumbiendo en el empeño: para unos, lo había hecho de manera heroica, anticipando la senda de una nueva humanidad; para otros, de forma dramática, sirviendo de escarmiento a las veleidades transgresoras de intelectuales descreídos. En un primer momento, mientras se extendía por Europa el culto esteticista del superhombre y el heroísmo nietzscheano se asociaba equívocamente al aristocratismo reaccionario de la época, algunos aprovechaban la enfermedad para descalificar la crítica nietzscheana de la moral, acusándola de ser fruto de una mente trastornada. Los vagos términos en que Elisabeth Förster-Nietzsche, con su puritano afán de preservar la «virtud naumburguesa» del filósofo, se referiría a la parálisis cerebral de su hermano, atribuyéndola a una enfermedad congénita y ocultando la infección sifilítica como más que probable origen del colapso mental, no hicieron sino contribuir a las especulaciones más descabelladas al respecto. En un trabajo de 1891, hoy prácticamente desconocido, Hermann Tuerck establecía una relación directa entre el desvarío mental de Nietzsche, sus «pervertidos instintos» y sus desviadas ideas morales y filosóficas². Un año después, recogiendo no pocas sugerencias de Tuerck, el escritor, físico y polemista Max Nordau, en su obra *Degeneración*, tomaba a Nietzsche como figura paradigmática de la morbosidad de una época atravesada por agitadas e insanas condiciones de existencia, cuyos desastrosos resultados él registraba en los artistas y pensadores tanto o más que en los típicos marginados sociales. Según Nordau, estas condiciones —propiciadas fundamentalmente por la gran ciudad, con su población numerosa, su ritmo acelerado de vida y sus muchos excitantes, incluidos alcohol y tabaco— habrían dado lugar a una profusión de desequilibrios orgánicos, trastornos nerviosos y otras tantas patologías mentales en los individuos, traducidas con frecuencia en una conducta desordenada, incapaz de tomar decisiones y actuar de manera coherente, proclive a las mayores extravagancias y perversiones. En una línea similar de grosero reduccionismo sentenciaría una década más tarde Paul Julius Moebius el valor del pensamiento nietzscheano dentro de su estudio *El elemento patológico en Nietzsche* (1902), interpretándolo como conspicua expresión de la enfermedad mental³. Así, de esta forma grotescamente paradójica, las enfáticas declaraciones del filósofo sobre la necesidad de alejarse de unos valores morales y espirituales que habían propiciado la degeneración fisiológica de los instintos humanos y habían enturbiado la salud del cuerpo a lo largo de siglos parecían volverse en contra suya, para que una escandalizada

2. H. Tuerck, *Friedrich Nietzsche und seine philosophischen Irrwege*, Dresden: Glöss, 1891, p. 7.

3. P. J. Moebius, *Ueber das Pathologische bei Nietzsche*, Wiesbaden: Bergmann, 1902. Ya en 1891, primero como artículo en la revista *Die Gesellschaft* y un año después en formato de libro, el socialista Kurt Eisner había publicado un trabajo, finalmente titulado *Psychopathia spiritualis. Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft* (Leipzig, 1892), en el que recurría también a esa clase de argumentos para declarar la incapacidad del mensaje nietzscheano a la hora de responder a las grandes exigencias del momento. Aun así, Eisner reconocía aspectos positivos en Nietzsche e incluso lo defendía de la impugnación total realizada por otro pensador socialista, Franz Mehring, quien en su libro *Capital y prensa* (Berlín, 1891) lo había censurado como «filósofo social del capitalismo» (p. 119).

mentalidad pequeño-burguesa pudiese refutar su inmoralismo ahorrándose todo esfuerzo de crítica y argumentación racional.

No obstante, conforme el positivismo se iba mostrando cada vez más incapaz de ofrecer respuestas convincentes a la crisis general que se había extendido por toda la sociedad europea, esta psicopatología con aires científicos caía en el descrédito y, en la misma medida, otra manera de interpretar esas manifestaciones de un cuerpo y una mente extraviados de las pautas de la normalidad se apoderaba del clima intelectual de principios de siglo. Se restablecía con ello la continuidad entre excentricidad vital, rebeldía ante lo establecido y conciencia de crisis de la razón que el romanticismo había explorado y que, sobre todo, el decadentismo *fin de siècle* había convertido en programa artístico e incluso existencial. Sin prescindir por entero de los componentes sublimatorios de aquella imagen de Nietzsche como genio visionario, santo y mártir del espíritu que el Archivo-Nietzsche de Weimar —con Elisabeth a la cabeza— propagara desde 1897, por esta vía se iría abriendo una comprensión menos esquemática de lo que suponía el concepto nietzscheano de decadencia y su empleo para la caracterización del presente. Desde luego, la línea divisoria entre crítica de la *décadence* y encarnación de la misma seguía siendo delgada. Pero en esto radicaba también el sugestivo interés de la obra de Nietzsche. Este pensador —el único del siglo XIX realmente consciente de la caída de los valores, al decir de Hermann Broch— había tenido la osadía de desmontar todo el constructo idealista de la cultura europea, de examinar genealógicamente el valor del ascetismo, de la voluntad de verdad, de las categorías morales y metafísicas que habían dominado la historia de Occidente, poniendo en evidencia su sistemático afán por encubrir el trasfondo trágico —«terrible y malvado», según se lee en *El nacimiento de la tragedia*, pero también oscuramente placentero y vigorizante— de la existencia; había acertado a diagnosticar la «muerte de Dios» —esto es, el cese de toda legitimación transmundana de los valores— como desencadenante de una crisis de fundamentos que, desde la modernidad, no había hecho sino agudizarse; había explorado la exacerbación de los contrastes entre arte, vida y conocimiento a que había conducido la constatación de dicha pérdida de referente último; y había señalado también la hipertrofia de la voluntad de vivir que un exceso de conciencia histórica, sumada a los estragos de la moral de la compasión, había provocado en sus contemporáneos. Ahora bien, si en un primer momento de filiación wagneriana el joven Nietzsche había creído posible aún recurrir a la esperanza en un renacimiento del mito como respuesta a la civilización alejandrina de su tiempo; y si todavía en la segunda de las *Consideraciones intempestivas* había mantenido una contraposición sumamente rígida entre vida y conciencia —apelando a la capacidad de olvido, a las potencias suprahistóricas y a la juventud alemana como expedientes contra un academicismo estéril que denotaban un vitalismo algo irreflexivo—, no obstante, a partir de *Humano, demasiado humano* el sentido de esta relación con la decadencia había ido cambiando y se había vuelto más complejo. Sus escritos de madurez dejarían de formular dichos contrastes en términos de unos rígidos opuestos (que no serían tales «salvo en la exageración habitual de la concepción popular o «metafísica»⁴), percibiendo

4. MaM, I: KSA, 2, 23.

así una estrecha conexión entre los desarreglos de la conciencia moderna —entendidos como desregulación respecto de las codificaciones impuestas— y los nuevos ámbitos explorados por la creación artística. En esa condición experimental de la existencia, agudizada precisamente por el sentimiento de desapego respecto a los patrones heredados, supo descubrir Nietzsche la posibilidad de una transformación profunda de los valores. Es esta concepción más rica en matices y líneas de desarrollo la que explica su extraordinaria capacidad para captar la atención de los lectores más dispares dentro de aquella turbulenta coyuntura histórica. Desde luego, el que su propuesta de reforma y su propia filosofía se desmarcaran del tono meramente teórico y se presentaran como un experimento con la verdad, con las diferentes estimaciones de valor y formas de vida, es lo que de manera más incitante pudo servir de reclamo para las corrientes artísticas del momento. El atractivo de su escritura en su variedad de vertientes, desde la precisión aforística hasta la exuberancia simbólica del *Zarathustra*, la penetración psicológica de sus análisis, la mordacidad de sus juicios, la hondura de su crítica, el trasfondo estético de sus ideas, el magnetismo de su personalidad y, en fin, la impronta trágica de su biografía hicieron el resto.

Tal como él mismo había previsto, Nietzsche se aposentó en todos los rincones del alma moderna. Su fama se extendió muy pronto, y no sólo entre las corrientes literarias y filosóficas de su tiempo, sino también entre las diferentes ideologías políticas. Pero sin duda uno de los ámbitos en los que su influencia tuvo un mayor impacto fue el protagonizado por los distintos movimientos artísticos de ruptura europeos que, del modernismo estético a las vanguardias, se fueron sucediendo ininterrumpidamente desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX. La búsqueda de nuevos horizontes de existencia, la disconformidad con lo establecido, el asalto a las formas oficiales de un arte tildado de burgués, puesto de manera cada vez más descarada al servicio del doble circuito de la propaganda política —como apología de lo existente— y del consumo festivo —como mecanismo de disipación y neutralización de la protesta social— se nutrieron en abundancia de motivos nietzscheanos. No es posible, desde luego, dar cuenta mínimamente de la infinidad de facetas en las que se plasmó dicho influjo en la breve extensión de este artículo, ni es tampoco su objetivo⁵. En un esfuerzo de síntesis, por fuerza simplificador, el presente trabajo aspira tan sólo a ofrecer unas ligeras pinceladas de ese vasto panorama, para centrar la atención en algunos aspectos de uno de los «ismos» en los que la recepción de Nietzsche cobró una resonancia especial. Acaso pueda entenderse así cómo, en el transcurso de este intrincado recorrido, aquel pensador loco denostado por la moral filisteo y la psicopatografía positivista pasó en seguida a ser celebrado como emblema de un vitalismo anti-intelectualista, tan heroico como desafortunado, para luego, en una recepción distanciada de ambos extremos, acabar presentándose como ese bufón y parodista de la Historia Universal que en sus últimos días lúcidos dijo querer ser.

5. Para una visión de conjunto, véase W. Kaufmann, *Nietzsche – Philosopher – Psychologist – Antichrist*, Princeton, 1974, pp. 3-20; 412-423; S. Aschheim, *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley: University of California Press, 1992; R. Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist*, Berlin: de Gruyter, 1974.

1. PRELUDIOS Y TRANSICIONES

Enlazando las figuras malditas de la bohemia con las del satanismo romántico precedente, el esteticismo *fin de siècle* había encontrado en Nietzsche un aliado para su culto a la individualidad extravagante, así como un sustento teórico para su absolutismo estético y su defensa del «arte por el arte». Con ello, el decadentismo, el simbolismo y, más tarde, ciertos desarrollos del expresionismo mostraban los límites de su comprensión del pensamiento nietzscheano de madurez, irreductible a aquella fórmula temprana que afirmaba que «sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia humana y el mundo». Se olvidaba hasta qué punto Nietzsche, desde su etapa de espíritu libre, se había mostrado escéptico ante la imagen del genio como portavoz de una realidad superior, hasta qué punto había cuestionado tanto la autonomía del arte como el intento de convertirlo en un sustituto de la religión. La fascinación por su elitismo y profetismo se apoderaba casi por entero de estas primeras recepciones de su obra, difuminando su potencial crítico.

Y, sin embargo, Nietzsche había anticipado las insuficiencias de semejante manera de reaccionar al declive de la cultura, tan crepuscular ella misma. Había detectado el inmovilismo de aquella conciencia de fin de época circunscrita al regodeo en los aspectos más mortecinos de una civilización en trance de desaparición. De hecho, el artista moderno, descrito por Baudelaire como un individuo despedido de todo hogar, sometido a las convulsas transformaciones de un mundo en permanente eferescencia, sólo por un corto espacio de tiempo pudo contentarse con adormecerse en los sofisticados recintos estéticos de su propia marginalidad mitificada. Resultaba a todas luces un consuelo insuficiente la delectación morbosa en una sensualidad sonámbula, siempre excitada y siempre insatisfecha, envuelta en similar tono de renuncia al que desprendía el melancólico flujo de la melodía wagneriana, tan ambigua en su afán de ser a la vez expresión de la quiebra de los viejos ideales e intento de restitución de los mismos. El sueño de una síntesis catártica que recuperara por vía estética el poder redentor de la religión había sido desenmascarado ya por Nietzsche justamente en su polémica con Wagner. Lo problemático de este intento residía en los contenidos acusadamente reaccionarios que se transmitían bajo el manto de la nueva musicalidad, según llegaría a reconocer también, años después, un melómano en principio tan fascinado por Wagner como Thomas Mann. Nietzsche resumió con clarividencia la mixtificación obrada en la síntesis wagneriana de palabra-música-drama bajo la categoría de histrionismo. Y así, efectivamente, tras el letargo impresionista y simbolista, emergieron tendencias renovadoras de la actitud rupturista: en concreto, la trayectoria de la música de inicios del siglo xx recogería los impulsos más audaces del propio estilo compositivo wagneriano en su forzamiento del sistema tonal, desgajándolos de sus desarrollos melódicos y llevándolos al límite de esa quiebra de la tonalidad tradicional que representaría la obra de compositores como Schönberg, Berg y Webern, o como Stravinsky y Ravel.

En ese impulso rompedor, Nietzsche estaba mucho más operante de lo que las vagas alusiones a la energía vital de un arte opuesto a la razón eran capaces de captar. No obstante, mientras que en Francia, hacia 1891, los artistas más vanguardistas ya habían recurrido a su obra para contrarrestar el predominio del

wagnerismo en París⁶, en cambio, en Alemania, los primeros expresionistas tenían el vitalismo nietzscheano de una atmósfera espiritual cargada de veleidades místicas, que impedía un mejor aprovechamiento de su faceta crítico-genealógica. Nietzsche serviría sobre todo para alimentar las tendencias antinaturalistas, antimaterialistas y antipositivistas de un modernismo tan ambivalente como el que distinguió al expresionismo alemán antes de 1914. El rechazo de la banalidad filistea de la sociedad guillermina era una constatación del fracaso de la lógica de la modernidad racionalista, que con todo su entramado industrial y tecnológico no había sido capaz de responder a las expectativas de emancipación y realización personal de la nueva generación. Su trasfondo era indudablemente el repudio de la corrupción social, moral y política a la que había llegado la burguesía alemana al dejarse engatusar por la ideología pangermanista. Pero la crítica tendía a formularse en un tono carente de concreción, al igual que las propuestas de reforma. El trabajo de transfiguración e interiorización que caracterizó a la poética expresionista daba a veces la sensación de ser una estrategia de huida antes que una respuesta decidida a la situación de crisis. Se apelaba a las energías creadoras albergadas en lo profundo del individuo como genuino poder emancipador, pero estas fuerzas, si bien liberadoras del yo en su intimidad más recóndita, no parecían bastar para superar la decepción ante la realidad circundante. De ese modo se acentuaba la sensación de permanencia en una contradicción insoluble, heredera de todas las aporías de la modernidad.

Quizá ningún autor como Gottfried Benn acertó a captar la manera en que la cultura alemana del momento recurrió entonces a Nietzsche para refrendar su peculiar modo de asumir el nihilismo: un mundo sin sustancia, vino a decir, había dejado libre todo el territorio para la pura expresión de los sujetos artistas⁷. «Todo cuanto mi generación discutió —afirmaría también— ya había sido expresado y explorado, y había hallado su formulación definitiva en Nietzsche: el resto no era sino exégesis»⁸.

Durante aquellos años de efervescencia modernista y expresionista, la presencia de Nietzsche entre los arquitectos y artistas plásticos estuvo tan extendida como entre los literatos. Edvard Munch pintaría su retrato, Otto Dix esculpiría su busto, muchos de los diseños para la *Mathildenhöhe* de Darmstadt —así los de Josep Maria Olbricht o Peter Behrens— se reclamarían herederos por igual del espíritu renovador de Zaratustra y de la idea de un arte total, y la mayoría de los artistas del grupo de Dresde (que en 1905 adoptarían el nombre de *Die Brücke* en honor al *Zaratustra*: un puente hacia el superhombre) o del *Der blaue Reiter* se declararían admiradores del filósofo. En continuidad con su influjo entre representantes del *Jugendstil* y la Secesión múniquesa, el culto a Nietzsche seguiría muy vivo en Múnich hasta la Primera Guerra Mundial. Allí recalaría en 1896 Wassily Kandinsky, encontrando la ciudad, por aquel entonces uno de los centros neurálgicos de la cultura centroeuropea, completamente permeada de nietzscheanismo. Y es que también en 1896 llegaba a Múnich el poeta Rainer Maria Rilke, fami-

6. Cf. C. E. Forth, *Zarathustra in Paris. The Nietzsche Vogue in France, 1891-1918*, Northern Illinois University Press: DeKalb, 2001.

7. G. Benn, «Nietzsche: Nach fünfzig Jahren», en *Gesammelte Werke*, vol. 1, Stuttgart: Klett-Cotta, 1962, pp. 488-493.

8. *Ibid.*, p. 482.

liarizado con la obra nietzscheana antes de iniciar su romance con Lou Salomé, y regresaba de Francia el dramaturgo Frank Wedekind, autor de *El espíritu de la tierra* (1895), para colaborar con Albert Langen en la fundación de la revista satírica *Simplicissimus* (a cuyo nacimiento se uniría ese mismo año el de la emblemática revista *Jugend*), mientras Richard Strauss estrenaba su poema sinfónico *Así habló Zaratustra*, Heinrich Mann publicaba sus primeros ensayos sobre Nietzsche y sólo unos meses antes lo hacía Georg Fuchs⁹. A todos estos estímulos habría que sumar los del círculo literario y artístico del poeta Stefan George, verdadero catalizador de los anhelos nietzscheanos y antiburgueses de la joven generación expresionista.

Tanto en las teorías estéticas de Kandinsky como en la actitud iniciática y elitista del *George-Kreis* quedó reflejada, no obstante, la unilateralidad de esta recepción del pensamiento nietzscheano en el contexto del expresionismo. Una vez más, era *El nacimiento de la tragedia* la obra que marcaba la pauta de la interpretación en más de un sentido: lo era, ante todo, en la remisión a un arte dionisiaco capaz de rebasar la superficialidad del estilo mimético, sometido a las apariencias externas, y asomarse a las profundidades del Uno primordial, para vislumbrar así el retorno del ser humano a una comunidad originaria con el mundo. Kandinsky concebiría su camino hacia la abstracción como resultado del intento de escuchar el «sonido interior» de un alma liberada del materialismo dominante en la vida moderna. En su famoso escrito de 1910, *De lo espiritual en el arte*, partiría de una descripción del estado de cosas que repetía puntos esenciales del diagnóstico nietzscheano, pero para reconducirlos de inmediato al proceso de sublimación e interiorización distintivo de su práctica artística:

Quando la religión, la ciencia y la moral (esta última de la demoleadora mano de Nietzsche) se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo. La literatura, la música y el arte son los ámbitos más sensibles y los primeros en los que este giro espiritual se percibe de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos. Por otro lado, se apartan del contenido sin alma de la vida actual, adentrándose en temas y ambientes que dejan vía libre a los afanes y a la búsqueda no material de almas sedientas¹⁰.

Dentro de la vaga visión teosófica de Kandinsky, la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco se reformulaba en términos de un conflicto intemporal entre la materia y el espíritu, donde los «temas sombríos» eran el prelude a una iluminación taumatúrgica, investida fuerza sanadora. Pero estas hibridaciones —la misma proclividad de la literatura expresionista a conjugar las figuras de Cristo y Zaratustra, lejano eco de las asociaciones establecidas por el proyecto romántico de una «nueva Mitología»— eran de difícil encaje con el *pathos* antimetafísico de la filosofía nietzscheana. En todo caso, apenas poseían la suficiente consistencia como para componer un genuino programa de cambio. En ese sentido, la retirada

9. H. Mann, «Zum Verständnis Nietzsche», en *Das Zwanzigste Jahrhundert – Blätter für Deutsche Art und Wohlfahrt* 6/2 (1896), pp. 246-251; G. Fuchs, «Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst», en *Die Kunst für Alle* XI/3, 5 & 6.

10. W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München: Pieper, 1912, pp. 26-27.

de lo político, tan consustancial al carácter de Stefan George y su círculo, delataba cierta impotencia, cierta incapacidad para mediar con los efectos secularizadores de la muerte de Dios, condenando en su totalidad a la sociedad burguesa y dejando el exilio interior como único camino para la salvación del individuo. Si el disgusto ante los efectos niveladores de la racionalidad económica no podía traducirse más que en un distanciamiento sublime, como muestra de desprecio a las masas y las moscas del mercado, el riesgo de acabar anhelando nostálgicamente la llegada de un líder carismático con plenos poderes para trastocar todo era evidente. Por cierto que, cuando llegó, este *Führer* fue bastante condescendiente con las exigencias del mercado. No quiere esto decir que el apoliticismo expresionista condujera directamente al nazismo, pero sí que posibilitó una manipulación de su crítica de la modernidad en una dirección reaccionaria.

Y, sin embargo, este acento, en el fondo más neorromántico que netamente nietzscheano, no fue el único que el expresionismo adoptó en relación con su recepción de Nietzsche. En algunos de sus representantes pujaba desde fecha temprana la incomodidad con ese distanciamiento de la vida oficial que *El jinete azul*, el grupo fundado en 1911 por Kandinsky y Franz Marc, acabó imponiendo al artista como único mecanismo de protesta por el divorcio entre el arte y la sociedad. La conciencia de la dificultad para conjugar un individualismo de claro sesgo elitista con el ideal de una comunidad reconciliada se tradujo en una oposición más activa al filisteísmo reinante, cuidando de que sus obras no se limitaran a un desahogo subjetivista. Esto es algo que puede apreciarse en el trazo dinámico de Kirchner, que no aspira a estilizar sus figuras, sino a plasmar la tensión en que se desenvuelve la vida en las calles de la gran ciudad, cuya descomposición chillona también retrata; o en la descripción de los estragos de la moral burguesa y su represiva educación de los instintos por parte de Frank Wedekind, que en su primera pieza teatral de importancia, *El despertar de la primavera* (1891), escandalizó a la sociedad guillermina con su crudo tratamiento de la sexualidad adolescente; o en las despiadadas sátiras de algunas de las novelas de Heinrich Mann, como *El súbdito*, por la que desfilan, ridiculizados, los grandes protagonistas de esa sociedad, desde la vieja aristocracia hasta los nuevos arribistas, pasando por el ejército, la burguesía acaudalada o los burócratas.

En estas obras es posible percibir la carga política subversiva latente en la consigna, en apariencia puramente esteticista, de hacer de la vida una obra de arte, por cuanto dicha aspiración venía a poner en evidencia, si quiera por vía negativa, que para un auténtico cultivo liberador del yo era condición imprescindible una drástica remoción de las relaciones sociales existentes. Esto fue lo que las vanguardias acertaron a entender de una forma más clara que el modernismo precedente. Y en este punto la inspiración nietzscheana cobró nuevo sentido. Aunque el movimiento expresionista se mantuvo en esencia apolítico, entre sus integrantes hubo también quienes adoptaron un mayor compromiso, cercano en ocasiones a posiciones de izquierda, como fue el caso de los autores del entorno de la revista *Die Aktion*¹¹. Si bien es cierto que su interpretación del vitalismo nietzscheano se desarrolló a menudo en clave anti-intelectualista, no obstante, conviene recordar que en propuestas como la de Kurt Hiller el expresionismo

11. Cf. para esto S. Taylor, *Left-wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism, 1910-1920*, Berlin: Walter de Gruyter, 1990, pp. 42 ss.

se reencontró con el recurso del Nietzsche ilustrado a las mediaciones apolíneas. Por otra parte, es preciso realizar una lectura más cuidadosa de lo que en verdad supuso esa adopción irreverente del inmoralismo nietzscheano, que en algunos casos llegó a asumir formas extremas, por ejemplo, en términos de una reivindicación de la locura, como si la figura última que debiera adoptar el individuo liberado de las constricciones de la ley y la costumbre fuese la de un insensato. En su ensayo «La ética del enfermo mental», Wieland Hertzfelde llegó así a asociar el éxito como artista creativo con la enfermedad mental, tomando como modelo a su hermano, Helmuth (más conocido por el nombre anglicizado que adoptó tras la Guerra: John Heartfield) e invocando expresamente a la filosofía de Nietzsche como sustento teórico para sus tesis¹². En un relato de 1913 titulado *El loco*, George Heym, quien años atrás había plasmado en un diario la secreta ambición de «configurar [su] vida de modo que ésta llegase a ser una flecha dirigida hacia el superhombre»¹³, sugeriría la idea de que en este mundo no había otra manera de evadir la tiranía de las leyes vigentes y gozar de una suprema libertad que abrazando la locura¹⁴.

La inadaptación de estas figuras al ambiente que les rodeaba, antes que atribuible a una debilidad de su carácter, a un defecto de su psiquismo o a una tara fisiológica, se presentaba como testimonio de la incapacidad de una sociedad mediocre para integrarlas en su seno. Bajo tal prisma, su excepcionalidad pasaba a funcionar más bien como un factor de denuncia social, trastocando el orden convencional de los valores y jerarquías establecidos. En lugar de la unilateralidad del diagnóstico biologicista que llevaría al nazismo a calificar de «degenerados» a estos motivos y personajes y a los artistas que los forjaron, lo que se patentizaba aquí era la riqueza y complejidad de un análisis concordante con el perspectivismo nietzscheano. Lo cierto es que si la vanguardia pudo sentirse tan atraída por Nietzsche, fue porque en la entraña misma de su proyecto latía el deseo de forjar una alternativa radical a las viejas visiones del mundo y sus categorías excluyentes. Una filosofía situada más allá del Bien y del Mal suponía asimismo una manera de pensar las relaciones entre lo normal y lo patológico que por fuerza tenía que desbordar las codificaciones habituales. En ese sentido, el dadaísmo, recogiendo estas líneas de avance del expresionismo, fue el movimiento que mejor entendió dicha faceta del pensamiento nietzscheano, combinando afirmación dionisiaca de la vida y destrucción nihilista en una clave que llegó a anticipar ciertos desarrollos de su lectura posmetafísica contemporánea. Pero antes de referirnos a algunos aspectos fundamentales de esa recepción, nos detendremos brevemente a considerar el modo en que Nietzsche formuló este asunto.

2. EXPERIMENTANDO LA DECADENCIA

La confesión de Nietzsche de ser él mismo un *decadente*, su reconocimiento de que el suelo del que nace la crítica del presente no puede ser ya un referente

12. W. Hertzfelde, «Die Ethik des Geisteskranken»: *Die Aktion* 4 (1914).

13. G. Heym, *Dichtungen und Schriften*, vol. 3, ed. de K. L. Schneider, Hamburg: Heinrich Ellermann, 1960, pp. 44 ss.

14. G. Heym, *Der Irre*, en *Der Dieb: ein Novellenbuch*, Leipzig, Rowohlt, 1913.

totalmente externo y ajeno a la crisis, como todavía pretendía *El nacimiento de la tragedia* —menos aún un fundamento trasmundano— sino que arraiga en y se nutre de ese mismo espacio problemático; su consiguiente aclaración de que «es un *error* señalar las ‘situaciones de miseria social’ o las ‘degeneraciones fisiológicas’ o incluso la corrupción como *causa* del nihilismo»¹⁵, puesto que éste no es sino el resultado de la lógica de los valores que ha distinguido a la tradición de la cultura occidental, todo ello es lo que le lleva a tomar conciencia de la complejidad inherente al insoslayable trabajo de reelaboración de un estilo de pensamiento que necesariamente remite a los estilos de la *décadence*. Una nueva coherencia a la hora de desplegar posiciones filosóficas que ya no pueden pretender poseer la fijeza de antaño compromete las viejas formas de entender la sistematicidad. Desconfiando de los sistemáticos, esta nueva exigencia de rigor procede metódicamente a exponer la imposibilidad de un cierre unívoco en torno a un único modo posible de decir lo real: «Los diversos sistemas filosóficos han de ser considerados —escribe Nietzsche— como métodos educativos del espíritu: siempre han desarrollado una particular fuerza del espíritu mediante su pretensión unilateral de ver las cosas de una determinada manera y no de otra» (XVI, 761).

Es por este motivo por lo que el experimentalismo, tan presente en la praxis vanguardista, se convierte en un elemento programático del pensamiento nietzscheano. Nietzsche no desatiende con ello el significado que posee para la mentalidad científica moderna el recurso al experimento como prueba que sirve para acreditar racionalmente una verdad; pero sí que extrema el requisito previo de puesta en cuestión de cualquier presupuesto, examinando las condiciones de donde surge la voluntad de verdad y desplazando el lugar de la prueba del ámbito puramente teórico al espacio vivido de la experiencia. Por eso, del «nuevo género de filósofos» que está por venir dice que «esos filósofos del futuro podrán ser llamados con razón, o incluso puede que sin ella, ensayadores»¹⁶, esto es, *Versucher*, o lo que es lo mismo, «tentadores», en el doble sentido: como seres que experimentan y que seducen. Ahora bien, hay que insistir en la idea de que *skepsis* y experimentalismo van aquí de la mano —; y no como meros expedientes de un irracionalismo reactivo al devenir de la modernidad, sino precisamente como expresión consecuente del trabajo crítico de la razón moderna, que, al cuestionar la aspiración metafísica de captar la realidad última de las cosas y establecer un esencial desajuste entre el mundo de nuestra experiencia y un mundo de cosas en sí, se ve obligada a desmontar la incondicionalidad de sus propios presupuestos e interpretarse, de forma más modesta, como un instrumento al servicio de la vida. En esa medida, la metamorfosis de la voluntad de verdad en una voluntad de ensayar y experimentar con las verdades, los valores, puntos de vista y convicciones no queda entregada sin más a una suprema arbitrariedad, sino que, ejerciendo esa capacidad suya para sobrevolar estimaciones de valor precedentes e indagar su genealogía, responde a la demanda de nueva coherencia surgida del clima espiritual del presente. Es la vivencia histórica de ruptura, de discontinuidad con un tiempo que ya no es el actual, lo que hace que el ejemplo nietzscheano

15. KSA, 12, 125: OC, IV, 114: Fragmento 2 [127], otoño de 1885-otoño de 1886.

16. JGB, 42: KSA, 5, 59.

de incesante exploración de otro estilo de escritura y pensamiento que ya no funciona en el registro convencional de mostración de lo real se constituya en una referencia privilegiada para las vanguardias artísticas. De lo que se trata es de activar una mirada distinta, plural, capaz de contemplar lo existente según parámetros hasta ahora imprevistos.

Esto es lo que dejan traslucir las diferentes estrategias de innovación que se agolpan en las prácticas artísticas del cambio de siglo. Entre ellas, la obsesión por captar el instante liberado de su sometimiento a una secuencia temporal prescrita, a fin de experimentarlo en su singularidad, que es un tema recurrente desde el modernismo artístico a las vanguardias y se plasma en formas bien diversas. Así, por ejemplo, en la evocación del momento onírico del *Preludio a la siesta de un Fauno*, donde la propia música se rebela contra el despliegue melódico según un desarrollo que exigiría cierre y conclusión para subrayar, en cambio, un ritmo quebrado, hecho de acordes no resueltos y segmentos sonoros independientes, carentes de continuidad, que evocan un tiempo que se detiene y queda en suspenso; o en el juego de simultaneidades que de manera tan característica practicará el cubismo, incorporando una multiplicidad de planos y perspectivas sincronizadas en un mismo lienzo; o en la elaboración de una escritura que no discurre según los cauces acostumbrados, que descompone la secuencia narrativa, fuerza la gramática o llega incluso a subvertir el orden habitual de colocación de frases y líneas en la página, tal como ensayaron Apollinaire y los futuristas o, mucho antes que ellos, ese destacado modelo común para Nietzsche y Dadá que fue el escritor inglés Laurence Sterne en su *Tristram Shandy*. Ahí se localizan también las fuentes de la escritura automática y de las aventuras de la vanguardia en los terrenos del *collage*, del montaje y el fotomontaje, así como la extensión de la actividad artística a ámbitos de aplicación tradicionalmente marginados o cuando menos subordinados respecto a la presentación del Gran Arte.

Todas estas líneas de experimentación se encuentran vinculadas a motivos nietzscheanos de forma más o menos explícita: a esa otra manera de vivenciar la temporalidad que comporta el pensamiento del eterno retorno; a la multiplicación de planos que supone el perspectivismo; a la quiebra del discurso epistémico que implica la conciencia nietzscheana de la naturaleza retórica de todo lenguaje, etc. Motivos que a su vez, según hemos señalado antes, remiten a la convicción por parte de Nietzsche de que los procesos de disolución de los viejos vínculos comunitarios y de disgregación del propio individuo en una «anarquía de átomos», tal como de modo particularmente pregnante pueden apreciarse en la vida de la gran metrópoli parisina y en los artistas de la *décadence*, representan el fenómeno dominante de la época. Se trata del mismo fenómeno que el crítico francés Paul Bourget había examinado en sus *Ensayos de Psicología contemporánea*. Allí, Bourget había descrito la decadencia como un perturbador desgajamiento de la parte respecto al todo hasta ganar una autonomía que impedía su adecuada integración funcional en el conjunto. Partiendo de esta metáfora organicista, Bourget la había proyectado en sus comentarios sobre Baudelaire y otros autores de la bohemia parisina en los siguientes términos:

Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad del libro se descompone para dejar lugar a la independencia de la página, en el que la página se descom-

pone para dejar lugar a la independencia de la frase y la frase para dejar lugar a la independencia de la palabra¹⁷.

En su análisis de la decadencia, Nietzsche debe mucho a las observaciones psicológicas de la obra de Bourget, de la que toma numerosas notas a partir del invierno de 1883-84 para emplearlas luego en textos como *El caso Wagner*. Como Bourget, recurre a esa jerga fisiologista, heredada del evolucionismo, que confiere a muchas de sus formulaciones un inquietante cariz eugenésico. Pero su interpretación de la decadencia difiere del unilateral determinismo positivista que prima en la visión de Bourget y que, en el fondo, no dista tanto del que llevaría a un Nordau a condenar al filósofo como un caso claro de tipo humano «degenerado». Esto es algo que se deja entrever, por ejemplo, en el pasaje de su carta a Carl Fuchs de mediados de abril de 1886, en el que Nietzsche parafrasea el texto de Bourget arriba citado («la parte impera sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo») comenta a continuación que «esto es *décadence*» y añade por último esta importante observación: «una palabra que, tal como se entiende entre gente como nosotros, no debe juzgar, sino sólo describir»¹⁸. A diferencia de Bourget, que cada vez se irá olvidando más del «punto de vista desinteresado del psicólogo» defendido por él inicialmente, escorándose hacia una defensa de la religión católica como única cura de esta «enfermedad social», Nietzsche aprovechará el fino trabajo de análisis que tanto esta obra como los *Nuevos Ensayos* realizan con el propósito de indagar las posibilidades abiertas por esta experiencia inédita de hiperexcitabilidad e intensificación de los estímulos que documentan los artistas parisinos. Firmemente convencido de que «no es posible ninguna *involución*, ninguna vuelta atrás en ningún sentido o grado», de que «no hay remedio: *hay que* ir hacia delante, quiero decir, *avanzar paso a paso hacia la decadence*»¹⁹, Nietzsche se aplicará a discernir, dentro de ese ambiguo movimiento culminante de la modernidad que es el nihilismo, las distintas orientaciones que éste es susceptible de adoptar. Y junto a la dirección reactiva de un nihilismo pasivo, donde el profundo agotamiento derivado de la excesiva acumulación de impresiones impediría sobreponerse al ambiente y no dejaría otra opción que la de adaptarse reactivamente a él, vislumbrará un nihilismo activo, donde la capacidad de asimilar la disgregación de las formas y la de la propia personalidad las convertiría en ocasión para celebrar un incremento de realidad.

Como ha señalado oportunamente Giuliano Campioni en su estudio de esta temática, «Nietzsche reelabora aquí, en ciertos aspectos, y repensando su juvenil teoría del sueño y del éxtasis, la dupla positivista regresión-modernidad. La disgregación de la forma y del estilo hace aparecer en la superficie de la vida estados psíquicos de rememoración de épocas remotas de la humanidad que parecían del todo canceladas y que encuentran capacidades expresivas en el lenguaje musical y en el éxtasis de la ebriedad»²⁰.

17. P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris: Lemerre, 1883, p. 25.

18. KSB, 7, 177.

19. GD, «Incursiones de un intempestivo», 43: KSA, 6, 144.

20. G. Campioni, *Nietzsche y el espíritu latino*, trad. y prólogo de S. Sánchez, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004, p. 298.

Con esto, en efecto, Nietzsche recupera algunos de los elementos más sugestivos contenidos en *El nacimiento de la tragedia*, donde el éxtasis dionisiaco ya se presentaba caracterizado esencialmente como una expresión saludable de vitalidad, de fuerza liberadora que, poniendo en suspenso el principio de individuación, hacía sentir de un modo más intenso y enriquecedor la existencia. Pero es importante subrayar el hecho de que dicha recuperación se produce ahora en un contexto bien diferente, justo el que dibuja la crítica nietzscheana de la metafísica. Por tanto, el arrebató dionisiaco ya no funciona aquí como medio para trascender la apariencia y acceder a una intuición de la esencia del mundo, sino precisamente para desmontar la creencia metafísica en una sustancialidad que ni el mundo de nuestra experiencia ni la experiencia de nuestro yo acreditan en el presente. Puede ser interesante recordar a este respecto el modo en que en el primero de los escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, en la conferencia titulada *El drama musical griego*, sin recurrir a la dualidad schopenhaueriana entre voluntad y representación, el joven Nietzsche describía el sentido de esta experiencia de exteriorización o «salida de sí». Por ello, citamos *in extenso* el pasaje:

El alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes Dionisias seguía teniendo en sí algo de aquel elemento a partir del cual nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que irrumpe con prepotencia, una precipitación y una furia con sentimientos mezclados, tal como lo conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y toda la naturaleza. Como es sabido, también nuestros espectáculos de carnaval y nuestras mascaradas burlescas son en su origen festividades primaverales de ese tipo, que sólo por razones eclesiásticas se sitúan en fecha un poco anterior. Aquí todo es instinto profundísimo: aquellos gigantescos cortejos dionisiacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de San Juan y de San Vito de la Edad Media, que, en masa inmensa, cada vez más grande, avanzaban de ciudad en ciudad bailando, cantando y saltando. Aunque la medicina actual hable de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Media: nosotros queremos sostener únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular semejante, y que la desgracia de las artes modernas consiste en que *no* han brotado de tal manantial misterioso. No es algo así como una travesura ni una euforia arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, muchedumbres salvajemente excitadas, disfrazadas de sátiros y silenos, embadurnados los rostros con hollín, minio y otros jugos vegetales, con coronas de flores en la cabeza, anduvieran errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se anuncia de manera tan repentina, aumenta aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes surgen estados extáticos, visiones y la creencia en la transformación mágica de uno mismo, y seres que comparten sus estados de ánimo avanzan en grandes grupos por el campo. Y aquí está la cuna del drama. Pues éste no comienza con que alguien se enmascara y quiere provocar un engaño en otros: no, más bien, en que el ser humano está fuera de sí y se cree a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de «estar-fuera-de-sí», en el estado de éxtasis, ya no es necesario sino dar un paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que entramos en otro ser, de manera que nos portamos como hechizados. De aquí proviene, en última instancia, la profunda extrañeza ante la visión del drama: el suelo pierde seguridad, se tambalea la creencia en la insolubilidad y fijeza del individuo²¹.

21. KSA, I, 521-522: OC, I, 443.

Lo que Nietzsche reconoce desde un primer momento en las manifestaciones del culto dionisiaco que están a la base de la tragedia es ese poderoso «impulso primaveral», que incrementa el sentimiento vital y saca al individuo de los límites habituales en que discurre su existencia, para exponerlo a un contacto más íntimo con todo cuanto le rodea. Se trata de un impulso análogo al que se expresa en los espectáculos de carnaval que la religión católica vino a condenar en la Edad Media, asociándolos a menudo a estados de posesión demoníaca, y que luego la medicina positivista conceptuó negativamente como episodios de epidemia popular. Por el contrario, Nietzsche localiza en todas estas manifestaciones los signos de una salud superior, festejadora del cuerpo y de la vida, antes que de una enfermedad. Si se trata de trastornos colectivos, podría decirse que lo son, en todo caso, en el sentido de perturbar un orden de cosas anquilosado y revolverse en su contra, prefigurando formas de protesta social. Lejos de ser, pues, un puro atavismo —como por cierto diría Nordau de la danza y del arte en general—, Nietzsche sostiene que esta actitud nos conecta con aquello que desborda en nosotros el sometimiento del cuerpo a una disciplina de represión de los instintos practicada por la civilización cristiano-burguesa. El que dentro de las distintas expresiones de la cultura sea en el arte donde Nietzsche haya avistado el despuntar de este *contramovimiento* será, por tanto, lo que lo convierta en objeto privilegiado de su atención en los escritos de madurez, en estrecho contacto con su tratamiento del problema del nihilismo. Nietzsche va a considerar ahí finalmente que la sensación de ebriedad, el impulso sexual, esos «estados de excepción que condicionan al artista»²², acaso puedan estar emparentados con fenómenos morbosos; pero sólo en la medida en que se produzca una incapacidad, por agotamiento de las fuerzas, para asimilar tal sobreabundancia de estímulos y reconducirlos en forma positiva. Como conclusión de su itinerario, admitirá por consiguiente que, aunque se trate de «una serie de estados psicológicos que hoy es habitual considerar como enfermizos», esos extraños modos de experimentar el mundo y expandir el yo —reviviendo en otras almas, captando los momentos más fugaces, interesándose por los detalles más nimios, desarrollando una extrema agudeza de los sentidos— también pueden ser interpretados «como signos de vida plena y floreciente», ya que «entretanto, hemos desaprendido a hablar de ellos en términos de una contraposición entre sano y enfermo»²³. Es a esta apreciación más profunda y ponderada a la que nos referíamos en el epígrafe anterior cuando aludimos a la conjugación de afirmación dionisiaca y destrucción nihilista que distingue varios de los desarrollos más interesantes que se verifican en el tránsito del expresionismo al movimiento dadaísta. Sin afán de exhaustividad, mencionaremos algunos de ellos a continuación.

3. DADÁ: UN CABALLO ABRAZADO A NIETZSCHE

La insatisfacción con la deriva idealista de algunos representantes del expresionismo, la sospecha de que en algunas de sus ramificaciones este movimiento no acababa de asumir la verdadera dimensión de la crisis reinante, el sentimiento

22. KSA, 13, 356, frag. 14 [170].

23. KSA, 13, 296; frag. 14 [119].

de falta de radicalidad tanto en su rechazo del estado de cosas en la sociedad moderna como en sus propuestas de superación fueron los motores que aceleraron el tránsito a Dadá. En esta búsqueda de un arte más comprometido con la demolición de los falsos ídolos de la cultura, Nietzsche volvió a ser reconocido como un precursor decisivo y su influjo se extendió por los distintos centros de producción del dadaísmo, de Zúrich a Berlín, París o New York. Muchos de los dadaístas alemanes iniciaron su andadura artística en los círculos expresionistas, donde el culto a Nietzsche hacía furor, o tuvieron un contacto directo con su obra ya desde sus años de formación. Éste fue el caso de Max Ernst, que ingresó en 1910 en la Universidad de Bonn para estudiar filosofía, historia del arte y psiquiatría, mostrando desde entonces su entusiasmo por el pensador del superhombre. Y, de manera más evidente, el de Hugo Ball, que cursó filosofía en las Universidades de Heidelberg y Múnich, y en 1910 preparó una disertación de doctorado con el significativo título de *Nietzsche en Basilea. Un escrito polémico*. Artistas como Hans Arp o Kurt Schwitters procedían del círculo de George, impregnado de nietzscheanismo. Y en escritores como Richard Huelsenbeck, editor del *Dada Almanach*, o en pintores como Hans Richter o Georg Grosz. las citas y alusiones a sus textos son bastante frecuentes. Pero con independencia de lo que puede ser documentado como muestra de una influencia directa, si Dadá pasa por ser una de las vanguardias en la que la presencia de Nietzsche resulta más constatable, es por la acción nihilista a la que sus prácticas artísticas han sido vinculadas de manera recurrente. Es la contundencia del diagnóstico que sirve de partida al movimiento lo que mejor refleja el aire nietzscheano de sus proclamas. Como escribiera Tristan Tzara en una visión retrospectiva:

Dadá nació de una rebelión que entonces era común a todos los jóvenes, una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial²⁴.

El inmoralismo que Hugo Ball había señalado en su disertación doctoral como rasgo más acusado del pensamiento nietzscheano se aplicaba aquí a todas las esferas de la vida sin excepción, llevando la protesta expresionista a un nivel de radicalidad que comprometería al propio arte. Al poner también bajo sospecha la fe en el arte como fuerza productiva para el cambio social, el dadaísmo protagonizó los asaltos más rupturistas a la «institución arte» habidos hasta entonces. Igualmente, se cuidó de deslindar el sentido de su revuelta de aquella confianza en el progreso de la civilización industrial que había estado asociada al radicalismo político desde el siglo XIX y en cuyo seno se había acuñado el concepto mismo de «vanguardia». Este ejercicio tan intenso de la desilusión fue lo que le confirió aquella fama de practicar un gesto nihilista puramente destructivo. Sin embargo, una mirada más atenta permite entender hasta qué punto Dadá hizo aquí una lectura consecuente del tratamiento nietzscheano de las ambigüedades del nihilismo y las incorporó a sus prácticas. En ese sentido,

24. T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, París: Nagel, 1948, p. 17.

ninguna de las corrientes artísticas entonces vigentes acertó tanto como ella a poner de manifiesto que lo que se estaba produciendo era el derrumbe de todos los grandes relatos de legitimación. Como escribiera Hugo Ball, parafraseando a Nietzsche, en su conferencia sobre Kandinsky pronunciada en la galería Dadá de Zúrich en 1917:

Dios está muerto. Un mundo se quebró. Soy dinamita. La historia universal se partió en dos mitades. Hay una época antes de mí. Y una época después de mí. Religión, ciencia, moral: fenómenos que surgieron de la condición de temor de los pueblos primitivos. Un tiempo se ha quebrado. Una cultura milenaria se ha quebrado. Ya no hay pilares ni apoyos, ningún fundamento que no haya sido resquebrajado. Las iglesias se han vuelto castillos en el aire. Las convicciones, prejuicios. Ya no hay una sola perspectiva en el mundo de la moral. Arriba es abajo, abajo es arriba. Se produce la transvaloración de todos los valores. El cristianismo recibió una acometida frontal. Los principios de lógica, de centro, de unidad y razón, fueron exhibidos como postulados de una teología ambiciosa de dominio. El sentido del mundo desapareció. La finalidad del mundo relativa al Ser supremo que lo mantenía reunido, desapareció. El caos irrumpió. El tumulto irrumpió. El mundo se mostró a sí mismo como un atropellarse y arremeter de fuerzas desencadenadas las unas contra otras²⁵.

En esa tesitura, los altos ideales de un arte puro situado al margen de la corrosión del mundo circundante también tenían por fuerza que quedar puestos en entredicho, y por eso Dadá, en una vuelta más de tuerca, ejerció su rigor crítico sobre el modernismo en general y el expresionismo en particular. Aquella distinción establecida por Kandinsky entre la función representacional de una obra de arte y su «puro sonido», ése que, añadía, «podemos escuchar inconscientemente cuando estamos en armonía con el significado real o abstracto del objeto» —una fórmula en el fondo más próxima al esquema schopenhaueriano que a Nietzsche— fue reconducida por Dadá a términos lejanos a todo idealismo.

Salir de la ilusión de la transparencia, de la correspondencia inmediata entre las palabras y las cosas, hacer estallar la lógica de la representación mediante poemas fonéticos donde el signo lingüístico quedaba privado de toda referencia semántica, mediante *collages* que asociaban elementos absolutamente dispares, mediante poemas simultáneos donde se ponía de relieve la imposibilidad de toda comprensión: todos ellos eran modos de replicar al sinsentido generalizado de la época. Se trataba, pues, de ejercer una crítica de la representación, en la medida en que la realidad había dejado de tener un sentido unitario; pero no para hallar un nuevo sentido oculto en su trasfondo, sino para descubrir en este mundo sin reglas la posibilidad de invención de valores no sometidos ya a suplemento metafísico alguno. En su escrito *Dadá: arte y anti-arte*, en referencia expresa a Nietzsche y Camus, Hans Richter argumentaría que el valor del nihilismo dadaísta radicaba justamente en el hecho de que sólo un mundo liberado de las imposiciones transcendentales de un deber abstracto podía abrirse a la asunción de la propia responsabilidad. No sería Ball precisamente quien siguiera este camino con su posterior conversión al catolicismo. Su marcha supuso además tanto la dispersión como la

25. H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, p. 41.

extensión del movimiento. Tzara continuó insistiendo en la negativa a dar forma programática al dadaísmo, más allá de unos manifiestos caracterizados por su desparpajo verbal, su iconoclasia y su expresa voluntad de exacerbar la contradicción («Dadá no es nada», se lee en el de 1918), mientras sus trasplantes a París, New York o Berlín mantuvieron vivo el espíritu de provocación.

Más allá de las anécdotas sobre el paso de unos u otros artistas por Dadá, es importante atender a las circunstancias históricas en que fraguó el movimiento, en medio del estallido de la Primera Guerra Mundial. Las fluctuaciones en la admiración por el pensador de la voluntad de poder también estuvieron bastante condicionadas por los estragos que causó en su imagen el aprovechamiento reaccionario de sus ideas por parte de la ideología nacionalista y militarista del momento. Eso condujo sin duda a que su influencia se eclipsara en Francia al término de la contienda. La consideración de estas circunstancias ayuda asimismo a comprender los motivos por los que, pese a su postura de desencantamiento radical, algunos dadaístas llegaron a comprometerse de forma directa en el terreno de la acción revolucionaria. Así ocurrió sobre todo en el dadaísmo alemán, y en artistas plásticos como Otto Dix o Georg Grosz, que transitaron por este movimiento.

Hay más de un significativo paralelismo en la evolución de Dix y Grosz. En la vehemente carga de inmoralismo antiburgués de sus primeras figuraciones expresionistas se palpa la ambigua recepción de la nietzscheana voluntad de poder, que seduce con su erótica de la vida, pero también coquetea de manera peligrosa con una pura celebración irracionalista de la violencia en circunstancias históricas especialmente turbulentas. Dix refleja esta posición indecisa en su *Autorretrato como soldado*, realizado en 1914. El joven artista se enrola pronto como voluntario en la Gran Guerra, pensando hallar en el frente un revulsivo capaz de acabar con un orden caduco. Un ideario de transgresión que se sublima ya aquí en términos cercanos a los de Ernst Jünger en su ensayo «La guerra como experiencia interior». Pero la experiencia real de la devastación y el dolor acabará imponiéndose. En el retrato de 1914, de corte expresionista, los trazos enérgicos y los colores intensos intentan aún convocar esa juvenil sensación de plenitud vital, de intrépido arrojo. El gesto tenso del rostro, con mirada penetrante, ángulos marcados y cabeza rapada, parece en cambio delatar lo desmedido de su entrega incondicionada a la causa bélica. Basta comparar este retrato del artista como soldado antes del combate con los dibujos que realiza Dix en los años siguientes, hasta publicar en 1924 la serie de grabados titulada *La guerra*, para medir la distancia entre la mixtificación belicista de sus primeros compases expresionistas y la ácida crítica antimilitarista de su itinerario posterior por las distintas vanguardias: en un primer momento, explorando esta metamorfosis dentro del propio expresionismo; en 1920, en el seno del movimiento dadaísta que celebra en Berlín su primera Feria Internacional; y, apenas unos meses más tarde, incorporando recursos del realismo a algunos planteamientos acuñados en este breve, pero fructífero paso por Dadá. Un itinerario parecido al de Grosz, quien, licenciado del frente de batalla en 1916, se aplica desde entonces a retratar la miserable vida cotidiana de postguerra. En la obra de Dix de 1920, *Calle Praga*, nos muestra a dos mutilados de guerra que mendigan por una de las principales calles de Dresde. Los mutilados, situados en el centro del cuadro, son representados con rasgos deformes, casi caricaturescos, mientras que de los personajes adinerados que pasean a su alrededor sólo vemos algunos rasgos ais-

lados: manos enfundadas en guantes, zapatos de tacón alto. Dix perfila su crítica social no sólo a través de estos contrastes figurativos, sino también recurriendo al montaje: en el escaparate donde se exhiben miembros ortopédicos, hay pegados papel, pelo, billetes y fotos, entre ellas, una del propio artista. El carricoche del hombre con las piernas amputadas tiene las ruedecillas pegadas con papel de plata. Y el perro gruñe mordiendo un recorte de periódico donde puede leerse: «Judíos fuera».

Pero Dix o Grosz no fueron los únicos en testimoniar este cambio de registro, acentuado a partir del estallido de la Gran Guerra. Richard Huelsenbeck, que llegó a Berlín, de regreso a Alemania desde Zúrich, en enero de 1917, entró en contacto con el círculo de los hermanos Herzfelde y el periódico *Neue Jugend* —sin una línea política netamente definida, pero con una clara defensa de posiciones pacifistas— estableciendo una conexión entre materialismo y crítica cultural que seguiría inspirándose en Nietzsche. Huelsenbeck había vinculado desde el principio el gesto transgresor del dadaísmo con la transvaloración nietzscheana, entendiendo que el nihilismo activo, la instauración de nuevos valores, tenía que asumir su propia imbricación con una época decadente y, a la vez, incorporar estrategias desublimatorias a su ejercicio crítico, a fin de no recaer en toda esa edificante cháchara sobre los valores eternos de la humanidad que pronunciaban a diario quienes al mismo tiempo seguían instigando al odio y la guerra. En la introducción de su *Almanaque Dadá* de 1920, Huelsenbeck reproducía en ese sentido un pasaje de *Más Allá del Bien y del Mal*:

Nosotros somos la primera época estudiada *in puncto* de «disfraces», quiero decir, de morales, de artículos de fe, de gustos artísticos y de religiones, nosotros estamos preparados, como ningún otro tiempo lo estuvo, para el carnaval de gran estilo, para la más espiritual petulancia y risotada de carnaval, para la altura transcendental de la suprema idiocia y del aristofanesco escarnio del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra invención, aquel reino donde incluso nosotros podemos ser todavía originales, por ejemplo como parodistas de la historia universal y como bufones de Dios,— ¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, lo tendrá, empero, nuestra risa!²⁶.

Comentando la cita, escribía Huelsenbeck:

Dadá ha descubierto el reino de la invención al que Friedrich Nietzsche se refiere en las líneas citadas anteriormente. Dadá se ha convertido en parodista de la Historia universal y payaso de Dios — pero esto como tal no es un fracaso. Dadá no muere en Dadá. Su risa tiene futuro²⁷.

Dadá recogió así con mayor agudeza que otros movimientos artísticos de la época esta faceta del legado nietzscheano, porque comprendió que su crítica y transvaloración de los valores estaba ligada al humor, a la parodia de los altos ideales, como antídoto contra la seriedad ascética y la nostalgia de transmundos. Puso una afirmación incondicional de la vida en boca, entre otros, de su particular «Tzara-tustra» («Sí-Sí» es lo que significa Da-Da en idiomas como el rumano);

26. JGB, 223: KSA 5, 157.

27. R. Huelsenbeck, «Einleitung», en *Dada Almanach*, Berlin: Erich Reiss, 1920, p. 8.

liberó una mirada nueva sobre el mundo al tomarlo como un juguete sin fin, a la manera de aquel niño heraclíteo de la tercera metamorfosis del espíritu. «Dadá», merece la pena recordarlo, es el nombre dado en francés al caballito de madera con el que juegan los críos, y es un término que, por extensión, se emplea para referirse a *hobbies*, a actos lúdicos, recreativos, separados del circuito de la producción y del consumo. Dadá multiplicó sus gestos de afirmación y libertad. Pero no quiso tomarse estas acciones tan en serio como para acabar supeditando a ellas su propia espontaneidad creativa. Lo infantil, primitivo o irracional aparecen así en la práctica dadaísta filtrados siempre por un tratamiento irónico, que se proyecta sobre el estatuto mismo del arte. Cuando los dadaístas apelan a la improvisación, a la entrada del azar o del inconsciente en sus *performances*, lo hacen a menudo para negar solemnidad a la figura del genio creador que escruta la esencia profunda del mundo y la traslada a su obra. De ahí su experimentación con nuevos materiales, incorporando recursos en los que fueron pioneros, como el fotomontaje, o su modo de tratar las obras de artes como pura y simple producción de objetos, despojándolas de su aura. Se trataba de actos que buscaban provocar, que se reían de la cultura oficial y combatían su fosilización, empezando por la de ese arte olímpicamente distanciado de la realidad. Grosz lo explicaba así en 1925:

El movimiento dadaísta alemán estuvo basado en la conciencia, a la que accedimos de manera simultánea varios de mis camaradas y yo mismo, de que era una absoluta demencia creer que el «espíritu» o la gente de «espíritu» gobernasen el mundo. Goethe bajo los bombardeos, Nietzsche en la mochila, Jesús en las trincheras — y había gente que todavía seguía creyendo en el poder autónomo del espíritu y del arte²⁸.

A la locura de la guerra, Dadá contrapuso una «locura voluntaria»²⁹, para dejar sentado por lo menos que esa época degradante no había logrado infundirles respeto, ni siquiera cuando trató de imponerlo por la fuerza. Su risa irreverente, antidogmática, resonaba como el grito de aquel loco anunciando que Dios había muerto a unas gentes que hacían «como si no hubiera pasado nada». Lo cierto es que el olor a cadáver se extendía por los campos de batalla, mientras la propaganda oficial seguía representando una farsa, encubriendo toda esa «matanza civilizada» y haciendo creer encima que se trataba de «un triunfo de la inteligencia europea»³⁰. ¿Quiénes eran aquí los locos? Hacía tiempo que el idealismo se había convertido en motivo de risa y que el heroísmo sublime, siempre dispuesto a sacrificar a los individuos a fines más altos, suscitaba una profunda repugnancia entre las mentes lúcidas que habían desenmascarado su papel como coartada ideológica para el belicismo imperante. De ahí que, como parte de su ejercicio desmitificador, Dadá persiguiera también una singular transvaloración del culto a la figura del loco-genio-artista, convirtiéndolo a menudo en motivo de irrisión, en un pobre hombre más, al fin y al cabo tan perdido como el resto en un universo sin rumbo. Aquel individuo excepcional que en la metafísica ro-

28. Georg Grosz, en Íd. y W. Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlín: Malik, 1925.

29. H. Ball, *La huida del tiempo*, Barcelona: Acantilado, 2005, p. 121.

30. Cf. *ibid.*, pp. 132-133.

mántica rasgaba el velo de Maya para contemplar una realidad superior se daba ahora de bruces con una realidad degradada, que, para empezar, ya no era ni bella ni sublime, ni se encontraba en un más allá redentor de las apariencias: era la cruda, fea y mísera realidad del presente, por la que más que desfilar héroes condecorados, vagaban figuras rotas y descarriadas, seres a los que les costaba mantener una conducta razonable por la sencilla razón de que el propio tiempo estaba fuera de quicio. Este tiempo de locos ya no tenía que buscar figuras de excepción en lugares especiales: poblaban sus calles a diario y podían ser perfectamente asimiladas a los marginados sociales, como haría Grosz en sus dibujos, retratando prostitutas, borrachos, indigentes o mutilados de guerra³¹.

Dadá desplegó así una estrategia de desublimación del héroe que guardaba no pocas analogías con la emprendida por Nietzsche en su obra de madurez, de manera emblemática en el libro IV de *Así habló Zaratustra* —donde simbolizó en los «hombres superiores» las diversas formas de regresión a un nihilismo decadente que todavía tentaban al que anuncia el *Übermensch*— y, sobre todo, en *Ecce homo*, donde el filósofo declaró expresamente ser «la antítesis de toda naturaleza heroica» y llevó a cabo una neta desmitificación de sí mismo. Esta obra, cumbre de la ironización autobiográfica, sigue suponiendo por ello todo un desafío a la hora de interpretar a Nietzsche: alternando el tono enfático y el paródico, anunciando con solemnidad que se va a dirigir a la humanidad y, a la vez, entreteniéndose en detallar todas esas pequeñas cosas, supuestamente carentes de valor, que, sin embargo, constituyen los asuntos fundamentales de la vida: alimentación, lugar, clima, etc; describiéndose como una dinamita que parte la Historia en dos y, al mismo tiempo, advirtiéndole que en él no habla un profeta ni un fanático que predica y exige una fe, Nietzsche invita a sus lectores a un «tour de force» hermenéutico, que los hace viajar, como en una montaña rusa, desde la apreciación más alta a la más baja, para constituirlos finalmente en lectores independientes, con juicio propio, antes que en discípulos. El punto álgido de este dispositivo retórico gira, una vez más, en torno a la caracterización de sí mismo como alguien que, dando por descontado el hecho de que es un *décadent*, no obstante, también es su antítesis. La potencia irónica de esta parábasis por medio de la cual el autor hace continuas llamadas de atención que arruinan una lectura dispuesta a tomarse en serio todo lo que se dice impide un cierre unívoco del discurso. Para ello, Nietzsche recurre a una imagen paródica de sí como alguien que, si expresa verdades, es en todo caso por vía de subversión de lo establecido como tal (del mismo modo en que podría hacerlo un bufón o un loco), a fin de distanciarse de los portadores de una verdad transcendente:

Tengo un miedo espantoso a que algún día se me declare *santo*: se adivinará por qué publico este libro *antes*, hay que evitar que se cometan abusos conmigo. No quiero ser un santo, antes preferiría ser un bufón... Quizá soy un bufón... Y a

31. Componer figuras semihumanas, muñecos y maniqués, como en la obra de Grosz y Heartfield presentada en la *Dada Messe* de 1920, *El aburguesado Heartfield convertido en salvaje* (o incluso como esa especie de papa de la «fiesta del asno» que semeja ser Ball leyendo el poema «Karawane») fue otro recurso empleado por los dadaístas para subrayar la desolación del humanismo en un universo dominado por la técnica.

pesar de ello, o, mejor, *no* a pesar de ello –puesto que nada ha habido hasta ahora más mentiroso que los santos– la verdad habla en mí³².

El elemento bufonesco, esa otra vertiente de lo dionisiaco tan recurrente entre los dadaístas, es uno de los factores que mejor explica su conexión con Nietzsche. Dicha conexión halla precisamente en *Ecce homo* uno de sus referentes privilegiados. Así ha sabido mostrarlo Christine Battersby en un sugerente artículo³³, que no sólo documenta las numerosas alusiones a este escrito por parte de artistas como Hugo Ball, Raoul Hausmann, Hanna Höch o Johannes Baader, sino que examina hasta qué punto Grosz se basa en Nietzsche cuando da el título de *Ecce homo* al portafolios de dibujos y acuarelas que realizó entre 1915 y 1924 y en el que ofreció una feroz sátira de la sociedad alemana del momento, retratando su corrupción³⁴. Battersby introduce además una observación coincidente con la línea de lectura que aquí se viene defendiendo y que ayuda a comprender en qué medida el propio Nietzsche, con la adopción de este recurso al humor, completaba el proceso de emancipación de las hipotecas metafísicas de su primera filosofía. En efecto: en *El nacimiento de la tragedia*, al considerar cómo el conocimiento trágico provocaba en el contemplador de la realidad dionisiaca, semejante en esto a Hamlet, una náusea que paralizaba el obrar, el joven Nietzsche había sugerido una doble vía por la que el arte podía conjurar este peligro supremo de la voluntad y curarla de su letargo nihilista, al «retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo»³⁵.

Abandonada la creencia en el poder metafísico del arte para suministraros la esencia de las cosas, Nietzsche despoja el trabajo de sublimación de los instintos de todo presupuesto idealizante, lo vincula directamente a un disfrute de la vitalidad como el que la danza o el baile permiten con su movilización de la fuerza muscular, y pasa a poner en primer plano ese buen humor que, por una parte, asume lo absurdo de la existencia y, por otra, se ríe de las ínfulas de quienes se creen en posesión de la verdad.

El dadaísmo quiso combinar también afirmación festiva de la vida y crítica de las miserias de su tiempo, y en muchos de sus representantes alemanes lo procuró desde una conciencia política más agudizada. Se burló sin piedad de tantas proclamas en nombre del progreso y los más altos ideales que olvidaban esas pequeñas cosas, insignificantes según el juicio tradicional, que estaban ocurriendo entonces en Europa: que la gente pasaba hambre, que no encontraba trabajo, que se veía desahuciada sin lugar donde cobijarse, que era enviada al matadero, que

32. KSA, 6, 365.

33. C. Battersby, «'Behold the Buffoon'. Nietzsche's *Ecce Homo* and the Sublime», en *Tate Papers* 13 (Londres), Tate Gallery (primavera de 2010).

34. Esta obra maestra de desublimación del arte, cruce del dadaísmo a la nueva objetividad, fue condenada por obscenidad, blasfemia e injuria a las fuerzas armadas. Los desnudos de Grosz carecen ciertamente de erotismo: la obscenidad de sus prostitutas refleja la de esos ricachones lascivos, que pegan a sus mujeres y frecuentan burdeles mientras envían a los hombres a las trincheras. Y su mensaje antimilitarista, que alcanza su punto álgido en la imagen de un Cristo crucificado llevando una máscara de gas y unas botas militares, carece de toda piedad.

35. KSA, I, 57.

las bombas arrasaban la tierra y los gases tóxicos volvían el aire irrespirable. Intentó responder a toda la locura organizada con una deliberada locura insumisa. En algunos instantes, con sus gestos provocadores, con sus inusitados modos de unir elementos heterogéneos a fin de enrarecer la mirada, acertó a vislumbrar otro modo de estar en el mundo. Cultivó la virtud iluminadora de esos extraños encuentros: como el de un loco y un caballo.