

**Abstract**

*Noon on the mountain top*

Paula Fleisner - Mariana Sanjurjo

Come in and see, you night animals, you owls that keep Minerva company while she presides over all scholarly activity. Come in and watch with burning voluptuosity and cold fright: I will show you what I saw as a mole, after having been a mole for so long, always a mole, while I travelled my singular underground paths. Come in and see, toss indecision away. Step inside, and if you dare to spy into my paths, you will see the animals as they take the eternal kingdom of the spider to trial. You will see how that tyrannical tarantula, who always judges and punishes, was on that occasion questioned.

Come in and see, step inside, judge by yourselves what happened at noon that day. After much burrowing the ground I bring you a fable that has never been told. See how they fight violently and fervently: the tiger and the lion, the frog and the dog, the camel and the serpent. Have fun with the repetitive pirouettes of the ape. See the ass advocating for the popular views and the eagle reach the farthest heights in circular flight. See the perfidious/ treacherous, innocent serpent, who learnt laughter from the laughing lion, as she mocks all things sacred. But enough words already: see, now, how that trial was carried out...

EL PROCESO TRÁGICO DE CREACIÓN  
(EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA)

*Román Setton*



La referencia a la frase del "Ensayo de autocrítica" a *El nacimiento de la tragedia* que indica que la obra está basada en una metafísica de artista,<sup>1</sup> constituye uno de los lugares comunes dentro de la crítica nietzscheana. Sin embargo, una proporción muy reducida de los trabajos que se dedican al estudio del texto lo hacen desde una perspectiva que enfoque alguna de las numerosas reflexiones enmarcadas dentro del ámbito de la producción artística.<sup>2</sup> En este trabajo intentaremos, por tanto, exhibir a partir de una perspectiva descuidada por la crítica las estrechas relaciones entre tal metafísica de artista y el proceso trágico de creación.

Comenzaremos por recordar algunas de las concepciones que fundan tal metafísica. El mundo es considerado en ésta como la redención,

1. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta (a partir de ahora, respectivamente *GT* y *Nietzsche-W*), Munich, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997; Bd. 1, pp. 7-134; aquí, p. 11.

2. Entre las muchas consideraciones que se refieren al tema se cuentan: las reflexiones en torno a la novela y sus relaciones con los diálogos platónicos; las hipótesis sobre el origen del *Lied* popular y la función de la rima en el mismo; la crítica al drama naturalista, cuyo origen se encontraría en las tragedias de Eurípides, quien lleva al escenario al hombre corriente; las críticas a la ópera y al teatro de la Ilustración; las consideraciones sobre el tipo y el papel que éste debe cumplir en el arte, etc.

eternamente cambiante en cuanto visión, del ser más sufriente (lo Uno primordial), que sólo sabe redimirse en la apariencia. De este Uno primordial, vale decir, de la naturaleza sufriente, brotan dos potencias artísticas antitéticas: lo dionisiaco y lo apolíneo, que surgen “sin mediación del artista humano”,<sup>3</sup> quien es sólo un imitador de éstas.

El desarrollo del arte está ligado, así, a los vínculos entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Por consiguiente, para poder comprender cómo se desarrolla el proceso creador en los diversos tipos de artista, consideramos imprescindible señalar de qué modo se exponen aquí tales potencias.

En un primer momento, la creación artística se presenta a partir de una escisión insuperable: entre el arte escultórico, apolíneo, y el arte dionisiaco, musical –diferentes esencialmente tanto en sus metas como en sus orígenes–, medía una distancia insalvable sobre la cual la palabra arte sólo tiende un puente engañoso.<sup>4</sup> El artista apolíneo trasunta los dioses tal como se le aparecen en sueños y reproduce así “[l]a bella apariencia de los mundos oníricos”,<sup>5</sup> una apariencia acabada, perfecta y curativa, en oposición a la fragmentaria apariencia de la realidad diurna. En este arte épico se expresa el principio de individuación, el estar libre de las emociones salvajes, la mesurada limitación y el sosiego del dios escultor, cuyo ojo –nos dice Nietzsche utilizando una expresión de Goethe– ha de ser solar.

Además –a diferencia de la imperfecta, “inartística” subjetividad diurna– la apariencia perfecta, la actualización del principio de individuación en el mundo onírico, o sea, la “subjetividad” perfecta, presenta –como cualquier mínimo paso en falso de un personaje kafkiano– consecuencias teológicas inmediatas: surge entonces el mundo olímpico como un estimulante para la vida. Así, las consecuencias teológicas se revelan de inmediato también como consecuencias teleológicas: el onírico mundo de los dioses justifica –a través de un sencillo juego de

3. *Cfr.*: “...das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers...” (*GT*, p. 25).

4. *GT*, p. 21.

5. Para todas las citas que fueron incorporadas de *El nacimiento de la tragedia* hemos utilizado la traducción de Andrés Sánchez Pascual: Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia* (en adelante, *NT*), Buenos Aires, Madrid, Alianza, 1995, p. 41.

espejos– la prosaica existencia de la realidad diurna. Entonces, si bien el individuo, el “sujeto”, se presenta en ambos casos como un epifenómeno de lo verdaderamente existente,<sup>6</sup> hemos de reconocer que en la individuación artística nos topamos con un excedente del que carece la subjetividad de la realidad diurna, y a través del cual aquélla posibilita y justifica ésta. Dicho excedente encuentra su fundamento en que la épica, escultórica apariencia del mundo onírico supone necesariamente una superación, al menos en parte, de la subjetividad, ya que toda subjetividad se opone radicalmente al arte:<sup>7</sup> de ahí la identificación de Homero con “todo” griego que sueña.

El arte dionisiaco,<sup>8</sup> en cambio, procede de un estado análogo a la embriaguez o la llegada de la primavera; en estos estados desaparece lo subjetivo hasta llegar el individuo al completo olvido de sí. En

6. Ch. Janaway, “Remarks on Wittgenstein and Nietzsche”, *Self and World in Schopenhauer's Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 317-357; aquí, p. 345.

7. *Cfr.*: “das Subjekt, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert.” (*GT*, p. 40).

8. La tradición alemana de la exaltación de lo dionisiaco, en la que se inscribe Nietzsche, es uno de entre tantos elementos románticos que se pueden rastrear en el texto. En la tradición romántica, la figura de Dionisos ya se encuentra en los análisis de la tragedia griega que August Wilhelm Schlegel realiza en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*; sin embargo, cobra popularidad en el siglo XIX a partir de *Die Götter im Exil* de Heinrich Heine, cuyo ascendiente sobre Nietzsche es hoy un secreto a voces. E.M. Butler ha sido uno de los primeros críticos en señalar la cardinal influencia de Heine sobre la concepción nietzscheana del mundo griego; *cfr.*: “[Nietzsche's] debt to Hölderlin... has been justly appreciated and sufficiently realised. His debt to Heine is at least as great, unwelcome though this statement may be to those who would prefer that one of their greatest men of genius had not been so deeply influenced by a Jew... Although greatly deepened and at time exaggerated it is Heine's conception of paganism and his poetical visions of the antithesis between Hellenism and Christianity which underlie Nietzsche's attitude to these two cultural forces, expressed finally with such venom in *Ecce homo* and *The Anti-Christ*. Heine was quite as truly an Anti-Christ as Nietzsche; moreover, the famous passage in *Thus Spoke Zarathustra* on the death of god was obviously derived from the passing of Jehovah in the *History of Religion and Philosophy in Germany*... Hölderlin rather than Heine probably coloured Nietzsche's last thoughts about Dionysus; but it was the hero of *The Gods in Exile* whom Nietzsche depicted so unforgettablely in *The Birth of Tragedy* in 1872...” (*The Tyranny of Greece over*

esta magia de lo dionisiaco, no sólo se celebra la alianza entre los seres humanos, sino que también la naturaleza enajenada y hostil celebra su fiesta de reconciliación con el hombre; se rompen todas las cadenas y delimitaciones y, en el evangelio de la armonía universal,<sup>9</sup> cada integrante de la especie se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él. El ser humano es transfigurado y es igual a los dioses; no es ya un artista sino una obra de arte: el hombre —el barro más noble, el mármol más precioso— es tallado por el cincel del artista dionisiaco de los mundos;<sup>10</sup> en esta melodía universal se expresa la unidad como genio de la naturaleza. Se rasga el velo de la apariencia y se nos devela lo verdadero (la cosa en sí).

Basta señalar que el impulso artístico de creación, la intuición dionisiaca, presenta un fuerte contraste frente a la constitución de la subjetividad de la realidad diurna y del mundo onírico: en lugar de la constitución de una subjetividad ilusoria como epifenómeno de un sustrato, la disolución de la subjetividad en el fondo común,<sup>11</sup> la fusión del artista dionisiaco con lo uno primordial, la autoalienación (*Selbstentäußerung*) del "sujeto".<sup>12</sup> En lugar de recortarse el individuo

*Germany. A Study of the influence exercised by Greek Art and Poetry over the great German writers of the 18th, 19th and 20th Centuries*, Boston, Beacon Hill, etc., Beacon Press, 1958, pp. 307-8).

9. Nietzsche identificaba este evangelio con la Oda a la Alegría (Cfr.: M. Frank, *El dios verdadero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, del Serbal, 1994, p. 278).

10. *GT*, p. 25.

11. En este sentido, Cfr.: "Then came the Dionysian invasion: intoxication and music shattering forms and melting personal identity away, so that the individual was pulled down into the racing river of life and learnt to affirm its tragic secrets" (E.M. Butler, *op. cit.*, pp. 310-311).

12. Cfr.: "Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden... Seine Subjektivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozeß aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumszene, die jenen Urwiderspruch und Ur-schmerz, samt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das 'Ich' des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine 'Subjektivität' im Sinne der neueren Ästhetiker ist eine Einbildung... Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäußerungs- und Einheitszustand eine Bilder- und Gleichniswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Kausalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastiklers und Epikers" (*GT*, pp. 37-38).

de la totalidad, la conversión del artista en obra de arte consiste en la incorporación del artista a la totalidad y la incorporación de la totalidad dentro del artista: así, el artista dionisiaco se convierte en *mixtum compositum* que abarca tanto la individualidad del artista como la multiplicidad que ha incorporado dentro de sí.<sup>13</sup>

Pero no sólo desde esta perspectiva el instinto creativo se presenta como el revés de la individuación propia del impulso apolíneo. También es su opuesto desde el punto de vista gnoseológico: frente al engaño de la ilusión, frente a la aparente separación entre sujeto y objeto, surge el conocimiento de la verdad, la comprensión de la unicidad de lo existente, la percepción del único sujeto-objeto.<sup>14</sup> Ya no estamos ni frente al engaño inartístico ni ante al engaño artístico que funciona como estimulante para la vida, sino ante la toma de conciencia del dolor eterno y universal y de la revelación de la ilusión —la ficción de la vida— que entrañan las relaciones lógicas y los condicionamientos espacio-temporales, rectores de la vida diurna y el mundo onírico. Así, la diada divina se presenta, desde la perspectiva ontológica, como las dos caras del proceso de subjetivación-objetivación,<sup>15</sup> y, desde la perspectiva gnoseológica, como el Jano bifronte,

13. Cfr.: "Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie notwendig, bei dem Übermaß von unzähligen, sich ins Leben drängen, den und stoßenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wütenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermeßlichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die Glücklichen, Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das eine Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind" (*GT*, p. 93).

14. Cfr.: "In der Tat, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und —Hintersinn hinter allem Geschehen— einen 'Gott', wenn man will, aber gewiß nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit innwerden will, der sich, Welten schaffend, von der Not der Fülle und Überfülle, vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst. Die Welt, in jedem Augenblick die erreichte Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichen, Widersprucheichsten, der nur im Scheine sich zu erlösen weiß" (*GT*, "Versuch einer Selbstkritik", p. 14).

15. En relación con la íntima unidad entre el impulso dionisiaco y el instinto apolíneo, cfr.: V. Vitiello, "Friedrich Nietzsche y el origen de la tragedia", *Secularización y nihilismo*, trad. G.R. Losada, Buenos Aires, Baudino, 1999, pp. 59-97, especialmente, p. 71.

una de cuyas caras observa el conocimiento lacerante, mientras la otra descansa la vista en la mentira vital.

A partir de esta primera caracterización surgen algunas diferencias no poco significativas entre ambos procesos de creación: el arte apolíneo procede de la contemplación, de la separación entre el sujeto que contempla –el hombre– y el objeto contemplado –el dios–;<sup>16</sup> sin embargo, al ser el dios reflejo del propio artista que contempla,<sup>17</sup> se produce la aparente separación entre sujeto y objeto que no hace sino ocultar la oscura unidad tras la ruptura producida por el principio de individuación; el arte dionisiaco, en cambio, se origina a partir de la pérdida de la subjetividad, del derrumbamiento de la barrera entre hombre y naturaleza, de la supresión de la aparente distancia entre sujeto y objeto, de la equiparación entre hombre y dios.<sup>18</sup>

Sin embargo, ninguno de estos dos instintos por separado logra concretar aquello que Nietzsche estima como el punto más alto de la creación artística: la imitación o creación trágica, que surge de la coexistencia de lo apolíneo y lo dionisiaco, arte del sueño y la embriaguez.

En el arte trágico, al estar presentes ambas potencias artísticas, se expresa con claridad la oposición entre los modos de creación dionisiaco, apolíneo, y su superación en la creación trágica. A este último tipo de artista hemos de imaginarlo –nos dice Nietzsche– como alguien que

en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado... su

16. El dios no es aquí más que una ficción producto de la naturaleza, cuya función es construir una ilusión que justifique la vida.

17. *GT*, pp. 32-36.

18. Lo dionisiaco es concebido por Nietzsche, como afirma Gutiérrez Girardot, como el impulso artístico: “*Ánimos...* pone de manifiesto la función que daba Nietzsche a la poesía y en general al arte: desahogo, apuntes de una sensación, entrega lírica al momento” (R. Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*. Anejo de *Analecía Malacitana*, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, Málaga, 1997, p. 27). A la función del impulso artístico dentro de la creación trágica nos referiremos más adelante.

unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica.<sup>19</sup>

Transformado... se ve a sí mismo como sátiro, y como sátiro ve también al dios, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.<sup>20</sup>

Si reparamos en el papel de la conciencia en los tres procesos descritos, es ostensible que el instinto épico-escultórico, en que predomina el sentido de la vista,<sup>21</sup> está ligado a los estados conscientes,<sup>22</sup> a las leyes de la causalidad y las representaciones fenoménicas condicionadas por las formas de intuición del espacio y el tiempo;<sup>23</sup> mientras que el instinto dionisiaco, en que predomina el sentido del oído, se relaciona con la pérdida de conciencia, la anulación de la autopercepción, y la disolución de las relaciones causales y de las condiciones de la percepción fenoménica. En el artista trágico, por el contrario, este proceso se presenta en su doble movimiento de pérdida de conciencia y adquisición de una nueva conciencia; aquélla que sucede a la transfiguración, de acuerdo con la cual el artista, “convertido... en un *medium*”,<sup>24</sup> se percibe transformado en dios, en obra de arte.

19. *NT*, pp. 46-47.

20. *NT*, p. 84.

21. La crítica a Sócrates, a la superfetación de lo lógico, tiene su correlación en el ámbito de los sentidos en una crítica a la superfetación del ojo. *Cfr.*: “La lucha contra el despotismo visual, contra la conversión del hombre en un mutilado *Augenmensch* es, en la esfera artística, un paralelo de la contienda contra la tiranía de la *ratio* abstracta: un correlato, pues, de la defensa de lo concreto frente a la cosificadora hegemonía de las leyes universales” (M. Vedda, “Cosmovisión trágica y sublimidad sensualista: Lo sublime en la teoría de Friedrich Nietzsche (1844-1900)”, artículo inédito).

22. Podrá llamar la atención que se relacione lo apolíneo con el estado de conciencia si se piensa que Nietzsche lo compara con el sueño; sin embargo, si tenemos en cuenta que la realidad diurna, la vigilia consciente, es equiparada por Nietzsche con el sueño no resultará extraño ya que se produce una inversión –muy característica en Nietzsche– por la cual aquello que era considerado como conciencia aparece como ilusión. En este sentido debe ser entendida la conciencia: como ilusión de la percepción fenoménica.

23. Debemos recordar que –según Nietzsche– los sueños de los griegos poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves (Ver: *GT*, p. 26).

24. *NT*, p. 66.

En cuanto a los orígenes de los instintos artísticos, se puede observar con suficiente nitidez, en la crítica a Sócrates y a Eurípides, que el artista apolíneo procede a partir de la conciencia y guiado por las reglas del cálculo y la razón utilitaria. El artista dionisiaco, por el contrario, no intenta dominar (ni separarse de) la naturaleza sufriente sino que, alejado de todo *télos* utilitario, se disuelve en el sufrimiento de ésta y padece con la misma en una suerte de compasión universal. En la creación dionisiaca y trágica, el dolor se presenta, entonces, como condición de posibilidad de la creación.

Para poder exhibir con mayor claridad el proceso de creación (y en particular su relación con el dolor), se muestra atinente un pasaje en que Nietzsche describe el acto creador del lírico; aquí se indica que el artista dionisiaco ha de identificarse plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y ha de producir así una réplica de ese Uno primordial en forma de música, la cual, posteriormente, se le hará visible bajo el efecto apolíneo del sueño;<sup>25</sup> el lírico ha abandonado su subjetividad y aquello que expresa después de la autoalienación es el dolor de lo Uno primordial. Encontramos aquí, nuevamente, una unión de las dos potencias creadoras de la naturaleza; pero lo que es más significativo, encontramos una justificación objetiva de la creación artística, puesto que el yo del lírico resuena desde los abismos del ser. Por ende, si el artista ha de disolverse en el dolor de lo Uno primordial para que su arte alcance la objetividad, el dolor aparece como condición de posibilidad del arte objetivo:<sup>26</sup> sólo a partir de este dolor logra el artista volverse obra de arte y, a la vez, creador. Entonces, si el artista es sólo un imitador de la naturaleza, la imitación sólo puede ser concebida como imitación de la naturaleza en tanto creadora y creación, esto es, como *natura naturans* y *natura naturata*: puede crear una obra de arte objetiva sólo en la medida en que él se ha vuelto creación creadora al ser despedazado y desintegrarse en el artista dionisiaco de los mundos. Las obras que crea no son ahora,

25. *GT*, p. 37.

26. De más está decir que el arte objetivo es el único que Nietzsche reconoce como arte verdadero (Ver: *GT*, p. 36).

luego de la transfiguración, más que imágenes de él, de la transformación sufrida por él:<sup>27</sup>

las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que *él* mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir "yo".<sup>28</sup>

Se presenta aquí, en oposición a la mecánica imitación naturalista<sup>29</sup> y al idealismo artístico de un Schiller, una tercera vía que, en consonancia con la estética de Karl Philipp Moritz y de Goethe, procura superar aquellas tendencias artísticas que tienden a superfetar uno de los términos de la polaridad sujeto-objeto.

Por otra parte, esta anulación de la antítesis entre imitación mecánica y subjetividad idealista no carece de consecuencias en la esfera gnoseológica; casi no hace falta recordar la oposición establecida entre espíritu socrático y concepción trágica ni la reluctancia nietzscheana frente al conocimiento teórico socrático: aquel saber que coloca la conciencia por encima de todas las cosas y que no es más que una negación de la verdad y un síntoma de decadencia frente a la plenitud trágica, que comprende y celebra la eterna lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo. El verdadero conocimiento se presenta, en oposición a la ilusión socrática, como un saber inconsciente que proviene de la disolución del individuo en el proceso creador:

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo... ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.<sup>30</sup>

27. Debemos agregar que la renuncia a la propia subjetividad es la piedra de toque que permite a Nietzsche fundar la diferencia entre el verdadero artista y el diletante.

28. *NT*, p. 64.

29. Para la crítica al naturalismo ver: *GT*, p. 46.

30. *NT*, p. 67.

A partir de aquí –y recordando la metafísica de artista en que se funda la obra– no podemos dejar de observar que mediante el proceso de creación el artista ha de comprender también la esencia de las fuerzas artísticas creadoras en la naturaleza, y ha de acceder, así, al develamiento del ser.<sup>31</sup>

Sin embargo, la percepción de lo verdadero hiere el ojo; y al conocimiento dionisiaco ha de seguir necesariamente la ilusión épica, de forma análoga a la sucesión entre titanes y olímpicos. Nietzsche señala que el mundo intermedio artístico del Olimpo tuvo la función de sustraer a la mirada los poderes de la naturaleza: a partir del orden titánico divino fue originándose el Olimpo. Nos presenta aquello que Schiller denominó arte ingenuo como consecuencia de la derrota de los titanes: la ingenuidad homérica, apolínea, supone, ya no un estado primitivo, en que el hombre vivía en armonía con su medio, sino la victoria completa de la ilusión sobre los terribles poderes naturales. Así, esta ensoñación del arte apolíneo no es de ningún modo contingente sino necesaria. La ilusión olímpica es semejante a la que la naturaleza emplea para conseguir sus propósitos: la meta queda cubierta por una imagen engañosa hacia la que extendemos los brazos. Aquello que esconde esta ilusión no es otra cosa más que los dolores de Prometeo, con cuya figura se “adornaba”<sup>32</sup> la portada del libro en la primera edición; Nietzsche presenta al titán amigo de los hombres, símbolo del genio creador,<sup>33</sup> a partir de los siguiente versos del joven Goethe (que según Nietzsche harían justicia al pensamiento de Esquilo):

31. *Cfr.*: “...el arte es para él [Nietzsche] problema filosófico-metafísico: en la actividad artística está en juego una *apertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ente...” (M. Cacciari, *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, trad. M.B. Cragnolini y A. Paternostro, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 83).

32. Mucho se ha dicho ya sobre lo poco feliz de la desproporcionada figura de Prometeo desencadenado, que fue reprochada por Rhode y escarnecida por Wilamowitz.

33. Dentro del *Sturm und Drang*, cuyas concepciones impregnan –como dice Nietzsche en el “Ensayo de autocrítica”– la obra, el mito es retomado por Moritz, Goethe, y otros como símbolo del genio, como un segundo creador, un *alter deus*.

¡Aquí estoy sentado, formo hombres  
A mi imagen, una estirpe que sea igual a mí,  
Que sufra, que lllore,  
Que goce y se alegre  
Y que no se preocupe de ti [Zeus],  
Como yo!<sup>34</sup>

A la pasividad del pecado original se opone la actividad del mito prometeico; dejando de lado las penosas disquisiciones de Nietzsche acerca de las relaciones entre este mito y los pueblos arios, vale la pena examinar la “actividad” de la creación artística, que imita la naturaleza no como aparece fuera de uno sino a semejanza de uno mismo. Nuevamente encontramos aquí la concomitancia de creación, sufrimiento y conocimiento; sin embargo, aparece un nuevo matiz dentro de esta relación; aquí, el precio del conocimiento que trae el robo del fuego –un conocimiento de artista– es la perpetua tortura del buitre o los padecimientos del sabio Edipo.<sup>35</sup> El dolor no se presenta tan sólo como la condición de posibilidad del conocimiento creativo sino también como consecuencia inmediata del develamiento del ser. La creación trágica expresa, entonces,

[el magnífico “poder” del gran genio, que ni siquiera al precio de un sufrimiento eterno resulta caro, el rudo orgullo de artista.<sup>36</sup>  
El artista titánico encontraba en sí la altiva creencia de que a los hombres él podía crearlos, y a los dioses olímpicos, al menos aniquilarlos: y esto, gracias a su superior sabiduría, que él estaba obligado a expiar, de todos modos, con un sufrimiento eterno.<sup>37</sup>

A partir de lo expuesto hasta aquí, resulta sencillo colegir cuál es la tarea del artista –el sabio– dentro de la economía de esta metafísica.

34. *NT*, p. 91.

35. La idea de que el exceso de sabiduría genera tormentos impregna el libro en su totalidad.

36. *NT*, p. 58.

37. *NT*, p. 58.

Ha de crear la bella apariencia, que –como Helena– es el motivo y la justificación de los males; la remisión a Helena no es ociosa ya que en la obra que nos ocupa se habla de ella en el contexto de la revelación de la sabiduría de Sileno;<sup>38</sup> la relación entre el símbolo de la belleza y la justificación estética de los padecimientos encuentra sustento –por más que Nietzsche omita la mención– en el texto homérico. En el canto octavo de la *Odisea* (vv. 575-580) se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte qué relatar.

Con todo, Nietzsche invierte esta relación: ya no son los dioses los que producen desdichas para que se realice la obra, sino que es el hombre quien crea a los dioses en función del conocimiento lacerante. Inventa la mitología como obra de arte porque la sabiduría dionisíaca se vuelve insostenible sin la existencia de la ilusión apolínea: la monstruosa verdad, que nos hace desviar la vista por el negro horror de la desmesura, debe ser cubierta con el velo de la bella apariencia que cura el ojo herido.

Sin embargo, el artista –que ha conocido mediante el robo del fuego y se ha transfigurado en obra de arte– debe expiar con los padecimientos eternos este acto titánico por el cual redime a toda la especie. Así, se adjudica al arte trágico la tarea del develamiento de la verdad y el posterior encubrimiento de la misma con el velo de la belleza: a la compasión (*Mitleid*) dionisíaca ha de proseguir la purificación apolínea. Así, el artista comete el sacrilegio de violentar la naturaleza para que ésta le otorgue sus secretos, aquellos bienes y males que encierra la caja de Pandora; y tras este sacrilegio redime a la especie con el sufrimiento titánico.

Otra de las analogías presentes en el texto es la que relaciona la dualidad de los géneros en la naturaleza con las fuerzas creadoras<sup>39</sup> y, en consecuencia, la obra artística con el proceso de reproducción. El dolor dionisíaco, la compasión, se presenta como el dolor del parto, dolor necesario para que nazca la nueva criatura que es la obra; sin embargo, el artista trágico que se disuelve en lo Uno primordial y

38. *GT*, p. 29.

39. *GT*, p. 21.

pierde su individualidad, en quien coinciden creador y criatura, se muestra no sólo como representante de lo femenino,<sup>40</sup> sino también, a partir de su actividad redentora, a partir de su orgullo de artista por el que carga sobre sus espaldas todos los dolores de la humanidad y los transforma en bella apariencia, como la actividad masculina necesaria para la consumación de la obra. Sobre la base de esta analogía biológica –que no carece, por cierto, de prejuicios sexistas– se explica también el título original del libro: *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*.<sup>41</sup>

Podemos deducir, entonces, que el proceso trágico de creación requiere de una etapa receptiva, femenina, dionisíaca, en la que el artista se disuelve en la compasión universal; y una segunda etapa purificadora, en que, convertido en dios, crea imágenes similares a él, pero también idénticas al todo que ha incorporado:<sup>42</sup> procede de la empática intuición de lo Uno primordial y se distiende en reflexión contemplativa y distanciada.

40. *Cfr.*: "Seid wie ich bin! unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter!" (*GT*, p. 93).

41. A partir del primer título se comprende que la obra fue concebida como un tratado sobre la génesis de la procreación trágica; sólo a partir del profundo cambio que va desde 1772 a 1886 se resignifica la obra desde una perspectiva que coloca las razones del arte en dependencia de las relaciones entre pesimismo y optimismo.

42. Aquí se expresa una idea de tradición romántica, que –como demuestra Mirko Wischke– se encontraba muy presente en Nietzsche en los tiempos cercanos a la escritura de *El nacimiento de la tragedia*: la idea del autor como creador de su propia vida a partir de la ruptura y reconstrucción de la propia subjetividad: "...gebraucht Nietzsche den Begriff der Selbstwahl in einer zwar von Schlegel und Hölderlin inspirierten, jedoch von ihrem Verständnis abweichenden Weise. Für ihn ist der Akt der Selbstwahl nicht an einem Prozeß der Selbsterkenntnis gekoppelt, in dem wir Auskunft entweder über unser tragisches Geschick (Empedokles) erhalten oder zur Einsicht gelangen, daß unser Dasein sinnhaft nur als Teil einer höheren Einheit ist (Schlegel), sondern verbirgt lediglich die Aussicht auf eine gelingende Selbsterschaffung. Nicht der Umstand, das man sich zu dem wählen kann, der man ist, markiert das Leitmotiv seiner Byron-Interpretation, sondern die Frage, 'wie man wird, was man ist' " (M. Wischke, "Friedrich Nietzsches Bekanntheit mit der Romantik in Pforta und ihr widersprüchlicher Einfluß auf sein ethisches Denken", *Nietzscheforschung*, Band 1. Herausgegeben von Hans-Martin Gerlach, Ralf Eichberg und Hermann Josef Schmidt; Berlin, Akademie, 1994, pp. 383-393; aquí, pp. 390-391).

El proceso trágico es, en definitiva, la exacta inversión del proceso socrático de conocimiento.<sup>43</sup> Mientras que los hombres teóricos como Eurípides o Lessing parten de la actividad reflexiva, que luego descargan en acciones, que ejecutan, como el mal actor, con el corazón agitado,<sup>44</sup> y producen así una imitación mediada por conceptos;<sup>45</sup> el espíritu trágico parte de la intuición, de la unidad, para luego descargarse sobre el escenario en una representación que —en consonancia con la teoría diderotiana de la actuación—<sup>46</sup> se realiza tomando distancia

43. Deleuze señala la inversión que define al espíritu socrático; sin embargo nada dice de la inversión que se presenta frente al proceso artístico y se contenta con calificar esta inversión de “extraña”; y agrega que Nietzsche debe finalmente cambiar la oposición Dionisos-Apolo porque “Sócrates es demasiado griego, un poco apolíneo en su inicio, por su claridad, un poco dionisiaco al final, ‘Sócrates estudiando música’. Sócrates no da a la negación de la vida toda su fuerza” (G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. C. Artañ, Barcelona, Anagrama, 1994, pp. 24-25). Pero lo cierto es que, en *El nacimiento de la tragedia*, Sócrates sí “da a la negación de la vida toda su fuerza”, y precisamente por la inversión del orden que pretende realizar en el proceso de conocimiento, precisamente porque es “un poco apolíneo en su inicio, por su claridad, un poco dionisiaco al final”.

44. *GT*, p. 72.

45. *GT*, p. 91.

46. *Cfr.*: “j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles... Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête?”

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait: tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance.

del personaje. Así, al instinto<sup>47</sup> lírico ha de suceder la serena contemplación épica.

Así, la antítesis entre el espíritu teórico especulativo, propio del pesimismo socrático, y el optimismo trágico se muestra aún más radical que la oposición entre los impulsos dionisiaco y apolíneo. A diferencia del artístico engaño apolíneo, la ilusión de los *theoretische Menschen* ya no representa la mentira vital, sino que al haberse separado completamente de su “relación constitutiva con lo dionisiaco”,

...en la medida en que se absolutiza o aísla de sus raíces dionisiacas —míticas, irracionales, vitales— fijándose el objetivo de una *Aufklärung* completa, pierde toda vitalidad y se vuelve decadente.<sup>48</sup>

La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes mouvements; s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier: c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et le même vérité... Je ne doute point que la Clairon n'éprouve le tourment du Quesnoy dans ses premières tentatives; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine” (D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien, Œuvres choisies II*, Paris, Larousse, pp. 46-63, aquí, pp. 46-48).

47. *Cfr.*: “El instinto al que Nietzsche se refiere es un órgano espiritual del conocimiento inmediato y es, además, el lazo de unión entre el individuo y el mundo; los dos anteriores al conocimiento racional y a la reflexión y por tal motivo originarios en la doble acepción del vocablo” (R. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 51). También en este sentido: “...erste Wissen, die dunkle Erfahrung, in der sich das Werden in seiner Beziehung auf das Diskontinuierliche und sein Spiel entdeckt” (Maurice Blanchot, citado en G. Gritzmann, “Nietzsches Lyrik als Ausdruckskunst: Poetisch und stilistisch konstitutive Merkmale in Nietzsches 6. ‘Dionysos-Dythyrambus’”, *Nietzsche Studien*, Bd. 26, Herausgegeben von Günter Abel, Ernst Behler †, Jörg Salquarda, Josef Simon, Berlin, Nueva York, de Gruyter, 1997, pp. 34-71; aquí, p. 36).

48. G. Vattimo, *op. cit.*, p. 121.



El hombre teórico, incapaz de comprender las íntimas relaciones entre lo uno y lo múltiple, no sólo permanece atrapado en el velo de la apariencia y se precipita en la acción regido por el engaño del concepto y de acuerdo con la razón utilitaria, sino que además, a diferencia del espíritu escultórico, vive en una autoconciencia carente de vitalidad alguna.<sup>49</sup> El hombre teórico se presenta como la encarnación de la decadencia de la tragedia, y es equiparable, por tanto, con el *graeculus*, nuevo protagonista del drama: Sócrates y Eurípides, los hombres teóricos, no se diferencian entonces del hombre común que se mueve de modo agitado en la existencia de la vida diurna.<sup>50</sup>

A diferencia de éstos, el verdadero dramaturgo es aquél que se ve impulsado por un instinto de transformación, por la voluntad de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas,<sup>51</sup> cuya creación no procede de la reflexión sino de la intuición, la cual, posteriormente, se convierte en acción reflexiva.<sup>52</sup>

Se vuelve evidente, entonces, que no hay en el hombre teórico ninguna verdadera evolución, ninguna experiencia mediadora que le permita considerar la subjetividad como algo que exceda la esfera puramente individual: en cambio el hombre trágico ha comprendido que la constitución de la "subjetividad" parte de su íntima, metafísica relación con todo lo existente, que la propia noción de subjetividad, y la percepción de esta subjetividad, no es más que —y no debe ser más

49. Cfr.: "El criterio según el cual *El origen de la tragedia* condena el socratismo no es el de la verdad, sino el de la vida: lo que significa que la autoconciencia de Sócrates no es 'criticada', ni desmentida por no verdadera, sino por no vital" (G. Vattimo, *op. cit.*, pp. 121-122).

50. V. Vitiello, *op. cit.*, p. 78.

51. *GT*, p. 52.

52. Es llamativa la insistencia en las similitudes entre las concepciones estéticas de Schopenhauer y el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, ya que en esta obra se ofrece "una réplica directa a la estética de Schopenhauer, para la cual el arte se encontraba regido por el 'polo del cerebro', y en oposición a una sensual voluntad concentrada en torno al 'polo de los genitales' ". (M. Vedda, *op. cit.*). En el mismo sentido, Vitiello rechaza las perspectivas que acentúan la similitud y reducen las diferencias entre Nietzsche y Schopenhauer, cfr.: V. Vitiello, *op. cit.*, p. 69. Por otra parte, es asombroso lo poco que se repara en la similitud entre la concepción nietzschiana de tragicidad y la que se encuentra presente en los escritos de Kleist.

que— un tónico para la vida: una "mentira vital" —à la Ibsen—, frente a una realidad cuya única ley es el eterno combate entre los impulsos de la naturaleza. De este modo, la nueva autoconciencia en el hombre trágico es la sabiduría que reconoce la vida cotidiana como mera apariencia<sup>53</sup> y, además, el conocimiento de la posibilidad de constituir una "subjetividad" como mentira vital, a diferencia de la carencia de vitalidad de la autoconciencia socrática, a la que se opone de manera flagrante.

El genio trágico es presentado como un nuevo Tiresias poseedor de la verdad, que ha alcanzado participando de ambos sexos; en él se unen el talento para el sufrimiento, para ver el horror de la esencia, y el talento para la ilusión.

El resultado del proceso trágico de creación es, por tanto, una obra de arte objetiva, superación de la antinomia sujeto-objeto, conjunción de la esencia y el fenómeno, de la verdad esencial y la belleza aparente; superación de la imitación mecánica naturalista y el arte subjetivo-idealista; síntesis de plenitud lírica y serenidad épica, de conocimiento artístico y expresión filosófica; un microcosmos que refleja el macrocosmos.<sup>54</sup> Una obra cuya función ya no consiste ni en la diversión de la ópera ni en la educación moral propuesta por Lessing o el Schiller de *El teatro considerado como institución moral*, sino que, en oposición a toda concepción socrático-utilitaria de la tragedia, surge de la desmesurada plenitud del conocimiento artístico y de su necesidad de redimirse en la ficción filosófica: expresado en palabras del autor de *Ecce homo*, es "la transposición de lo dionisiaco en un *pathos* filosófico".<sup>55</sup>

Así, encontramos que en el proceso trágico de creación convergen dos ideas básicas en las consideraciones del arte: 1) el proceso de creación artístico como conocimiento del dolor eterno, como descenso del poeta al infierno (*per me si va ne l'eterno dolore*); 2) el arte como nueva percepción productiva para la vida, que hace —como afirma

53. Cfr.: G. Colli, *Introducción a Nietzsche*, trad. R. Medina, México, Folios, 1983, p. 23.

54. Quizá no resulte del todo inútil señalar que esta concepción se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de tipo, el cual abrevia, de forma ostensible, en el concepto hegeliano del universal concreto.

55. *Nietzsche-W*, B II, p. 1111.

Wordsworth en el prólogo a las *Lyrical Ballads*— “*the strange familiar and the familiar strange*”. Sin embargo, hay en esta concepción algo más que la fatigada idea del arte como posibilidad de ver la realidad con “otros ojos”<sup>56</sup> o la concepción del proceso de creación como *catábasis*. En primer lugar, encontramos una teoría de los géneros a partir de su relación con la subjetividad: las máximas expresiones de los géneros lírico, dramático y épico conforman los tres escalones que van desde el mayor grado de objetividad —la carencia absoluta de subjetividad en la disolución dionisiaca del lírico— hasta el grado más alto de subjetividad que encontramos en el arte épico. De más está decir que esto encuentra su correlato en una clasificación de las artes que va de la música —pasando por la pintura— hasta la escultura. Por otra parte, en la transformación del artista trágico, en las nupcias de los impulsos dionisiaco y apolíneo, se expresa también la oposición a cualquier concepto de verdad, que se pretenda objetivo.<sup>57</sup> El conocimiento del artista trágico revela que toda “verdad” está justificada o no en la medida en que es útil para la vida: el único criterio de verdad es el de la utilidad biológica.<sup>58</sup> Así, la vitalidad, constituye el patrón oro con que es juzgada toda autoconciencia, toda “constitución de la subjetividad”.

56. V. Vitiello, *op. cit.*, p. 97.

57. *Ibidem*, pp. 74-77.

58. Ch. Janaway, *op. cit.*, pp. 345-346.

## Abstract

*The Tragic Process of Creation (The Birth of Tragedy)*

Román Setton

The reference to the phrase in *The Birth of Tragedy*'s “An Attempt at Self-Criticism” that asserts that the book is based on an artist's metaphysics is commonplace in Nietzschean criticism. In spite of this, a very small proportion of the work devoted to the text is done from a perspective that focuses on some of the many reflections regarding artistic production. In this paper we therefore attempt to show, from a perspective neglected by criticism, the strong relations between such artist's metaphysics and the tragic process of creation. With this purpose, we will examine the specificity of the two artistic tendencies —Apollinian and Dionysian— and their relations to the artistic disciplines and literary genres, as well as Nietzsche's position in relation to the tradition of German poetry.