



**EL SUFRIMIENTO Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA:  
UNA MIRADA A LA VIDA DEL ESPECTADOR**

**MARÍA ISABEL LÓPEZ BENJUMEA**

**DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO  
MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ LEÓN**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA DE CALI  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE FILOSOFÍA  
SANTIAGO DE CALI**

**2020**



**EL SUFRIMIENTO Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA:  
UNA MIRADA A LA VIDA DEL ESPECTADOR**

**MARÍA ISABEL LÓPEZ BENJUMEA**

**MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL  
TÍTULO DE FILÓSOFA**

**DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO  
MARÍA CRISTINA SÁNCHEZ LEÓN**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA DE CALI  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE FILOSOFÍA  
SANTIAGO DE CALI**

**2020**

ARTÍCULO 23 de la Resolución No. 13 del 06 de julio de 1946, del Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana: “La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos en sus trabajos de Tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católica y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ella el anhelo de buscar la Verdad y la Justicia”.

*A mi abuela, que su existencia es la imagen viva del naufragio.*

## Agradecimientos

Considero que los primeros agradecimientos son para las personas que me han enseñado de *fuerza*: mis padres, Elizabeth y Wilson. Porque nuestras experiencias de vida en conjunto me dieron la primera luz sobre el sentido de *transformar* desde lo que padezco.

Agradezco inmensamente a dos personas que me *consolaron* y confiaron en mí cuando más sentía que el *sufrimiento* se sobreponía: María Fernanda y Ospi. Sus formas de habitar el mundo son muestra de la posibilidad de amor.

Por último, agradezco a MariaCris que, como en esta monografía, lo último es lo más importante. Gracias por estar dispuesta a *esperar*, escuchar, interpretar y abrazar cada pequeña idea que despertaba en mí. Gracias por disponer tu sensibilidad para hacer de esta monografía una forma de existir.

Agradezco inmensamente a aquellos que son maestros de academia y de vida, el destino ha mostrado ser correcto al ponerme con ustedes para despertar mi *fuerza*.

## **Tabla de contenido**

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
Motivos y autores de la investigación	7
Estructura y método de la investigación	8
<b>Sufrimiento: Una mirada sobre el naufragio</b>	<b>10</b>
El sufrimiento “sobre” el destino	13
La mirada del naufragio	20
<b>Creación artística: la vida del coro trágico</b>	<b>24</b>
La vida del coro trágico	31
El consuelo: la <i>espera</i> en la creación	34
<b>El espectador: la tensión de lo ingenuo y la curiosidad</b>	<b>39</b>
Ser ingenuo como posibilidad de liberación	43
La curiosidad: el <i>espectador</i> es artista	48
<b>Consideraciones finales</b>	<b>53</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>56</b>

## 1. Introducción

La pregunta central de esta monografía es la siguiente: ¿en qué sentido el ser humano padece una existencia sufriente? A lo largo de tres capítulos, se responde que el sentido yace en que el ser humano es *espectador* de su propia experiencia corpórea, lo que le permite comprender que está constituido por un *pathos* sufriente. Pero esto no implica una lectura negativa sobre el *sufrimiento*. Por el contrario, el abordaje de esta monografía se corresponde con una mirada vitalista. Para ello se recurre a Nietzsche y a Blumenberg, puesto que el primero trata con un sentido estético al sufrimiento y el segundo lo interpreta como un rasgo humano que impulsa al sujeto a sobreponerse a la existencia.

Hay tres nociones centrales para esta monografía que vale la pena explicar. En primer lugar, la noción de ‘sufrimiento’ se entiende como una forma de la existencia humana. En este sentido, el *sufrimiento* no debe confundirse con el dolor, en tanto el *sufrimiento* se padece y constituye, mientras que el dolor es resultado de una acción que puede ser aliviada directamente. En segundo lugar, la noción de ‘creación artística’ se refiere al sentido estético con el que se *mira* la experiencia corpórea como una instancia para *transformar* al sujeto. La idea misma de *transformación* será abordada más adelante. Y, por último, la noción de ‘espectador’ se comprende como la acción del sujeto que *mira* la existencia sufriente con una disposición de *curiosidad* que abre la posibilidad a la *liberación* de la *fuerza* que reside en el sujeto.

A continuación, se dará respuesta a dos preguntas. En 1.1. se aborda la cuestión de qué motivó y cuáles son los dos autores que ayudan a construir la investigación. Y en 1.2. se expone el método y cómo desarrolla la investigación. Esto implica esbozar la estructura de los capítulos.

### **Motivos y autores de la investigación**

Lo que motivó esta monografía fue una cuestión antropológica que nació de la obra *Descripción del ser humano* de Hans Blumenberg, la cual es referencia para el desarrollo de uno de los capítulos. El interés central hacia la categoría del ‘sufrimiento’ se desarrolla con más profundidad cuando la interpretación dada en dos obras, una de Blumenberg y la otra de Nietzsche, proponen entender el *sufrimiento* como una constitución de la existencia y una forma de impulsar

a la vida misma. En otras palabras, una comprensión más cercana a la experiencia humana que la otorgada por instituciones o creencias religiosas.

Por un lado, en la obra *Naufragio con espectador* de Blumenberg se interpreta el sufrimiento como un impulso del ser humano que le acoge y motiva a ser parte de aquello que es desconocido, el mar. Ese lugar que produce temor a los sujetos, pero que les invita para que se reconozcan y se apropien de sí. De este modo, se entiende al sufrimiento con un sentido lejos de cargas morales o ideas que entorpezcan el reconocimiento humano desde el sufrir. Por otro lado, en la obra *el Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche, el ‘sufrimiento’ aparece como una forma de existir de los griegos, pero no queda únicamente en este lugar, sino que llega a un sentido estético que no se ha producido en otros filósofos. Es decir, el *sufrimiento* leído desde una mirada estética. Pero no cualquier forma de estética, sino una que está en proceso de *creación* y que lleva al sujeto a un lugar de *transformación* propia. En este orden de ideas, el *sufrimiento* y la *creación artística* se establecieron para guiar la monografía.

Por último, el *espectador* aparece cuando se ha hallado una íntima relación entre la tragedia griega y el naufragio de Blumenberg. En ambas obras el elemento de ‘espectador’ se establece como el sujeto en disposición de reconocer e identificarse con aquello que *mira*; esto es, el *espectador* que se *mueve* con lo que está frente a él. Por todo esto, Nietzsche y Blumenberg son los dos autores principales de la monografía, ya que su propuesta para interpretar los tres elementos mencionados es la más cercana a cómo se entiende en este trabajo la existencia del ser humano. Así, aunque se aludan a otros filósofos, son los dos alemanes quienes guían la investigación desde las obras *el Nacimiento de la tragedia* y *Naufragio con espectador*.

### **Estructura y el método de la investigación**

El desarrollo de esta monografía se da a partir de tres capítulos. En cada uno de ellos el lector hallará un mismo método: el indagar por la genealogía de las nociones que los constituyen. Así pues, en el primer capítulo se realiza el rastreo de la noción ‘sufrimiento’ desde la filosofía heideggeriana hasta la propuesta de Blumenberg y Nietzsche, y cómo se encuentra la primera relación entre la figura de Dionisio que aparece en *el Nacimiento de la tragedia* y el *sufrimiento* que impulsa al náufrago al mar.



En el segundo capítulo hay un tratamiento alrededor de la noción ‘creación artística’, la cual se relaciona directamente con la figura del dios Apolo. Esta segunda relación se entiende desde la explicación que se brinda por la imagen del coro trágico que abre la posibilidad de *transformación* y *consuelo* del ser humano en su existencia sufriente. La *creación artística* empieza a tender como una actividad del sujeto que se convierte en artista propio, es aquí donde se observa la *mirada* del espectador sobre sí mismo.

En el último capítulo se rastrea la figura del *espectador* como el sujeto en disposición de *mirar* su existir sufriente cargado con *curiosidad* por reconocer aquellas pulsiones que le impulsan y le *mueven*. La importancia del *espectador* es que en él recae toda la acción que se ha mencionado en los anteriores capítulos. Es con este último que se comprende la práctica estética del sujeto frente a la existencia sufriente.

Ahora bien, en este trabajo se entiende por ‘genealogía’ el rastreo cuidadoso de los usos lingüísticos, lo cual desemboca en breves análisis del pensamiento clásico y original de los griegos para comprender las nociones usadas en la monografía. Nociones que son necesarias para los filósofos Blumenberg y Nietzsche, pues les permiten comprender al sujeto y el sentido estético de una forma más profunda. Por ello, rastrear las nociones de ‘sufrimiento’ y ‘creación artística’ desde las posturas antiguas abre la posibilidad de examinar el proceso humano desde sus primeras ideas sobre el sufrir y la creación.

## 2. Sufrimiento: Una mirada sobre el naufragio

En este primer capítulo es un gran interrogante que ha marcado la vida social y antropológica, desde ámbitos como los religiosos, médicos, literarios y filosóficos: ¿Qué conlleva el sufrimiento? ¿Son los seres humanos seres sufrientes? Tantos son los ámbitos que podemos cuestionar sobre el sufrimiento como tantas son las respuestas que se pueden ofrecer al respecto.

Algunas veces se habla del sufrimiento como un dolor constante, una pulsión del espíritu, una angustia por lo desconocido, un sentimiento necesario para ser perdonado por algún dios, otras veces se habla como una forma de vida o como la identidad del mártir. Pero cuando en filosofía se cuestiona sobre el sufrimiento, se analizan aspectos diferentes a los dados en otras disciplinas.

Sobre el *sufrimiento* se ha escrito mucho en filosofía y literatura filosófica. Toda una corriente de filósofos como Kierkegaard, Schopenhauer, Schelling<sup>1</sup>, y literatos como Goethe y Baudelaire, han escrito sobre el sentido humano en relación con el *sufrimiento*. Sin embargo, a excepción de Kierkegaard, ninguno de ellos se inquietó por una interpretación donde se estratifican nociones similares como la angustia, la desesperación y, en su sentido existencia, el sufrimiento, en relación con la pregunta por el *ser*.

Martin Heidegger, en su libro *Ser y Tiempo* (1993) se interroga por el sentido del *ser*, por ello, hace alusión a dos estados en los cuales cae la pregunta por el *ser*: lo óntico y lo ontológico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En Kierkegaard el *sufrimiento* se rastrea como una característica del destino del ser humano, su relación es directa con el carácter de divinidad; es decir, el sujeto pasa por diferentes estadios en su vida: estético, ético y religioso. Sin embargo, los dos primeros son niveles existenciales que tienden y se conforman *para* el último. El nivel religioso es, para Kierkegaard, donde el verdadero *sufrimiento* se descubre: el *sufrimiento* del espíritu que se relaciona con la divinidad. Esto se puede encontrar en obras como *El concepto de la Angustia y Estadios en el camino de la vida*. Luego, el *sufrimiento* en Schopenhauer, que es referente directo de Nietzsche sobre su idea de voluntad y pesimismo, se entiende como la esencia del mundo y lo que permite la salvación. La filosofía pesimista de Schopenhauer nace como una forma de mostrar que el *sufrimiento* es lo positivo, lo primero y la génesis del mundo. Mientras la idea de felicidad se ha construido alrededor de las religiones, lo que ha provocado que se dé desde un sentido descriptivo negativo. Es decir, la felicidad se define por lo que no es, contrario al *sufrimiento* que sí se puede experimentar y del cual se puede buscar una libertad. Por último, el *sufrimiento* en Schelling se lee desde una perspectiva de búsqueda de la consolación para liberarse del sufrimiento, esto desde un carácter moral. Según el filósofo alemán, sufrir es parte del ser humano, hasta de dios, por ello, el sujeto construye proyectos que ofrezcan un sentido de libertad al mundo y a sí mismo, pues, de este modo, hay una conquista de la propia persona. Lo que permite poner en balanza la dicha y felicidad como el sufrimiento y el dolor, de manera subjetiva. Esto se encuentra en la obra *Sistema del idealismo trascendental*.

<sup>2</sup> Lo óntico se refiere a lo externo, al *ser—ahí* en su forma más expresa o, en otras palabras, cómo el *ser* existe por medio del *ser ahí* (p.22), por ejemplo, desde la historia, la naturaleza, el espacio, la vida, entre otros. Lo ontológico se

Ambos estados fueron estratificados por el filósofo según la respuesta que se otorgan, pero estratificarlos no limita a uno u otro de dar respuesta a la pregunta *qué es el ser*. Más bien, convoca a que se comprendan los entes de acuerdo con cómo se presentan ante el sujeto y que este último le dé un sentido al *ser* desde alguno de los dos estados de la pregunta. En este sentido, cabe cuestionarse cómo entender el sufrimiento en la filosofía desde las estratificaciones heideggerianas: como una forma de existencia o como una constitución del ser. Cualquiera que sea la respuesta, se puede afirmar que el sufrimiento es un continuo de la existencia y que está siendo parte constituyente del sujeto, ya sea como un sentimiento, como una emoción, como una necesidad o como la identidad.

En este orden de ideas, queda preguntarse lo siguiente: *¿para qué el sufrimiento?* Esta pregunta pone en la exigencia de averiguar por qué se establece como continuo, como si al existir se implicara *sufrir*, y no al contrario, como espontáneo o como una denominación puramente emocional. Esto significa que, inevitablemente lo que constituye a todo ser humano es un existir sufriente. Ya lo afirmaba Heidegger en su obra *Nietzsche I* (2000) cuando propone comprender el *sufrimiento* como parte del ente:

El espíritu trágico acoge en sí las contradicciones y lo que es digno de cuestionarse. Lo trágico solo está allí donde domina el «espíritu», y esto en grado tal que solo en el ámbito del conocimiento y de quien conoce acontece la suprema tragedia [...]. El ente mismo condiciona el sufrimiento, la destrucción y el no, en la medida en que le pertenecen [...]. Por eso, solo con este pensamiento el espíritu trágico llega al ente de modo originario y total (p.231).

---

refiere a la pregunta por el *ser* en cuanto *ser* de un ente, el *sui generis* del *ser*, es decir, se busca la genuina definición desde la indagación y escudriño sin limitaciones:

La pregunta que interroga por el ser apunta, por ende, no solo a una condición apriorística de posibilidad de las ciencias que escudriñan los entes en cuanto tales o cuales entes, moviéndose en cada caso ya en cierta comprensión del ser, sino a la condición de posibilidad de las ontologías mismas que son anteriores a las ciencias ónticas y las fundan [...] La misma investigación ontológica bien comprendida da a la pregunta que interroga por el ser su preeminencia ontológica por encima de la mera recepción de una tradición venerable (ZuS, §3).

Este fragmento pone al lector en una esfera de comprensión sobre el *ser* que lo invita a pensar los distintos interrogantes y estratificarlos según su grado de condición óntica u ontológica. Lo que permite que se piense el *sufrimiento*, en un primer momento, alrededor de estas dos cuestiones; es decir, el *sufrimiento* como una forma de existencia o como constitución del *ser*.

Así pues, es válido apuntar que en Heidegger hay una perspectiva que dispone al sujeto como *abierto al sufrimiento*. Pero esta apertura no se origina de un acontecimiento situado en la historia. Más bien, Heidegger y Nietzsche determinan el *sufrimiento* como un sentido de la existencia, al cual no se puede abandonar, sino que se coexiste y se habita el mundo con una disposición sufriente.

Hasta este punto se ha analizado la propuesta heideggeriana del *sufrimiento* como una forma constitutiva del existir. Sin embargo, su línea de pensamiento no atrae una visión más allá de la vivencial o de características para comprender el *ser*. Por ello, es preciso señalar que Heidegger no será el autor central de esta reflexión. Se recurrió al filósofo alemán porque su propuesta del *sufrimiento* es fundamental para la visión nietzscheana y las consideraciones modernas que giran alrededor del tema del sufrimiento.

Para este trabajo será Nietzsche quien establezca las condiciones para delimitar la comprensión sobre el *sufrimiento*. En palabras filosóficas, Nietzsche ayudará a pensar el sufrimiento como *un continuo estético del existir*. Pues bien, ahora queda cuestionarse lo siguiente: ¿por qué no pensar el sufrimiento únicamente como un continuo del existir? ¿Por qué agregar el sentido estético? Al respecto vale la pena volver a Nietzsche. En su obra *El nacimiento de la tragedia* (2004), alejado de cualquier otra visión alemana, pone de frente la apuesta de una consideración pre-estética en términos de la búsqueda de cada ser humano para hacer de sí mismo una creación artística. Es decir, no es suficiente habitar el mundo con una disposición sufriente, se requiere una *fuerza plástica*<sup>3</sup> que transforme, revele y otorgue vitalidad al sujeto de *mirarse* a sí mismo como obra. Si solo se quedara en la comprensión del sufrimiento, se caería en el error de leerlo en sentidos religiosos y no como estético-humano.

Teniendo una primera idea sobre el elemento del *sufrimiento*, es conveniente que el lector se cuestione por el significado y el sentido del segundo elemento mencionado en el título del capítulo: el *naufragio*. ¿De dónde nace este vínculo? ¿Es acaso porque el náufrago sufre por encontrarse a la deriva? Si tenemos en cuenta que el náufrago es el sujeto que de manera

---

<sup>3</sup> Nietzsche en *Consideraciones Intempestivas* (2002) menciona la fuerza plástica como la capacidad de crecer desde la propia esencia, transformar y asimilar lo que es pasado y extraño, en otras palabras, rehacer las formas destruidas (p. 22). Si bien es cierto que este capítulo se fundamenta en problemas y conceptos traídos desde el *Nacimiento de la Tragedia*, no hay que olvidar que, entre esta obra y las *Intempestivas II: sobre los valores y prejuicios de la historia para nuestra vida*, existen cuatro años de diferencia. Esto quiere decir que, tanto *el Nacimiento* como *Intempestivas II*, que son obras de juventud, ya se veía en Nietzsche la perspectiva estética del espíritu creador y del espíritu que se reconoce limitado y, por ello, se eleva sobre su propio *ser*.

involuntaria se encuentra perdido en la inmensidad del mar naufragando, entonces es preciso afirmar que el náufrago es un agente pasivo. Por ende, no es dolor lo que padece aquel que se encuentra en el naufragio, sino *sufrimiento*<sup>4</sup>.

Valdría la pena preguntarse, más bien, qué pasa si se mira el naufragio como una forma de existir del ser humano y no como una acción involuntaria que se da por estar en altamar; es decir, qué pasa si se piensa en la existencia de una *pasión* que impulse al sujeto a enfrentarse a lo desconocido, una suerte de *pulsión* interior o un *pathos* que llame a naufragar. Si esto es así, se podría percibir una dialéctica entre lo activo y pasivo en un mismo sujeto. El náufrago es consciente del destino en altamar y convierte el sufrimiento que puede padecer en su forma de existencia; en otras palabras, se convierte en agente activo dentro de una constitución pasiva, ¿qué fue lo que se hizo activo? El náufrago en sí mismo: impulsarse a naufragar es reconocer que se va a sufrir, ese es el destino del naufragio, pero esto no lo paraliza, al contrario, lo anima.

El filósofo alemán Hans Blumenberg, en su obra *Naufragio con espectador* (1995), propone que el fenómeno del naufragio es, exactamente, un impulso del sujeto, algo inevitable del ser humano: lanzarse a lo inmenso y desconocido, porque es así como se reconoce y se transforma. El sufrimiento es el *modo de llevar* del naufragio y, sin ello, no podría reconocerse. Al encontrarse esta figura y relacionarla con los análisis sobre el *sufrimiento* rastreados en Nietzsche, fue indudable percibir el naufragio como la imagen para el sufrimiento nietzscheano.

Así pues, esto lleva a dibujar las líneas que harán entender al lector, primero, para qué el *sufrimiento*, específicamente, el nietzscheano —un sentido estético del sufrimiento—. Segundo, se analiza la imagen de autoconocimiento de Blumenberg desde la metáfora del naufragio. Imagen que ayuda a esclarecer las pasiones que subyacen en la existencia sufriente.

### **El sufrimiento “sobre” el destino**

*¿Por qué dicen que sufrir es victimizarse? Sufrir es resistir.  
Hablar de sufrimiento desconcierta más de lo que genera lástima*  
Beatriz Nogueira

Antes de entrar en lo que corresponde de este apartado, se aclarará por qué el uso de las comillas en la palabra ‘sobre’, ya que no es circunstancial que se haya decidido nombrar de esta

---

<sup>4</sup> Será en el primer apartado de este capítulo en donde se explicita la significación de qué es el *sufrimiento* y sus implicaciones con el trabajo.

forma el apartado. Por un lado, el destino en Nietzsche se advierte como una instancia que sobrepasa y supera a los seres humanos, lo que conlleva a que la existencia sufriente sea continua, pues no se participa en las elecciones o libertades. Esto es, el destino es inexorable y el ser humano solo hace parte de él transitoriamente. Por otro lado, Nietzsche advierte que existe algo que se resiste a la inexorabilidad del destino: el ser humano en sí mismo.

En este orden de ideas, la preposición ‘sobre’ presenta diferentes interpretaciones. Primero, puede significar ‘estar por encima de’ o ‘sobrepasar algo’. Aquí se podría hablar de que el sujeto logra sobrepasar el destino. Segundo, puede significar ‘anteceder’, o ‘hacer parte de lo que antecede’. En este sentido, el destino supera al sujeto y lo constituye. Tercero, en tanto una preposición de lugar y tiempo, también puede ser entendida como ‘estar sobre el tiempo’, ‘estar al límite de ser alcanzado por el tiempo’, o ‘lograr aventajarse al tiempo’. Así pues, al hablar de ‘sobre’ hay tres lecturas posibles. Esas tres lecturas estructuran el apartado.

Pues bien, para comprender el sentido nietzscheano del *sufrimiento*, primero hay que delimitar la figura misma desde su etimología. Ya se ha mostrado la figura del sufrimiento desde el sentido heideggeriano y sus estratificaciones, por lo cual es necesario empezar a reflexionar alrededor del sentido nietzscheano.

En la obra *el Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche utiliza la palabra ‘*Leiden*’ para referirse al sufrimiento. Cuando se hace la traducción del alemán al español, efectivamente la palabra significa ‘sufrir’, pero, como verbo también se traduce a ‘*padecer*’. La noción ‘padecer’ proviene del latín ‘*patere*’ que traduce ‘estar abierto’ o ‘estar al descubierto’. Igualmente, se relaciona con el verbo ‘*patior*’ que es ‘sufrir un sentimiento’. Esto da una primera idea del cómo entender el sufrimiento, esto es, como un padecer y un estar dispuesto a ello: no resistirse al sufrimiento.

En castellano, en cambio, la palabra *sufrimiento* tiene raíces latinas, por lo que hay tres componentes: el prefijo *sub* —bajo—, *ferre* —llevar— y *mento* —modo—. Es decir, el sufrimiento es un modo de llevar bajo. El sufrimiento es un modo constitutivo de ser, de llevar y de acoger la vida; el sufrimiento hace parte de la existencia, está presente y reside en los seres humanos.

Por último, ‘sufrimiento’ en griego está relacionado con ‘*pathos*’, que significa ‘emoción’, ‘estado de ánimo’ o ‘pasión’. Por ende, el ‘sufrimiento’ se puede interpretar como una *pulsión* que corresponde a una actividad pasiva del sujeto, que se padece y no puede ser enfrentada directamente. Contrario al sufrimiento, la palabra ‘*dolor*’ viene del latín ‘*doloris*’, que es el efecto

o resultado de una acción. En griego ‘dolor’ se traduce a ‘*ponos*’, que es ‘trabajo’ o ‘esfuerzo’; en el griego antiguo, ‘dolor’ es ‘*algedon*’ que es sufrimiento mental o dolor causado por lesiones, pérdidas o desesperación. En consecuencia, el dolor está dado por una acción hecha por la misma persona o por connotaciones externas. El ‘dolor’ es un sentimiento activo y directo, que se puede enfrentar o detener de alguna manera.

Expuesta la diferencia entre dolor y sufrimiento es evidente la visión nietzscheana que se trabaja en este capítulo alrededor de la figura del sufrimiento, de este modo, se responde el por qué no se indaga por el dolor en relación con la creación artística: el ser humano puede detener la acción del dolor o el sentimiento, pero el sufrimiento se padece, es constitutivo y constante. Por ello, es necesario aprender del sufrimiento y buscar cómo construir desde él.

Como se ha enunciado previamente, la pregunta fundamental de este capítulo es *para qué el sufrimiento*. Pero, en la obra nietzscheana, la pregunta central no es alrededor de la noción *sufrimiento*, sino que habría que formularla en los siguientes términos: ¿de dónde proviene la tragedia griega? En *el Nacimiento de la Tragedia*, el filósofo alemán comienza a pensarse sobre la cultura que conformaba la Grecia antigua, quiénes eran sus dioses y qué sentimientos daban origen a grandezas como la tragedia griega. En la obra mencionada se pregunta si es el placer, la fuerza y plenitud lo que subyace en el teatro trágico, o si, por el contrario, es el sufrimiento lo que transforma la demencia dionisiaca en arte trágico (Nietzsche, 2004). Son estas las preguntas que introduce Nietzsche al lector de su obra para que se piense sobre los afectos del ser humano que llevan a las creaciones artísticas.

En la obra *NT*<sup>5</sup> lo primero que destaca Nietzsche es que en la cultura griega existen dos fuerzas que generan la creación artística: la *apolínea* y la *dionisiaca*. Aquella fuerza que se concibe como apolínea adquiere su nombre desde la figura del dios Apolo, mientras la fuerza dionisiaca adquiere su nombre por la figura del dios Dionisio. Aun cuando son dioses, los griegos entendieron que para integrar a los dioses a la experiencia humana había que transformarlos en fuerzas por vía de la *imagen*. Ambos dioses, adorados por los griegos, permitían expresar los sueños, los deseos, los miedos, las alegrías, las fiestas y los dolores de la comunidad.

Apolo y Dionisio se traducían en la cotidianidad, en lo presente de la existencia de cada sujeto y, sobretodo, en lo que significa el *Uno Primordial* o principio de unidad en los griegos: “por ello la vida es dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado lo *Uno*

---

<sup>5</sup> Se utilizará *NT* como abreviación de *El Nacimiento de la Tragedia*.

*Primordial*” (Nietzsche, 2004, p.19). También podemos rastrear esto cuando Nietzsche (2004) afirma que “[...] el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno Primordial” (p.46). Para los griegos es fundamental reconocer la unidad absoluta de las cosas; aunque exista la multiplicidad o individualidad, en todo hay una relación de unidad. Siendo así, estas dos fuerzas totalmente diferentes frente a los griegos se convierten en una unidad que se transforma en la tragedia griega.

La historia de Dionisio y Apolo es completamente diferente entre sí, por tal motivo, sus ritos y celebraciones son una muestra de la tensión que existe entre ambas fuerzas. Dionisio es hijo de una mortal que queda embarazada cuando Zeus baja del Olimpo transformado en humano. En medio del embarazo, Zeus baja en forma de dios, pedido por Semele, madre de Dionisio, pero en el encuentro Zeus hiere a la mujer y a su hijo. Semele muere y el dios decide sacar al niño y fecundarlo en su pierna. Al nacer, Dionisio no era aceptado por Hera, esposa de Zeus, por ello, Ino, hermana de Semele, se encarga de su crianza. Posteriormente, Dionisio es criado por ninfas y Sileno, este último conocido por ser un sabio en permanente estado de embriaguez.

Al ser un dios, Dionisio comenzó a ser adorado en otras culturas, pero no la griega, pues Hera no le agradaba tener un hijo de Zeus que fue producto de una traición con una humana. Cuando Dionisio llega a Grecia, les entrega el vino como parte del rito a los griegos y, lentamente, comienzan a rendirle culto con festivales. Durante estas épocas de culto dionisiaco, había comedias, tragedias y juegos de sátiros en el teatro. Este festival contrastaba con el culto griego a Apolo, que personificaba la sensibilidad, intelectualidad, lo artístico y controlado de este dios.

Apolo es hijo de Zeus y Leto, hija de dos titanes. A los pocos días de haber nacido, ya se demostraba la grandeza del dios Apolo, este tuvo que defender a su madre de una maldición lanzada por Hera; luchó con un dragón ctónico y al vencerlo, Hefesto le concedió a Apolo el arco y la flecha como elementos principales de su imagen. Otros de sus elementos son la cítara, el laurel, los delfines, algunas veces los lobos y la espada. Vale la pena tener en cuenta que los dones más importantes de Apolo son el arte y la música. Su capacidad creativa lo convirtió en el dios que lideraba las nueve musas, fuente de inspiración de poetas, cantantes y músicos. Por consiguiente, a Apolo le rendían culto desde el arte griego y la mesura de este mismo.

Cuando llega el estridente Dionisio y su culto se establece en Grecia, desestabiliza toda la cultura apolínea que se había manifestado desde el principio del arte griego. La visión intocable de los dioses del olimpo que había creado Apolo empieza a ser cuestionada por los griegos y estos



se preguntan por qué existen seres olímpicos que no tienen una normatividad parecida a la humana. La llegada de Dionisio significó, para Apolo, traspasar las líneas de medida y claridad ya trazadas por la cultura apolínea de los dioses: Dionisio fue la imagen que des-ocultó y rompió el velo que cubría el conocimiento de los griegos sobre la *Moirai*.

Ambos dioses caminan en una amplia discordia, parecen ser contrarios que no se unen. Mientras Apolo es el dios de las luces, las imágenes bellas, lo proporcional y armónico, Dionisio es el dios de la embriaguez, la distorsión, las emociones primitivas y que une al humano con la naturaleza. Pareciera que la lucha es constante entre los dioses y que no se disolverá. Pero Nietzsche (2004) advierte algo que pocos filósofos habían logrado vislumbrar: existe una tensión correspondiente entre ambos dioses y, de ella, nace la tragedia griega:

[...] con sus dos divinidades artísticas, [...], en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, [...] esos dos instintos marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis. [...] hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche, 2004, p.42).

En este sentido, ¿qué hace posible que esa antítesis sea de imperiosa armonía y necesidad mutua? Nietzsche lo expone por medio de *la voluntad helénica*. Este acto metafísico es el que abre la posibilidad de transfiguración del genio artista y del mundo del arte, y sirve como espejo en el que se ven reflejados los dioses del olimpo para mostrar la belleza al ser humano en medio del sufrimiento del destino:

Esta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico (Nietzsche, 2004, p.57)

Así pues, el artista se acerca Apolo, cargando dentro de sí con el sentimiento dionisiaco del *sufrimiento*. Hay en él una necesidad de *transformar* en imágenes aquello que padece en su existir: [...] en este peligro supremo de la voluntad, aproxímese a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo

espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir (Nietzsche, 2004, p. 81).

El acto metafísico ocurre en el *genio*, quien es el artista nietzscheano, aquel sujeto capaz de contener dentro de sí el talento y sabiduría sobre el sufrimiento, y que tiene la *voluntad*<sup>6</sup> para transformarlo en representaciones que *mueven* la vida. En el caso de los griegos, se encuentra Homero como aquel que transforma las tensiones dionisiacas y las apolíneas. Para este trabajo será el ser humano en sí mismo quien se transforme en obra de arte: el sujeto como artista y como obra.

Ahora bien, si se indaga profundamente a Dionisio y a Apolo, se encuentra algo más allá que una discordia. Lo que se encuentra es una tensión vida-muerte. De nuevo hay dos tensiones que parecen no congeniar. Sin embargo, esta tensión muestra el destino de cualquier tipo de ser viviente: vivir y morir, y su reconciliación está en el *ser* que permanentemente se está transformando. Asimismo, sucede con la reconciliación de Apolo y Dionisio, de la vida y de la muerte. La cultura dionisiaca radica en el reconocimiento del destino inexorable, inexplicable, sobretodo, inevitable: '*la muerte sigue a la vida*' se torna la máxima del saber dionisiaco que irrumpe ante los griegos, siendo el único destino de la comunidad. De esta forma, la muerte no es vista como el final o lo fatídico, la muerte dionisiaca es la dignidad de la vida, porque es donde la vida encuentra su sentido. Es ese límite sufriente de la vida-muerte lo que motiva y mantiene la pulsión de vida despierta en el sujeto.

Retomando las características que acompañan a Dionisio, ya se mencionaba a Sileno, un ser que tiene morfología caballuna en patas y cola. Su etimología se dice es oscura porque no hay una palabra de origen para su nombre, más bien, se habla que comparte raíz con *sillos* que significa 'burla' y 'chanza'. No es extraño que exista un mito sobre Sileno revelándole al rey Midas cuál es el sufrimiento de la vida cuando fue el mismo Sileno quien le otorgó al rey la habilidad de convertir todo lo que toca en oro. No obstante, este mito advierte el primer suceso que abrió paso a la tragedia griega, a saber: la *Moira* es superior a los deseos humanos.

---

<sup>6</sup> Voluntad viene del latín *voluntas* que significa querer o desear. Nietzsche se apropia a esta noción en dos ocasiones, cuando habla de voluntad helénica en la obra *el Nacimiento de la Tragedia* y voluntad de poder en su obra *Más allá del bien y del mal*. Esta última se refiere a la naturaleza creadora de valores para el ser humano, una *pulsión* que mueve a lograr los deseos que representan el mundo del sujeto. La voluntad helénica, por su parte, es la fuerza que despierta en el sujeto para ser *espectador* del sufrimiento que constituye al destino y desde este *sufrir* transformarlo en arte gracias a la creación artística. Al hablar de *helénica* se refiere a lo relativo a Grecia y cómo los griegos coexistieron, desde su fuerza, con el sufrimiento.

Sileno, acompañante de Dionisio, es atrapado por el rey Midas y este último le pregunta sobre qué es lo mejor para el hombre. Sileno le responde que lo mejor a lo que pudieron aspirar es no haber nacido y lo segundo es morir pronto. Este destino cruel que des-oculta Dionisio a los griegos necesita tener el contraste medido de Apolo, de ahí nace la reconciliación. Los griegos necesitaron colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos (Nietzsche, 2004), se han dado cuenta de los horrores y espantos que conlleva la existencia:

Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira que reina despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre [...] fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo su caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los olímpicos (Nietzsche, 2004, p.55).

Ya se ha mencionado a la *Moira*, pero, no se ha definido cuál es su lugar en la figura del *sufrimiento*. Nietzsche la presenta como una figura superior a todos los conocimientos humanos, un ser que genera desconfianza y aturde el mundo de los seres vivos. Así, la *Moira* se entiende como el destino despiadado y enemigo de los hombres.

Cuando el ser humano reconocer la superioridad de la *Moira* significa que ha aceptado la constitución pasiva del sujeto frente al destino, no hay cambios, no hay modificaciones, solo se padece: el ser humano es agente pasivo de la existencia. Es con esto donde se comprende el modo constitutivo y continuo del *sufrimiento*: existe un destino inamovible, del cual el ser humano es parte y no puede transformar lo que sucede. Esto significa que todo se padece y todo se *sufre*, especialmente la existencia. Sin embargo, hay algo que la *Moira* no puede detener: cómo el ser humano acoge la existencia sufriente. Si no se puede enfrentar a la naturaleza y su poder, entonces se transforma lo único que está al alcance: el ser humano en sí mismo. Por ejemplo, los griegos siendo ese pueblo condenado a sus fuertes deseos y al sufrimiento de la existencia, le dieron vida a la *creación artística* para presentar ante sí a los dioses protectores y luminosos que contrastaban con la imagen aterradora de la Moira. Lo que permitió que existiera una fuerza para *impulsarlos* a seguir viviendo —voluntad helénica—.

Si para los griegos la tragedia griega era el mundo olímpico que protegía y aliviaba lo superior del destino y su poder; para este trabajo será el naufragio la *imagen* que guiará al lector

al encuentro de su propia creación artística y que lo impulsará a comprender por qué el sufrimiento es un continuo estético de la existencia, como una *fuerza vital* del ser humano para sobreponerse y coexistir con el *sufrimiento*.

### **La mirada del naufragio**

Este apartado se desarrolla desde una acción fundamental: el *mirar*. Esta acción puede darse desde los otros hacia el naufragio o desde el náufrago para sí mismo; es decir, ser un *espectador* del destino. Por ello, es importante indagar por los acontecimientos previos al naufragar. No se trata de *mirar* al naufragio, sino de preguntarse qué *mira* el náufrago. En otras palabras, ¿qué hay en altamar que lo invita a estar lejos de la tierra firme?

Blumenberg, en su obra *Naufragio con espectador*, admite que el primer interés del ser humano por estar fuera de la tierra firme es la *curiosidad* de lo extraño. Los dioses, como se ha visto, han sido el principal motivo para los miedos y alegrías de la comunidad, es así como la naturaleza oceánica se convierte en el dios menos conocido por los griegos y, en este sentido, en la potencia provocadora de terror y portadora de un aura de incompreensión:

[...] del océano, que rodea los límites del mundo habitable, proceden los monstruos míticos más alejados de las figuras conocidas de la naturaleza y que no parecen ya comprender el mundo como cosmos. Esta alarmante extrañeza incluye también el hecho de que el fenómeno natural que desde siempre más aterrorizó al hombre, el terremoto, estaba bajo la jurisdicción mítica del dios del mar Poseidón (Blumenberg, 1995, p.14).

Pensar al sujeto como un curioso de lo extraño y aterrador del océano es saber que hay una pulsión dentro de sí, un *pathos* que se padece y constituye al individuo de la comunidad. Se puede hasta pensar en un sujeto que pierde el sentido de cuidado de sí, de preocupación por sí o, como algunos llaman, pierde el amor por la vida propia. Sin embargo, se necesita *mirar* al náufrago como un sujeto curioso por el temor, que no puede evitar el destino de naufragar, sino que lo desea hasta el punto en que se pierde la individualidad en medio de los *impulsos*.

Es esta la primera mirada del naufragio: *mirar* la potencia e inmensidad del mar. Y en este *mirar* se activa la pulsión que estaba dormida. El *mirar* hacia afuera es, paradójicamente, adentrarse a sí mismo, *mirarse* a sí mismo y entender la tensión vida-muerte. El sujeto es el *Uno Primordial*, es quien se transforma y se convierte en *espectador* del naufragio.

Teniendo en cuenta el primer momento del naufragio, que es una mirada de él hacia lo otro, es vital que nazca una pregunta que guíe el segundo momento, esto es, lo otro mirando al naufragio: ¿qué significa esta metáfora de *mirar* al naufragio? ¿Es el sujeto mismo quien se reconoce como naufragio o son otros quienes lo reconocen así? Para responder estas preguntas, vale la pena comenzar por el siguiente fragmento:

El hombre conduce su vida y levanta sus instituciones sobre tierra firme. Sin embargo, prefiere concebir el movimiento de su existencia, en su conjunto, mediante la metáfora de la navegación arriesgada [...]. A menudo, la representación de los peligros de alta mar solo sirve para resaltar la comodidad y la calma, la seguridad y serenidad del puerto en el que ha de concluir la travesía (Blumenberg, 1995, p.13).

La primera parte de esta cita se relaciona con la obra nietzscheana desde la medida y claridad que otorga Apolo a los griegos. La firmeza de las instituciones es la seguridad que trae Apolo desde los dioses del olimpo frente a sus creyentes, lo que permite a los griegos enfrentarse a los horrores del destino, pues creen en la protección de cada dios, en la armonía y medida que nace en la fuerza de Apolo. En la segunda parte de la cita se percibe la cultura dionisiaca. Es el movimiento de la navegación arriesgada lo que le resalta al naufragio la comodidad y calma existente en la tierra firme. Cuando Dionisio llega a Grecia, irrumpe la tranquilidad apolínea, desdibuja las fronteras humanas y perturba el conocimiento de los griegos. Se advierte con este fragmento de Blumenberg que la tensión de ambos dioses no está fuera del ser humano. Más bien, es el sujeto quien encuentra dentro de sí la tensión vida-muerte.

Alejándose de las posturas nietzscheanas sobre los dioses y trayendo a primer plano el naufragio de Blumenberg, es evidente la situación que se presenta: existen *pathos* dentro de cada sujeto que lo impulsan y emocionan a los peligros de altamar, contrario a la seguridad y calma que lo mantiene en medida. Estas dos fuerzas simbolizan, por un lado, las instituciones que levantan a la comunidad desde ideales que le brindan seguridad y comodidad al sujeto que pertenece a la tierra firme y, por otro, las afecciones que padecen y constituyen a cada sujeto que se reconoce como individuo que cuestiona, analiza, aleja, observa y es *espectador* del sentimiento de comunidad. En cada sujeto residen ambos *pathos*, que lo motivan, lo mueven y lo atrapan. Se convierte, así, en un ser humano que padece, sin poder evitar o cambiar aquello que lo lleva a lanzarse al naufragio: un *sufrimiento* que es potencia de *movimiento* y, a la vez, deseo.

Ahora bien, para responder a la pregunta sobre la metáfora de *mirar* el naufragio, Blumenberg afirma que hay dos presupuestos que determinan la carga significativa de la metáfora. Por un lado, el mar representa el límite de lo humano, donde está el mar no hay una firmeza institucional o de comunidad. Por otro lado, se sataniza la idea del naufragio como el ámbito de lo imprevisible y la anarquía. Este último presupuesto es la carga significativa de la metáfora, al igual que lo es con el *sufrimiento*, a la que se le aplican ideas judeocristianas. Sin embargo, para el filósofo alemán el naufragio no puede ser visto desde esa perspectiva, pues la habilidad del naufragio reside en poner en duda la fiabilidad del cosmos y en anticipar su contravalor gnóstico.

En este orden de ideas, el naufragio se asemeja a la cultura dionisiaca: Dionisio, aquel dios que perturba, que cuestiona y que desestabiliza la seguridad en los límites de Apolo. El náufrago es quien tiene la *fuerza* de abandonar y alterar el orden de la firmeza en tierra y, paralelamente, se pone a sí mismo como creación artística para sobrellevar lo que se aproxima en altamar. Esto es un sujeto limitado que se transforma en una *fuerza* ilimitada, ya que solo él mismo es quien se guía y se sobrepone al destino sufriente.

Hasta este punto se han propuesto las primeras relaciones entre la corriente nietzscheana y la metáfora del naufragio. Es necesario, entonces, buscar las segundas relaciones: ¿por qué el naufragio es la figura para la tragedia griega? Si la tragedia griega es la *creación artística* para transformar el sufrimiento de superioridad del destino, ¿qué es lo que se transforma en el naufragio?

El naufragio es la consecuencia de la navegación, es una suerte de *destino* inamovible. Cuando el ser humano cae en este destino, se suele creer que hay sufrimiento implícito. Sin embargo, si se lee el sufrimiento desde la propuesta de Blumenberg (1995) y Nietzsche, el *sufrimiento* es *pulsión* y *pathos* del sujeto, se requiere comprender el naufragio como modelo “[...] porque también para él las pasiones son la energía motriz” (p.45) y “[...] son los impulsos afectivos los que crean y destruyen todo. Si reinase la razón sobre la tierra, nada sucedería en ella” (p.41).

En otras palabras, el naufragio está constituido por el *sufrimiento* continuo. No es un acto espontáneo, no es una decisión repentina el desear naufragar; más bien, es el *sufrimiento* lo que *mueve* al náufrago a no tender hacia la tierra firme, es una voluntad por dignificar la vida y darle sentido a la misma. No obstante, en el naufragio no hay dioses que puedan iluminar el padecer, no hay una tragedia griega creándose tras bambalinas: *solo está el sujeto para sí mismo*.

Si no hay algo más que el sujeto en el naufragio, lo único que puede transformarse es él mismo. La mirada del naufragio es ser el *espectador* —pasivo— de su propia transformación —activo—: “[...] quien puede salvarse en el naufragio de la existencia revela estar no en una posesión reiterada a la interioridad, sino en una posesión de sí que se alcanza en el proceso de auto desvelamiento y la apropiación de sí mismo” (Blumenberg, 1995, p.23). La creación artística es el ser humano en sí mismo.

No es en vano que la imagen del naufragio sea la catalizadora de las tensiones demostradas en Nietzsche con la cultura apolínea y la dionisiaca. El sujeto necesita la agitación que nace del sufrir, requiere del impacto del destino inexorable que lo perturba y, al mismo tiempo, alienta a retornar al mar, pues solo ahí es donde existe una comprensión de sí mismo. La calma solo hace que se eleven las preocupaciones del saber que no habrá una tensión como la vida-muerte:

[...] para el navegante, el mar inmóvil es un preocupante *¡silencio de muerte y horror!* «Feliz viaje» es el contrapolo de «calma de mar»: el retorno de los vientos, el propio Eolo devuelve la vida al letargo, suelta el *lazo angustiante* (Blumenberg, 1995, p.71).

El ser humano responde y existe con sus pulsiones, aquellas que lo invitan, una y otra vez, a volver al naufragio; sin embargo, la muerte de la tierra firme significa el nacimiento de la vida en apropiación de sí mismo y de la creación artística. Cuando esta muerte y vida suceden en el sujeto, se llega al tercer momento de la mirada del naufragio: la *liberación*. Una liberación de las instituciones, la tierra firme, los temores y la comunidad, pero no se entiende esta como un alejarse y no estar más. Esta liberación es la comprensión del *sufrimiento* como un impulso, una pulsión o una pasión, es la comprensión del naufragio como un ser que está abierto, dispuesto y que padece. La tierra firme ya no es suficiente para él, sino que representa ahora el lugar donde la quietud habita, mientras el naufragio representa la transformación, la liberación y la aceptación.

La liberación es el último lugar donde llega el naufragio, donde encuentra lo ilimitado dentro de sí. Para los griegos, esta liberación se daba desde el *coro trágico*, este último es aquella figura que advertía, indicaba e instruía a los héroes. Esta figura que se desarrolla en la tragedia griega es fundamental para comprender la creación artística: el coro trágico es la fuerza que marcha junto al destino. Si Dionisio es el dios del *pathos* que devela el *sufrimiento* al ser humano, Apolo es el dios del *pathos* que se contrapone al destino. Apolo ha liberado a los griegos del sufrimiento.

### 3. Creación artística: la vida del coro trágico

Para comenzar este segundo capítulo es fundamental que se tracen los conceptos claves que permitirán pensarse desde un lugar filosófico y artístico este capítulo. Es decir, no como *filosofía del arte* o como simplemente *arte*, sino que, atravesar y leer como un sujeto que participa de este camino de escritura, que se conmueve y *mueve* su espíritu helénico junto a la fuerza dionisiaca y apolínea. Por este motivo, en esta parte introductoria se desarrollan tres tareas.

En primer lugar, vale la pena responder por qué se habla de *creación artística* y no de arte u obra de arte. El uso de la noción '*creación artística*' implica que no se indaga sobre el arte o la obra de arte, asimismo, descarta estos últimos conceptos como formas de entender la vida del coro trágico. La preocupación de este capítulo no será buscar criterios o comprensiones que definan las nociones arte u obra; por el contrario, preocuparse por esas cuestiones está alejado de lo realmente importante: despertar las pulsiones sufrientes y vivirlas. Por ello, lo fundamental es reflexionar sobre el fenómeno de la *creación artística*. No hay forma de definir este fenómeno, ya que es un modo de existir de cada sujeto, aún así, existe la posibilidad de experimentarlo y escribirlo.

Por un lado, la creación artística es un espectro vital para la consolidación de la obra, más no es la obra en sí, pues al hablar sobre este espectro se habla sobre el proceso, la transformación y el desarrollo continuamente estético del sujeto. Se refiere a la *mirada* estética del sujeto sobre sí mismo, sobre otros o sobre la *naturaleza*. Por otro lado, la creación artística no es un objeto o una disciplina que pueda ser estudiada bajo ciertos pensamientos, tampoco acontece a una técnica o instituciones. La creación artística es una práctica del individuo que se transforma constantemente, ya sea por una situación histórica o por un modo de existencia que despierta el *pathos* artístico del sujeto. En este sentido, no se habla de arte u obra, sino de artista. Un artista que vive con el *sufrimiento* y es capaz de mirar su existencia de un modo estético.

Permitir que la indagación de este capítulo se centre en el artista trae una nueva percepción sobre la existencia sufriente que se mira de modo estético. Esto significa que ya no se busca *mirar* el objeto de arte que representa el modo de existir de un sujeto, un objeto que es producto del espíritu trágico, y que en este objeto el espectador logra *mirar* su propia existencia. Por el contrario, es necesario volcar la mirada hacia el artista, el transformador y hacia el fenómeno mismo de transformar, es decir, el espectador se abstrae cuando *mira* a aquel *otro* que es parte de este existir sufriente, se identifica desde el *sentir* en comunidad. Los espectadores necesitan *vivir* el proceso



transformador del artista, por eso el teatro griego se convierte en aquella primera *obra* que se construye mientras se va despertando el *pathos* artístico del público y del mismo artista. Esto sucede porque la *creación artística* se mueve desde y junto al *sufrimiento*, y este último es la *pulsión* que permite ver al individuo como una comunidad. Siendo así, la noción de *creación artística*, diferente a la noción arte y obra, permite hablar desde la comprensión del concepto dionisiaco *Uno Primordial*, pues la transformación estética del sujeto necesita despertar con la existencia sufriente que subyace en cada sujeto que comparte en unidad con los otros y la naturaleza.

Hasta el primer capítulo, la referencia estética que el lector tenía era la *fuerza plástica*: la reconstrucción desde lo destruido. Esa era la premisa que acompañaba la fuerza dionisiaca que nacía del *sufrimiento*. Aún así, siempre se mencionó que la *voluntad helénica* floreció de una antítesis entre dos fuerzas que se daban desde la imagen del dios Apolo y el dios Dionisio. Siendo así, la transición hacia este capítulo es el reconocimiento de esa segunda fuerza: la apolínea. Con Apolo no se usa la noción de *fuerza plástica*, pues este dios no se representa con la destrucción o el rompimiento del individuo. Lo que hace Apolo es entregarle al sujeto las imágenes de los dioses que les cuidarán. En otras palabras, Apolo es el dios que ilumina e impulsa a la *creación artística*. Por ello, este segundo capítulo se enfoca en el *pathos* que subyace en la fuerza apolínea, es decir, la *vida* desde la creación artística. De este modo, se pondrá en espera la *fuerza plástica* y se indagará por el despertar del *sufrimiento* de modo estético.

Se debe tener en cuenta que en la obra de Blumenberg no son las imágenes de los dioses las que protegen al individuo en altamar. Por el contrario, las fuerzas subyacen en el sujeto mismo. Es decir, no se crean imágenes que representen la fuerza dionisiaca y la fuerza apolínea, que en Blumenberg son la tensión vida-muerte, sino que el sujeto en sí es quien se permite transformar su espíritu: hallar lo limitado de sí mismo y transformarlo en una fuerza ilimitada. Queda, entonces, expuesta la noción *creación artística*, su uso para este capítulo y la diferencia que tiene con la *fuerza plástica*, la cual se refiere a la fuerza dionisiaca.

En segundo lugar, hay que analizar la noción que permite entender la coexistencia de Apolo y Dionisio. Esta es la noción de *pathos*. Hablar de *pathos* implica tener en cuenta que el sufrimiento y la creación artística, dos tiempos paralelos en la existencia humana, acontecen de un *pathos* que subyace a todo ser humano y que constituye la forma de vida de cada sujeto. Esta indagación

requiere un volver a los griegos, retomar sus pensamientos para comprender por qué el ser humano padece estos *pathos* que son constitutivos y continuos en la existencia.

El concepto *pathos* es comúnmente entendido como un afecto o pasión que despierta emociones en el sujeto o en otros. Por ello, el concepto ha sido trabajado e intervenido desde diversas disciplinas que cuestionan las relaciones del individuo con lo *otro*, entre ellas están filosofía, antropología, psicología, artes y medicina. Todas parten del mismo sentido sobre *pathos*: una pasión. Aristóteles, en su obra *Retórica*, hablaba del uso del *pathos* como un método para persuadir el juicio humano desde las emociones y pasiones, y lo contrapone al *ethos* y el *logos*, que son las virtudes prudentes del ser humano al momento del discurso:

Pues bien, <se persuade> por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito. Porque a las personas honradas les creemos más y con mayor rapidez, en general en todas las cosas, pero, desde luego, completamente en aquellas en que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda; si bien es preciso que también esto acontezca por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el que habla. Por lo tanto, no <es cierto que>, en el arte, como afirman algunos tratadistas, la honradez del que habla no incorpore nada en orden a lo convincente, sino que, por así decirlo, casi es el talante personal quien constituye el más firme <medio de> persuasión. De otro lado, <se persuade por la disposición> de los oyentes, cuando estos son movidos a una pasión por medio del discurso (*Retórica*, I 2, 1356a5-15).

Para el estagirita es fundamental entender cómo se desarrolla la comunidad griega desde el diálogo de sus dirigentes, pues la virtud de estos últimos es el reflejo de la ética de los griegos. Es decir, cuando un discurso es prudente y justo para con el pueblo no es necesario recurrir a emociones que afecten el juicio. Sin embargo, Aristóteles pone en cuestión la diferencia que trae consigo la retórica que se da desde el arte. Al artista no se le puede pedir un discurso alejado de las pasiones, ya que es el mismo artista quien representa los *pathos* griegos, los vuelve imágenes, esculturas, pinturas, música y poesía.

Esta diferencia será apropiada para entender el *pathos* que despierta la creación artística del sujeto: el artista representa las pasiones que ya residen en los otros, las trae a la *luz* y las *libera* para transformarlas en obra, o transformar al sujeto mismo. El *pathos* no solo significa pasión en el sentido que presiona, sobre cae u oprime al sujeto, donde la persona es únicamente receptora pasiva de lo que le constituye existencialmente. *Pathos* es también el sentido sensible que emerge

al artista y a la comunidad. El *sufrir* es un *pathos* que impulsa y la *creación artística* es el *pathos* que transforma en obra al sujeto mismo. Aunque este encuentro con Aristóteles no corresponde a este trabajo, sí da un indicio sobre la importancia del artista dentro de la comunidad. Pues es él quien logra transformar los *pathos* en formas de entender la vida sufriente de la comunidad.

Cuando se traslada el sentido de *pathos* a la lectura de Blumenberg es importante recordar que el naufragio es el sujeto que padece y que tiene la capacidad de transformarse en ilimitado, porque en él coexiste la tensión vida-muerte, esos *pathos* que impulsan: en el naufragio residen todos los dioses que se representan desde las obras en la cultura griega. Prueba de ello es la expresión de Poseidón en los frisos narrativos de los frontones del templo de los griegos, donde se representa la convulsión y la lucha de los dioses, las cuales muestran a la comunidad el poder que despierta de los *pathos*, del *ser* con los impulsos.

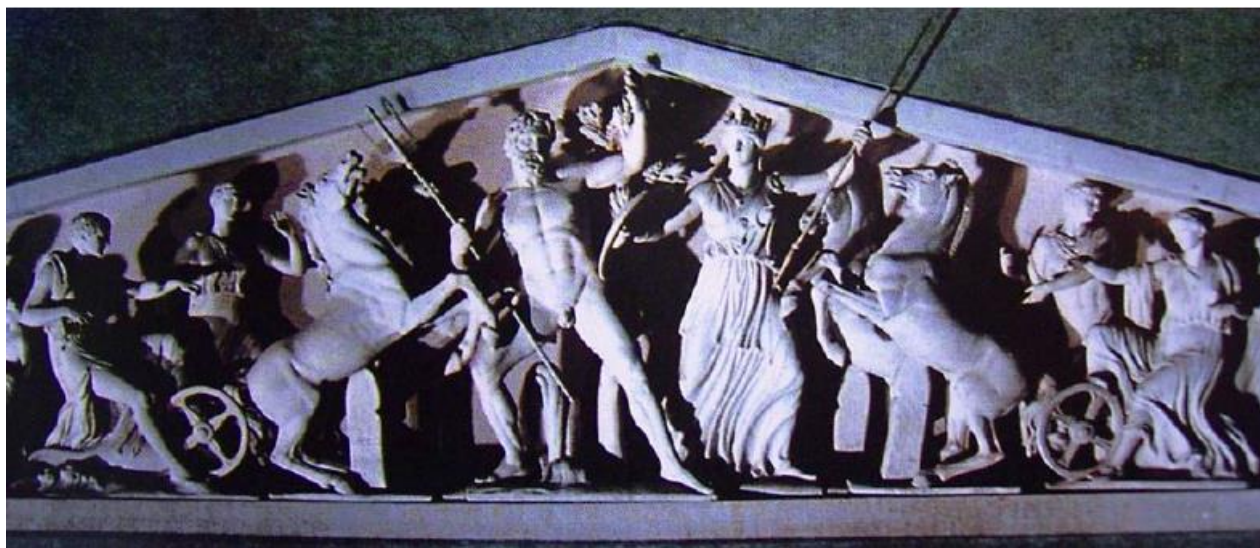


Fig. 1. Reconstrucción del frontón occidental del Partenón.

Este friso narrativo logra dar la idea de las luchas y encuentros de *pulsiones* que esculpían los antiguos griegos. Los artistas le daban poder a la comunidad, una idea de poder que se observaba con los dioses. De estos últimos los griegos obtenían la *fuera vital* ilimitada para sobreponerse al sufrimiento inexorable que subyace a toda forma de vida. *Mirar* a los dioses era *mirar* al espíritu helénico, aquel espíritu que los artistas encarnaron en imágenes. De este modo, *mirar* al naufragio es *mirar* la transformación. Ser *espectador* del naufragio es *mirar* a un sujeto limitado que reconoce la muerte, el destino que está en el mar y no se paraliza; por el contrario, dentro de él se mueven *fuerzas*, tensiones y pasiones que lo llevan a transformarse en un sujeto ilimitado que reconoce la verdadera vida en el existir sufriente.

En tercer lugar, es necesario responder una de las cuestiones más importantes para este capítulo, a saber: ¿qué sentido tienen las obras para los griegos? La importancia de comprender el sentido griego hacia las obras nace de la imagen que representa la *creación artística*: el coro trágico. Esta figura del coro trágico es entendida como aquella que despierta la vida, que atrae y da luz a las pulsiones que traen consigo los espectadores. Si con Dionisio hay un reconocimiento del sufrimiento, con Apolo despertará el *pathos* artístico que lucha y coexiste con este primero. No es extraño que los griegos transformaran la existencia sufriente que entrega Dionisio en obras como la tragedia griega, el *conocimiento* artístico que brinda Apolo es lo que le salva y mediante el arte lo salva para sí, la vida.

En la obra *Historia del arte* (s.f.), Gombrich hace un rastreo sobre las obras y el sentido que las culturas antiguas le otorgaban a estas, esto es, cómo el arte codificó y modificó las formas de vida de las personas y cómo la creación artística tiene una relación directa con las maneras de convertir la *naturaleza* en imágenes. De este modo, el historiador austriaco comienza advirtiendo que, en la antigüedad las obras de arte eran definidas como objetos que poseen una función definida, ya sea religiosa, política, comercial u ornamental:

[...] las imágenes están hechas para protegerles contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la Naturaleza. Pinturas y estatuas —en otras palabras— son empleadas con fines mágicos [...] qué clase de experiencia es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso *empleo* (Gombrich, s.f., p.30).

En otras palabras, las obras adquieren un sentido de poder, de grandeza y de protección para estas personas, son una forma de ser *espectadores* de sus propios *pathos*. Aquella persona que era capaz de crear imágenes y representar las pasiones era la conexión de la comunidad con los dioses, con lo *otro*. En la época de los jeroglíficos y de Rómulo y Remo era fundamental la creación de imágenes que se relacionaran con el poder que tenían los animales, eran su *tótem*, su *unidad* con la naturaleza: “[...] muchas tribus poseen ceremonias en las cuales ostentan máscaras con rasgos de esos animales, y, cuando se las colocan sobre sí, sienten que se han transformado, se han convertido en cuervos y en osos” (Gombrich, s.f., p.34).

Estas ideas, cuando se traslada a la época clásica de los griegos es fácil reconocer el papel de los dioses hechos imágenes. Los griegos necesitaban de figuras e imágenes cercanas a ellos, que la *naturaleza* se transformara en humana y, así, el *pathos* sufriente tuviera un proceso artístico

de donde emergiera la *liberación*. Estas personas no deseaban ser esclavizadas por una ley divina, por un miedo o un terror; esto se percibe en las estructuras de sus templos:

[...] procuraron conformar las columnas de modo que tuvieran un ligero abultamiento hacia su mitad, yendo en disminución hacia la punta. El resultado es que parecen flexibles, como si el peso de la techumbre las comprimiera ligeramente sin deformarlas. Casi parece como si fueran seres vivos llevando su carga con facilidad (Gombrich, s.f., p.61).

Cuando la comunidad se reúne alrededor de las figuras y los templos están siendo *espectadores* de grandezas divinas, de *pathos* que se han transformado en representaciones humanas:

[...] la gente oraba ante ellos, que les eran llevados sacrificios entre extraños ensalmos, y miles y decenas de miles de fieles pudieron acercarse a ellos con la esperanza y el temor en sus corazones, pues para ellos esas estatuas e imágenes grabadas del profeta eran, al propio tiempo, dioses (Gombrich, s.f., p.67).

Así pues, las obras de los griegos eran por y para ellos. No para honrar dioses, sino para comprender que las fuerzas eran parte de sí. El artista se servía de sus ojos para representar el *pathos* de la comunidad, para interrogar sobre las tradiciones y las leyendas establecidas; el artista les permite a los otros empezar a inquirir la naturaleza de las cosas, la filosofía surge entre la comunidad y el teatro se empieza a desarrollar desde las ceremonias celebradas en honor a Dionisio.

El arte griego es, en este sentido, fuente de nuevos modos de creación. Antes de ellos, el arte era para lo *otro*, en protección de lo *otro* y para ser espectador de lo *otro*. Con el arte griego se empieza a pensar por y para lo humano, en ser *espectador* propio y de los otros. Consecuentemente, se replanteó la concepción de divinidad y de comunidad. Desde este punto, el arte fue libre de utilidad religiosa, política, comercial u ornamental y, más bien, comenzó a ser pensado según los intereses de las personas y el interés por las obras en sí mismas. Esto permitió que el artista, igualmente, se abriera al mundo y estuviera dispuesto a ser receptivo desde su *pathos* de la *creación artística*:

[...] los antiguos tipos empezaron a moverse y respirar bajo las manos del hábil escultor, y se yerguen ante nosotros como seres humanos reales, pertenecientes a un mundo distinto y mejor. Son, en efecto, seres que pertenecen a un mundo distinto [...] porque el arte en aquel

momento había alcanzado un punto en el que lo modélico y lo individual se mantenía en un nuevo y delicado equilibrio (Gombrich, s.f., p.82).

Para la época clásica, el objeto principal de la obra era el ser humano. Esto lleva a comprender el papel vital que se desarrolló con la imagen del *coro trágico*. El coro trágico no es ningún dios, ni divinidad; por el contrario, está libre de utilidad política o religiosa, es el elemento del teatro que se *sobrepone* al destino del héroe, ya que le anuncia y le advierte, narra lo pasado, presente y futuro a los espectadores. En últimas, el coro trágico es el espectador omnipresente y la voz de la consciencia de la comunidad. Es decir, es el *pathos* anunciado, expresado y representado.

La imagen del *coro trágico* es a Apolo lo que es la *pulsión sufriente* a Dionisio. La fuerza apolínea se encarna en la *creación artística* y de esta nace el coro trágico como la forma de declarar abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte. El artista ya no transforma el mármol en estatua o el lienzo en obra, tampoco detalla de manera ideal lo que rodea al sujeto. Por el contrario, el artista se siente y se *mira*, identifica que dentro de él hay una pulsión que no puede confrontar porque es constitutiva, esta es, el *sufrimiento*. Una pulsión que mueve, que agita y estremece, pero no paraliza. Este *pathos* se ve contrapuesto por la calma, la medida y la sabiduría apolínea, que transforma en obra aquello que está agitado por la fuerza dionisiaca: el artista. En palabras de Blumenberg (1995):

Pues, así como el marino, cuando el mar irritado ruge furiosamente levantando monstruosas olas que cubren el horizonte, permanece sentado en su barco, tranquilo y confiado en su débil embarcación, así el hombre, en un mundo lleno de dolores, permanece aislado, sereno, porque pone su confianza en el *principio individualitatis*<sup>7</sup> (p.79).

A diferencia de los griegos, en la metáfora del naufragio de Blumenberg coexisten ambas fuerzas, pero estas no se convierten en imágenes como en el arte helénico, sino que el mismo ser humano es portador de la tensión vida-muerte y él mismo es quien se transforma en obra. Este transformar que se da en el naufragio es el transformar que emerge del coro trágico. Por ello, este capítulo es la apertura al reconocimiento y comprensión de la *creación artística* como el *pathos* que marcha junto al sufrimiento en una lucha constante, para que, finalmente, el ser humano alcance la *liberación*, es decir, en un sujeto ilimitado desde la creación artística, pero sin abandonar

---

<sup>7</sup> El *principio individualitatis* tiene su máxima expresión en Apolo, pues es la confianza ilimitada que el dios ha dado a quienes se hayan acogido en él. Nietzsche, en la obra *NT* (2004), afirma que en este principio se magnifica la imagen divina, en cuyos gestos y miradas se habla todo el placer y sabiduría de la *apariencia* junto con su belleza (p.45).

o rechazar su constitución limitada desde el sufrimiento. Es exactamente esta antítesis lo que el *espectador* escucha del coro trágico: una anticipación de la consciencia de infinito, pero desde lo limitado de la experiencia humana.

### **La vida del coro trágico**

*“Al heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí –la vida”*

El nacimiento de la tragedia, Nietzsche

Nietzsche, en la obra *NT*, pone especial atención al elemento del coro trágico dentro del teatro griego, esto porque el coro representa y expone los *pathos* de los espectadores, el coro les da vida a las figuras, transforma en *unidad* a los individuos sufrientes y a los dioses convertidos en imágenes:

[...] el coro trágico de los griegos está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro de las oceánides cree ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena” (Nietzsche, 2004, p.77).

De esta forma, el coro se traduce al corazón de la tragedia griega, es la mirada empírica de la libertad del humano; es decir, es la capacidad del artista de poner las *apariencias bellas* de Apolo delante de los espectadores y sus *pulsiones sufrientes*, de *crear* y transformar sin leyes divinas, solo el *sentir* de la comunidad:

[...]el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza (Nietzsche, 2004, p.79).

La tragedia griega era el acto de culminación de las fiestas en honor a Dionisio, estas se daban en la época del año donde la comunidad se disponía al espacio de ocio, contemplación y reflexión sobre el pasado y sobre los temas que cuestionaban a la comunidad. El *sufrimiento* se transformaba en arte durante estas épocas, los dioses se volvían figuras humanas en el teatro para, así, crear el orden divino de Apolo en medio del sentimiento dionisiaco. Los actores interpretaban al héroe y a los dioses; el coro narraba la historia, relataba lo que estaba sucediendo y lo que los espectadores no veían, asimismo, anticipaba los hechos futuros y mencionaba los pasados; y los músicos cargaban el ambiente con flautas, ditirambos y citaras según los acontecimientos que

narraba el coro. El coro era, en Grecia, el observador omnipresente, aquella figura que posibilita la cohesión entre la obra y los espectadores. Visto así, el coro es el orientador absoluto de toda la tragedia:

Esas tradición nos dice resueltamente que la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual sacamos nosotros la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial (Nietzsche, 2004, p.45).

En el coro trágico se halla la mirada ilimitada de los dioses: Apolo ha entregado la luz, la armonía y la medida a los griegos, pero, esto no sería posible sin Dionisio a su lado. El espectador admira con pasión la tragedia porque en ella no hay retórica, lo que hay de trasfondo es el *sufrimiento* de los héroes por el destino. El espectador se mira a sí mismo desde las pulsiones y encuentra en el coro un *otro* que invita a soportar las tensiones vida-muerte que hay dentro de cada sujeto.

Sin la figura del coro trágico, los griegos no hubieran logrado *sobreponerse* al destino dionisiaco: “el comentario coral detiene periódicamente la acción recitada por los actores y obliga al público a una meditación” (Oliva y Torres sobre Barthes, 2010, p.38). En otras palabras, el coro lleva al espectador a una comprensión de sí, lo que significa que el sujeto debe estar abierto a lo que mira, una mirada cargada con *curiosidad*, y que se reconozca como parte de la naturaleza del destino. El coro trágico aparece como la apertura a la posibilidad de advertir al héroe de su destino, que la naturaleza no se sobrepone al ser humano. Aún cuando el *mirar* es fundamental para lo que constituye el problema de la *curiosidad*, cabe afirmar que este tema será desarrollado en el tercer capítulo. Por ahora, el *mirar* se referirá al estar atento y abierto a reconocerse en el otro o con lo otro.

Los griegos se acercan con fidelidad a la obra trágica y escuchan atentos al coro, interpretando sus anuncios y advertencias. Con ello se despierta un *pathos* que mueve al espectador a encontrar su propio modo estético, su propia *creación artística*, le invita a despertar el espíritu helénico y ser parte de la transformación que está viviendo el héroe de la tragedia. Aquel héroe que es reconocido por la narración de los sucesos que canta el coro. La figura del coro permite a aquellos que se acercan a *mirar* la tragedia encontrar una identidad en ese otro que sufre por su destino, penetrar en el sentimiento de *unidad*. El coro entrega y el espectador se dispone, es una danza constante, una comprensión y una unión de *fuerzas* que se atraen mutuamente. El coro



permite que el sujeto sea consciente de su destino inexorable y, paralelamente, le posibilita al individuo la apertura a la *creación* propia:

El coro dionisiaco es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social [...] Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco 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. De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes (Nietzsche, 2004, p.86).

Así pues, cuando el coro trágico aparece, despierta vida en la comunidad. Los sujetos son conscientes de la existencia, de ese sufrir por el destino: la sabiduría de Dionisio. Pero Apolo se sitúa, lucha e ilumina. Apolo logra que los griegos *miren* el sufrimiento desde un modo estético, como un mago que salva y cura (Nietzsche, 2004), convirtiendo la existencia en imágenes con las que puede vivir. Es en medio de esta transformación de comunidad donde nace el coro trágico, para mostrar la existencia más real y primordial del sujeto: “[...] solo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro” (Nietzsche, 2004: 84).

Ahora bien, es necesario pensar por qué se ha rastreado en la figura del coro trágico la imagen que representa la *creación artística*. Teniendo en cuenta que la *creación artística* es el momento previo a la obra, es decir, es el espacio en el que la mirada del sujeto se vuelca al artista: la transformación del artista en sí mismo. Es legítimo creer que el coro trágico fue la figura que dio a los griegos ese *mirar al otro*, asimismo, es la única figura del teatro que habla, narra y advierte, esto es, *hace* parte del proceso del artista en su búsqueda de transformación. Ya lo afirmaba Nietzsche (2004):

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter (p.86).

En este sentido, el coro trágico concedía al espectador un consuelo, un alivio apolíneo desde las bellas apariencias que daban *fuerza* a los griegos, porque reconocían en las imágenes los

*pathos*. El coro trágico advirtió al espectador que, en su existencia limitada, coexistía una forma de vida ilimitada: *la creación artística*. Este es el consuelo que entendió el naufragio, pero no desde las imágenes de dioses, sino desde su propia existencia corpórea. El náufrago padece y usa sus *pathos* para sobreponerse: la vida es indestructiblemente poderosa, afirma Nietzsche. Mientras Blumenberg lo muestra con la figura del naufragio, que se impulsa a su destino y es ahí, justo en ese momento de completa pérdida, cercano a la muerte, donde reconoce la *fuertza* de la misma vida.

### **El consuelo: la espera en la creación**

[...] *el consuelo parece consistir precisamente en que en la realidad no se puede cambiar nada, y en consecuencia se renuncia a cambiar algo en ella*

Descripción del ser humano, Blumenberg

Con todo lo escrito en este capítulo es inevitable llegar a este lugar que se llamará ‘*consuelo*’. Pero ¿por qué llamarlo así? ¿por qué no usar la noción ‘aliviar’ o ‘alentar’? Parece que eso es lo que encuentra el sujeto al moverse con la creación artística: una suerte de tranquilización que le permite sobrellevar su existencia sufriente. Sin embargo, en la noción de *consuelo* subyace algo potente y diferente a las otras nociones, algo que se relaciona íntimamente con el *sufrimiento* y que se lee desde la clave de *unidad*, o en lenguaje nietzscheano, *Uno Primordial*. Siendo así, es vital indagar por el *consuelo*, desde Blumenberg y Nietzsche, para poder entender qué significa ese *esperar* en la creación.

El *consuelo*, aunque parece ser una noción ordinaria en nuestro lenguaje, trae consigo una carga epistémica y antropológica que ha sido estudiada por filósofos como el alemán Georg Simmel y por el pensador Hans Blumenberg, quien ha motivado los intereses de este trabajo. Blumenberg ha indagado desde una perspectiva antropológica y filosófica la categoría del *consuelo* como una forma de comprender lo que corresponde a lo humano y, de esto, realizó un capítulo llamado *necesidad e imposibilidad de consuelo del ser humano*. Este capítulo de Blumenberg, en un primer momento, da una idea que dista de lo que parece ser el pensamiento nietzscheano sobre el *consuelo*, es decir, para Nietzsche (2004), el ser humano encuentra consuelo, un consuelo metafísico que se materializa en la imagen del coro trágico:

El consuelo metafísico – que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia – de que, en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la

vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros (p.79).

Estas dos visiones sobre el *consuelo*, la de Blumenberg y la nietzscheana, obligan a que se rastree desde la etimología el significado de esta noción, y de ahí partir para delimitar el significado que se encuentra en ambos filósofos.

‘*Consuelo*’ viene del latín ‘*consolari*’, compuesto por ‘*con*’ que significa en latín ‘reunión’ o ‘unión’, y ‘*solari*’ que es ‘calmar’, ‘aliviar’ o ‘apaciguar completamente’, ya sea una pena o una molestia. El significado etimológico entrega la primera respuesta al porqué el *consuelo*, y no alivio u otros. El *consuelo* se da en comunidad, en una unión con el *otro* o con lo *otro*. Hay que afirmar que sí existe un alivio que se da implícitamente en el *consuelo*, un alivio que nace cuando se está en unidad.

En este sentido, es válido recordar lo mencionado en el primer capítulo sobre el *sufrimiento*, este *pathos* es el que convierte y hace que el sujeto se reconozca como parte de una comunidad. El sufrimiento desgarró esa concepción de individuo: Dionisio llega con fuerza y en medio de cantos hace que todos se conviertan en *uno*. No es extraño que los griegos decidan tomar una semana de su año para *reunirse* y estar en comunidad, y así, ser espectadores del coro trágico. Aquel coro que habla y trae a la luz el *sufrimiento* humano y transforma desde la *creación artística*. Por este sentido de comunidad es que el *consuelo* se halla íntimamente relacionado con el *sufrimiento* y su uso en este apartado es tan importante para entender la creación.

Ahora bien, para recursos de este apartado, la noción ‘*transformar*’ que se ha usado a lo largo de este capítulo se dejará como una de las formas en las que actúa la *creación artística*, más no como la única. De este modo, ‘*consuelo*’ y ‘*transformar*’ no se pueden entender como semejantes o sinónimos, por el contrario, se debe entender que la *creación artística* presenta multiplicidad de aristas y modos de actuar sobre los sujetos, por ello, se puede hablar de *consuelo* sin olvidar que el *transformar* hace parte de la *creación*.

Blumenberg, en el capítulo<sup>8</sup> al que aquí se hace referencia, pone frente al lector una cuestión que ha sido utilizada constantemente para fines religiosos y convierte esta cuestión en un trabajo filosófico cuando afirma que, un hecho histórico en la filosofía es que en esta es posible

---

<sup>8</sup> Cuando se menciona *capítulo* se refiere al mencionado capítulo *necesidad e imposibilidad de consuelo del ser humano* de la obra de Blumenberg *Descripción del ser humano*. Mientras, si se menciona *obra* se refiere a *Nafragio con Espectador*.

buscar más el *consuelo* que la verdad (p.465). Esta afirmación provoca que Blumenberg analice la categoría del *consuelo* desde la perspectiva antropológica y filosófica: ¿cómo es posible que se pueda consolar al humano?, que el humano sea un ser capaz de consolación (p.465). Si la filosofía concede consuelo, significa que es posible consolar; pero la respuesta al *cómo es posible* no se encuentra desde la filosofía misma, sino que, Blumenberg tiene que sobreponerse, *mirar* desde lejos la filosofía, en otras palabras, ser *espectador* de la filosofía para comprender el hecho histórico sobre esta relación entre filosofía y consuelo.

Al comienzo del capítulo ya mencionado, el filósofo Blumenberg cita uno de los textos más importantes alrededor de la categoría del *consuelo*, el diario de Georg Simmel:

El concepto del consuelo tiene un significado mucho más amplio, más profundo que el que se le suele atribuir conscientemente. El humano es un ser que busca consuelo. Consuelo no es lo mismo que ayuda, ayuda busca también el animal; pero el consuelo es una vivencia curiosa, que si bien no hace cesar el sufrimiento, elimina el sufrimiento ocasionado por el sufrimiento, no afecta al mal en sí, sino a su reflejo en la instancia más profunda del alma (Simmel en Blumenberg, 2011, p.466).

Si bien Simmel le da el valor moral de “mal” al sufrimiento, valores que se han evitado por completo a lo largo de este trabajo, acogerse al resto de la cita posibilita entender la segunda respuesta al porqué el uso de *consuelo*. El coro trágico, como se ha venido presentando, es aquel elemento que nace de la creación artística y es donde los griegos logran ser *espectadores* del destino inexorable; no obstante, el coro trágico también advierte al espectador, anuncia y representa el *consuelo* de la existencia sufriente. Esa existencia que es constitutiva y continua, esto es, el *sufrimiento* no se acaba ni termina, sino hasta que suceda lo dicho por Sileno: lo mejor que puede desear el hombre es no haber nacido, y lo segundo mejor es morir pronto.

En este orden de ideas, el *consuelo* es una vivencia que se *desarrolla* cuando se es espectador del coro trágico, por ello, es válido afirmar que en el consuelo se percibe ese *pathos* subyacente de la creación artística. Un *pathos* que es proceso inacabado y que da al sujeto una *fuerza* ilimitada para luchar junto al *pathos* sufriente. *Sufrimiento y consuelo*: una renuncia voluntaria a que se pueda cambiar el destino, una *imposibilidad*, pero, es tan necesario para no dejar que la realidad sea una señal incondicional (Blumenberg, 2011). Esto es una forma de cerrar ese abismo que hay entre los individuos: los *otros* comprenden al que sufre, pues se identifican desde el *pathos* que padecen en comunidad:

[...] el que sufre comparte su dolor, delega la función que como portador del dolor tiene que ejercer en principio él mismo y él solo. El consuelo se basa en la capacidad general del humano de delegar, de no tener que hacer y estar a cargo él mismo y él solo de todo lo que le incumbe y le toca (Blumenberg, 2011, p.467).

Esta capacidad de *ser* con el otro o con lo otro, que todos puedan vivir y experimentar un mismo *sentir*, un mismo *pathos*, es lo que permite que se desdibujen todas las líneas de individualidad, de diferencias y que se convierta en un solo cuerpo que danza junto al sonido de los ditirambos dionisiacos. El existir sufriente rompe al individuo mientras la creación artística transforma al individuo, pero, diferente a lo que se puede creer, este transformar al individuo solo se logra en comunidad, ese consuelo solo se despierta cuando se *mira* a otros:

Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la nominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza (Nietzsche, 2004, p.80).

Aquí se vuelve a *mirar* al coro trágico y su necesidad para los griegos, esa necesidad que se asemeja al sentimiento que tiene el naufrago de volver al mar cuando ha pisado tierra firme. El coro se da como esa imagen donde los sujetos que han perdido su individualidad llegan para delegar su sufrimiento, se acercan al coro en busca de *consuelo*, de poder verse de nuevo como un individuo que se sobrepone al destino. Ese es el *pathos* de la creación que lucha con el *pathos* sufriente: “[...] por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama desde el corazón del mundo” (Nietzsche, 2004: 88).

Ahora es claro que la posición de Blumenberg y la nietzscheana no son diferentes o distantes, por el contrario, son visiones que beben de un mismo lugar: el sufrimiento. Blumenberg explicita al lector lo que Nietzsche dice entrelíneas: no se puede cambiar el destino, es decir, la existencia sufriente, lo que convierte el consuelo en una imposibilidad; pero es necesario el *consuelo* para que el sujeto se vea transformado a sí mismo delante de sí. No obstante, como se ha mencionado, la creación artística es un proceso, lo que significa que existe tiempo, momentos y *espera* en el proceso. La *espera* entendida como una parte de la existencia del sujeto, no como un momento de pausa o de ser paciente. Esto es, en la *espera* hay creación, en la *espera* está la transformación de lo limitado a lo ilimitado. La imagen que enseña esta *espera* es el naufragio de Blumenberg. Cuando se está en el naufragio, el sujeto identifica y reconoce su fuerza, el sujeto

está afirmando su vivir, es ese momento en el que la muerte parece más cercana cuando él toma una postura de *espera*, ve el destino frente a sus ojos y entiende lo que significa la vida. El naufragio *espera* porque eso significa reafirmar el instante presente: reafirmar la vida en sí misma. Que el naufragio se enfrente a la inmensidad del mar y del destino en altamar es entender que dentro de sí hay una fuerza que lo consolará, que lo transformará y que él mismo se convertirá en el proceso de la creación. Por ello, el coro trágico es esa imagen de la creación artística en los griegos, porque el coro se desarrolla junto al espectador y el espectador *espera* con tranquilidad: el espectador siente el consuelo, siente la potencia de la vida y reconoce que su fuerza es ilimitada.

Hasta este punto se han trazado dos *pathos*: el sufrimiento y la creación artística, y se ha dicho que ambas residen en los sujetos. Hay que mencionar que estas fuerzas actúan activamente sobre alguien, ya que esto lleva a que se indague y se ponga la *mirada* a este tercer elemento: el espectador. Un espectador de sí mismo, de otros y de lo otro. Un sujeto con la capacidad de *mirar* con curiosidad lo que se le presenta, ya sea en la vida o en el teatro. Y es exactamente con *curiosidad* porque el espectador necesita estar dispuesto y abierto al sufrimiento, necesita *mirar* con ingenuidad aquello que acontece en su existir y su identidad corpórea, y no resistirse a ello; pues es en el ser *espectador* cuando se es capaz de reconocer el *pathos* de la *creación artística* que actúa sobre él.

#### 4. El espectador: la tensión de lo ingenuo y la curiosidad

Es importante comenzar este capítulo planteando que la tensión entre lo *ingenuo* y la *curiosidad* puede interpretarse como una disparidad o no-concordancia. Mientras que lo *ingenuo* es casi un sustantivo indeterminado por el prefijo que le antecede, la *curiosidad* parece una condición de ser, una disposición del sujeto ante las experiencias. Esta diferencia entre ambas nociones corresponde a la lectura que se ha dado desde los filósofos Nietzsche y Blumenberg. Por un lado, en los primeros capítulos de *el Nacimiento de la Tragedia*, la expresión que usa Nietzsche es ‘artista’ u ‘obra’, calificándoles de ‘ingenuos’. Por ello se trata de hablar desde el sustantivo ‘ingenuo’ reemplazando la expresión ‘ingenuidad’, así se es fiel a la escritura de la obra nietzscheana. Por otro lado, para Blumenberg, la *curiosidad* sí aparece como una disposición que hace parte de la forma de ser del sujeto. En este sentido, lo *ingenuo* no es una característica que se halle en todos los sujetos, sino que se convierte en un rasgo distintivo del artista.

Ahora bien, este capítulo, al ser el último y el más importante, requiere ser leído con una disposición *curiosa*. Es el más importante porque representa, paradójicamente, la apertura para comprender al sujeto en sí mismo, pero ¿qué nos exige dicha comprensión? Cabe aclarar que la comprensión del sujeto no tiene una aspiración ontológica. Para este caso tiene una comprensión de tipo experiencial, cercana al nivel de lo trágico, a la condición existencial del sujeto que se constituye por lo discordante, lo fracturado por las antítesis de *pathos* que se mueven en él. Algo así como una figura fluctuante, un oleaje que se *mueve* en un ir y venir constante, experimentando los diferentes estados, siendo atravesado por los *pathos*. Así ha de leerse este capítulo: un sujeto que se comprende a sí mismo en el *movimiento* que estimulan los *pathos*. Un sujeto que es *espectador*, por ello, el *espectador* es el elemento que da origen a todo: es quien sufre y es quien se transforma. De ahí nace la importancia de leer desde una disposición *curiosa*, dejar que se *mueva* el *espectador* como las olas que llevan al náufrago a su encuentro con el destino.

Son tres nociones las que se han dispuesto para el capítulo. En primer lugar, está la noción de ‘espectador’, que ya se ha mencionado con anterioridad y se refiere a quien *mira* a otros, como también se refiere al sujeto que *mira* a sí mismo. En segundo lugar, la noción de ‘ingenuo’, que es entendida como una característica de los artistas, según Nietzsche. Por último, la noción de ‘curiosidad’ que, lejos de ser interpretada como una característica, se lee como una disposición del sujeto para sobreponerse a la experiencia de la que está siendo *espectador*.

Siendo así, el interés de este capítulo es indagar profundamente por cada una de las nociones. Se comienza por un rastreo de su significado etimológico, luego se busca el sentido que le otorgan los filósofos alemanes, Nietzsche y Blumenberg, a las nociones de ‘ingenuo’ y ‘curiosidad’ y, finalmente, se exponer por qué el *espectador* requiere hallarse en un estado de apertura, cargado con *ingenuidad* y *curiosidad* frente a la existencia sufriente y a la creación artística.

Antes de entrar a la búsqueda etimológica de las palabras que estructuran este capítulo, es indispensable explicarle al lector este método que se ha desarrollado a lo largo del trabajo de monografía. Cabe decirse que buscar la etimología de las palabras implica una actitud filosófica: primero, la base de este método es un volver al pensamiento clásico, al pensamiento griego, lo que es consecuente y coherente con el origen del espíritu trágico. Segundo, las anotaciones sobre la etimología no son para este trabajo un simple recurso lingüístico, sino que acontecen como un rastreo, un seguir los indicios de las sonoridades filosóficas que las palabras causan en la comprensión del problema de investigación. Por último, el uso del método no es una estrategia o procedimiento para dar únicamente claridad al lector, es también una actitud filosófica que demanda comprender la base fundamental de los problemas que se indagan en cada capítulo. Aclarado el método de este trabajo, se continuará con el rastreo etimológico de las nociones mencionadas con anterioridad.

Cuando el lector observa el elemento *espectador* articulada a la obra nietzscheana, lo primero que ha de pensarse es que se refiere al público del teatro, a aquella masa de individuos que se acomodan a presenciar una obra. Sin embargo, lo que se ha escrito en este trabajo da indicios sobre quién y cómo es el espectador nietzscheano y el espectador del naufragio en Blumenberg. Valiosamente, las percepciones de ambos filósofos tienen relación íntima y directa con el significado etimológico de ‘espectador’.

Al indagar por el significado etimológico de ‘espectador’ se encuentra que está formado por el sufijo latino ‘*spectare*’, que es ‘contemplar’, ‘aguardar’ o ‘*esperar*’; y también se suele usar la palabra en latín ‘*specêre*’ que es ‘observar’ o ‘*mirar*’. De la palabra ‘*specêre*’ nacen también diferentes vocablos, uno de ellos es ‘*sospecha*’. Lo notable que se ha encontrado del significado etimológico de ‘espectador’ recae en dos palabras: ‘*esperar*<sup>9</sup>’ y ‘*sospecha*’.

---

<sup>9</sup> Curiosamente podría pensarse que la palabra *esperar* estaría cercana a la esperanza; sin embargo, se ha de decir que la esperanza tendría aquí una explicación estéril, porque su sentido tiende a confundirse con una habilidad cristiana



Por un lado, es conveniente recordar lo fundamental sobre el *esperar*. Que el *espectador* sea un sujeto abierto a la espera, y que su mismo significado resalte esto, muestra que el *esperar* es una parte vital de la existencia del sujeto cuando es espectador. En consecuencia, en el *esperar* es que acontece la transformación, donde se encuentra la potencia de la vida misma, es cuando el náufrago *mira* su propia *fuerza* ilimitada frente a su condición limitada en el destino. En este sentido, en la espera hay *creación*. El movimiento que subyace a la transformación se origina en las *fuerzas* que están esperando despertar dentro de aquellos que son *espectadores*. La existencia limitada necesita un sentido estético que le dé *vitalidad* a quien la mira. Esto es, el *espectador* está *mirando* su propio proceso de *creación*.

Por otro lado, ‘sospecha’ significa ‘mirar debajo’, pero no entendiendo ‘debajo’ como un lugar, sino como un *mirar* que traspasa lo que se presenta. Es decir, el *espectador* es un sujeto que atraviesa y es atravesado por la experiencia que vive en comunidad, que tiene la capacidad de cuestionarse y adentrarse, un *mirar debajo* de su existencia. Igual a como lo hicieron los griegos cuando resignificaron las obras, pues estas posibilitaron comprender la *fuerza* que reside en la comunidad y que *miraran debajo* de las esculturas de los dioses.

Con respecto a esto puede recordarse el segundo capítulo, en el cual se habla sobre el friso narrativo del Partenón que lograba encarnar la lucha de *pulsiones* que la comunidad padecía, y que el artista consiguió representar estos *pathos* de comunidad por medio de esculturas. Los *espectadores* de estos frontones se identifican con lo que se representa en las esculturas, los griegos deseaban *mirar* lo otro para comprender su propio proceso. En este sentido, la primera idea sobre el *espectador*, que es vital reafirmar, es que este es quien se identifica y se reconoce en el otro y con lo otro, que vive el proceso de *creación* que se desarrolla frente a él y con él, es el *espectador* que padece los *pathos* junto a los héroes del teatro:

Nosotros habíamos creído en un público estético, y al espectador individual lo habíamos considerado tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera artística; y ahora la expresión de Schlegel nos ha insinuado que el espectador perfecto e ideal es el que deja que el mundo de la escena actúe sobre él, no de manera estética, sino de manera corpórea y empírica (Nietzsche, 2004, p.77).

---

de *aguardar el futuro* de forma estática, deseando que un dios, una divinidad o una fuerza exterior reivindique la existencia sufriente del sujeto.

Lo que presenta Nietzsche es un *espectador* que *espera* con tranquilidad, permite que la tragedia griega se alce sobre él y libere sus *pathos*. La actitud de quien *mira* está abierta a enfrentarse al destino inexorable, es un *espectador* que se sobrepone y danza junto a su existencia sufrida. Este sujeto es también artista de sí mismo y de otros, es capaz de *mirarse* y reconocer su *fuerza* para transformarse, para consolarse y para volverse una obra en sí. Por ello, el artista nietzscheano se caracteriza por ser *ingenuo*, no entendido como sinónimo de inocencia o una persona crédula; por el contrario, despertar un estado donde se es *ingenuo* es, para Nietzsche, uno de lo más difíciles de mover en las culturas. Pero el tema de la unión entre artista e *ingenuo* es una cuestión que se profundizará más adelante. Por el momento se hablará del significado etimológico.

‘Ingenuo’ viene del latín ‘*ingenuus*’, que significa ‘nacido libre’ y ‘no esclavo’. Se compone de ‘*in*’ que es ‘en el interior’ y ‘*generis*’ que es ‘nacimiento’. Esto es, el artista es un sujeto libre y que libera, por eso escucha sus *fuerzas* y las hace obras. O, en el caso del naufragio, el artista es un sujeto libre de instituciones, lejano a la tierra firme, que desea impulsarse una y otra vez a la fuerza del mar, porque es ahí donde es *espectador* de su propia liberación, de su *creación*. Cuando el artista es *ingenuo* es capaz de moverse, de despertar y de *vivir* con los *pathos*, ese padecer que revela su verdadero *sentir* en comunidad y como individuo. En otras palabras, el artista coloca su *mirada debajo*, en su interior: en el lugar donde nacen sus *fuerzas*.

Ya se ha indagado por ‘espectador’ e ‘ingenuo’ desde sus significados etimológicos. Lo que deja como última a la noción de ‘curiosidad’. Esta viene del latín ‘*curiositas*’, que es ‘deseo de saber’, sus componentes son ‘*cura*’ que es ‘cuidado’ o ‘inquietud’ y el sufijo ‘*dad*’ que es ‘cualidad’, ‘carácter’ o ‘capacidad’. Así pues, es legítimo decir que la *curiosidad* acontece con el *sospechar*, se da junto al *mirar* aquello que sucede en otros o en el sujeto mismo. El desear saber es también saber *esperar* en la *creación*, es un desear tranquilo y más allá de un conocer por inteligencia, es una *curiosidad* por los *pathos* que residen en los sujetos. Ya lo decía Blumenberg (1995):

[...] es únicamente la curiosidad lo que mueve a los hombres de la orilla a observar la nave a la deriva. Voltaire se remite a la propia experiencia de un placer semejante, que tendría algo que ver con la inquietud y el malestar, pero nada con la reflexión (p.47).

Cuando Blumenberg menciona que la *curiosidad* mueve, inmediatamente confirma que la misma es una disposición del sujeto. Este último no se puede oponer a la *curiosidad*, solo la puede padecer y vivir, moverse junto a ella; pero el padecerla no implica que los sujetos reflexionen sobre

el objeto de su deseo, más bien, es permitir que la experiencia se alce sobre el *espectador*, que se deje agitar, impulsar y despertar por sus *fuerzas*. Es, de nuevo, que el sujeto sea un agente pasivo de su padecer, pues no puede alterar aquello que es constitutivo: su existencia sufriente, su disposición de *curiosidad*, ser un artista *ingenuo*, vivir en la *creación artística*, residir en la tensión vida-muerte y que de todo esto logre *transformarlo* en un sujeto ilimitado, que se sobrepone, que danza junto a lo que es inevitable, lo inexorable.

En este orden de ideas, se puede afirmar que la noción de artista *ingenuo* corresponde a un rastreo en la obra nietzscheana *el Nacimiento de la Tragedia*, mientras la *curiosidad* corresponde a un examen cuidadoso de la obra de Blumenberg, *Naufragio con espectador*. Ahora bien, la pregunta que se debe estar haciendo el lector es la siguiente: ¿por qué el *espectador* como elemento más importante de este trabajo? Y más notable todavía, ¿cómo lo *ingenuo* del artista se tensiona con la *curiosidad* del *espectador*? Para dar respuesta a las preguntas, se trazan dos tareas en adelante. La primera será examinar la mencionada obra nietzscheana y cómo se desenvuelve el *espectador* en esta; la segunda será realizar la misma tarea desde la obra de Blumenberg. Cuando se tenga una comprensión de ambos autores, se podrá establecer la tensión entre artista *ingenuo* y *curiosidad* como disposición del sujeto.

### **Ser ingenuo como posibilidad de liberación**

[...] y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio,  
un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor  
El Nacimiento de la Tragedia, Nietzsche

Es fundamental para este apartado comenzar con explicarle al lector por qué se usa ‘*liberación*’ y no ‘*libertad*’. Por un lado, se puede afirmar que la finalidad de ambas nociones es similar: que el sujeto sea libre. Siendo así, es válido exponer cuál es el significado de ‘*libertad*’ en alemán para entender la *liberación*. ‘*Freien*’ además de significar ‘*libertad*’, es ‘*festividad*’. Lo curioso de este último significado es que permite identificar la libertad como una fiesta o celebración que se realiza en comunidad. En consecuencia, la idea alrededor de ‘*liberación*’ y ‘*libertad*’ es un festejo sobre el sujeto que es libre.

Por otro lado, cuando se rastrea etimológicamente ‘*liberación*’ se descubre que esta se refiere a una acción: la consecuencia de una acción para dejar libre al sujeto. Este hallazgo permite que se relacione directamente con la *creación artística*, cuando en el segundo capítulo se menciona

que la *creación* es un proceso del sujeto; es decir, una *acción* que en consecuencia transforma a quien la realiza. De ahí que ‘liberación’ y ‘creación’ sean un desarrollo, un proceso que lleva a cierto estado como el transformarse y ser un sujeto libre desde la *fuerza* ilimitada.

Sin embargo, no se hace uso de ‘libertad’ porque esta se entiende como la condición de aquellos que son libres política y jurídicamente, esto significa que la persona que obtuvo la libertad estaba previamente en un estado de esclavitud. Y si bien ya se ha mencionado en el primer y segundo capítulo, el *espectador* no es un sujeto sometido a sus *pulsiones* o *pathos*, tampoco es oprimido por ellas. Por el contrario, el *espectador* coexiste, se *mueve* en ellas y se *impulsa* por ellas. Siendo así, el uso de *liberación* está más próximo al sentido estético con el que se *mira* la existencia sufriente.

Hecha esta distinción, se puede volver a la obra nietzscheana. Si bien Nietzsche no habla de un *espectador* con cualidad de ser *ingenuo*, sí manifiesta que la obra y el artista pueden ser *ingenuos*. Como ya se ha mencionado, este trabajo no analiza la obra, sino que fija su mirada en quien la desarrolla: el artista. Ese sujeto que identifica sus *pathos* subyacentes a la existencia propia, lo que significa que en él se halla una lucha de antítesis, de fuerzas apolíneas y dionisiacas que buscan hacer florecer la *voluntad helénica*. El artista no puede detener ni rechazar lo que padece, pareciera que su destino es la imposibilidad de deliberar o modificar. Por ende, cabe preguntarse lo siguiente: ¿cómo es posible que sea un artista libre y que da liberación? La respuesta es simple: porque es un ser *ingenuo*, su característica es ser libre, sospechar, *esperar* y escuchar, de la misma manera que el *espectador* escucha al coro trágico, atento a sus anuncios y advertencias, a las narraciones pasadas y futuras, y al desarrollo del presente. El artista es libre porque escucha la fuerza dionisiaca y la fuerza apolínea, se vuelve en aquel sujeto que transforma sus padecimientos en propias *fuerzas*, en *fuerzas* que se representan en las imágenes:

Aquí hay que manifestar esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos [...] Allí donde tropezamos en el arte con lo «ingenuo», hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria [...] sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable (Nietzsche, 2004, p.56).

Dionisio llega con su sabiduría, intenta invadir la cultura griega, entregándoles como regalo el conocimiento sobre su existir sufriente, quitando el velo del individuo y convirtiendo en unidad

al hombre y la naturaleza. Pero, una y otra vez, Apolo se alzaba, se elevaba con majestad. Dos fuerzas convertidas en dioses luchaban dentro de cada sujeto, parecía que una superaba a la otra, hasta que el artista decide *crear*, impulsado por la *curiosidad* de volcar la mirada al nacimiento de los *pathos*, y en ese *mirar* es que logra alcanzar la *liberación* de lo que termina siendo la tragedia griega. Esa obra que es por y para la comunidad, donde todos se identifican, se reconocen y hallan *consuelo* de su existir, donde el coro trágico se convierte en el *espectador* puesto en escena, porque el coro es la figura del teatro que expresa la *fuerza* de lo ilimitado del sujeto. El coro es el enorme individuo que habla fuerte por la comunidad, trayendo a la luz todos los *pathos* que mueven a los *espectadores*.

Se tiene entonces un artista que pone frente al espectador las fuerzas de los dioses y la sabiduría del sufrimiento, invita al individuo a entregarse a lo *Uno Primordial* y queda así una transformación:

El espectador agitado por la excitación dionisiaca veía avanzar por el escenario al dios con cuyo sufrimiento se había ya identificado. Involuntariamente transfería la imagen entera del dios que vibraba mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y, por así decirlo, diluía la realidad de ésta en una irrealidad fantasmal. Éste es el estado apolíneo del sueño (Nietzsche, 2004, p.89).

Los espectadores entregaban su confianza en el artista de la obra, en un Eurípides que creaba todo un teatro trágico para los griegos, porque la comunidad entendía que la creación artística que se desarrollaba frente a sus ojos era ellos mismos actuando, observando, recitando y *esperando* el momento en que se reafirmara la vida. Justo cuando el coro anuncia el espantoso destino del héroe es el momento en que los *espectadores* sentían las *fuerzas* que despertaban dentro de cada uno, despertaba la vida y la transformación se volvía visible ante todos: el *espectador* ha dejado su lugar en los asientos y se levanta para ser artista *ingenuo*. El *espectador* deja de *mirar* lo que está delante de él porque él mismo es ahora obra. Una obra inacabada que necesita de un artista que transforme, que escuche atento y que lea la existencia sufriente desde un sentido estético. Es decir, es necesario un artista que sea capaz de tener dentro de sí el talento y sabiduría sobre el sufrimiento. En este sentido, si el *espectador* se aleja de lo que está fuera de él y ya no *mira* la obra, sino que vuelca su *mirar* al origen de las *fuerzas*, entonces queda preguntarse lo siguiente: ¿quién es ahora el artista que libera?

Nietzsche en su obra *NT* nombra un artista que cambió la forma de hacer teatro trágico, un artista que llevó a los *espectadores* al escenario y que les permitió ser parte de la obra. Este artista cerró esa distancia entre la escena y espectador, pues reconoció que la obra es un relato de la comunidad, de sus sentires, de sus *pathos* y de sus existencias. Este artista es Eurípides, quien presenta dos espectadores vitales para la obra, del cual uno de ellos será recurso para este trabajo:

Como poeta, Eurípides se sentía sin duda [...] por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores [...] a esos dos espectadores los respetaba como a los únicos jueces y maestros de todo su arte capacitados para emitir un juicio: siguiendo sus indicaciones y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes escénicos el mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias [...] De esos dos espectadores uno es – Eurípides mismo, Eurípides *en cuanto pensador*, no en cuanto poeta (Nietzsche, 2004, p.109).

Con este fragmento se halla la *unidad* entre artista-espectador y no entre obra-espectador que es la relación de la que más se habla en *arte*. Se muestra, por primera vez, que el *espectador* puede ser su propio *genio artista*, aquel que encarna el teatro trágico en su corporalidad. El *espectador* se transforma en el coro, él mismo se convierte en la *fuerza* que anuncia, advierte y narra el sufrimiento. Asimismo, el espectador se transforma en el *artista* que brota como una flor en medio de la sabiduría del sufrimiento: dos *pathos* que luchan en un mismo sujeto. Una danza desenfadada por sobreponerse una sobre la otra, esos son Apolo y Dionisio: el primero toma fuerza en el *artista*, hace que alcance la liberación y que ayude a otros para conseguir la liberación de los *pathos* por medio de imágenes.

Cabe recordar las últimas páginas del primer capítulo, pues en ellas se menciona que la liberación es el lugar al cual busca llegar náufrago. Sin embargo, este no es un lugar físico, sino un lugar de la existencia. Es un estado al cual acceden los artistas *ingenuos* que se han *movido* por el *pathos* de la creación artística. Apolo protege a la comunidad de los horrores que les ha mostrado Dionisio a los griegos, el segundo se ve obligado a huir a un lugar donde hay un dios igual de poderoso que él, un lugar al cual el sujeto, luego de un tiempo, va a ser llamado:

El nuevo Orfeo se levanta contra Dioniso [...] obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero (Nietzsche, 2004, p.119).

Es sorprendente que Dionisio buscara salvación en el mar, en una inmensidad desconocida para la comunidad. El mar que puede azotar a los griegos, a sus embarcaciones, que los puede hacer *naufregar*. Es en altamar donde está la fuerza dionisiaca, ese *pathos* que sigue residiendo en el individuo, despertando al *espectador* que mira con *curiosidad* el mar. De ahí el deseo del sujeto de abandonar la tierra firme, de alejarse de las instituciones. El sujeto busca su *transformación* lejos del espacio de un teatro, porque la fuerza dionisiaca le dice que él mismo puede ser *fuerza ilimitada*. El *espectador* de la obra no pone su *espera* en el genio dramático, sino que tiene, en ese momento, *curiosidad de sí mismo*, de las *fuerzas* que siente dentro de sí, desea saborear su posibilidad de ser artista *ingenuo*, de ser libre y de *consolarse* desde la mirada hacia sí mismo.

Ahora es válido volver a la pregunta sobre quién es el nuevo artista *ingenuo*. Aunque nunca lo ha dejado de ser, es el *espectador* que se *mueve* entre sus *pathos*, reconociéndose como artista, como individuo, como comunidad, como *fuerzas* que se despiertan. Es el sujeto que danza sin distinción social al ritmo del ditirambo, que se deja agitar por el *sufrimiento* y luego se eleva como *creador artístico* de su propia transformación, él es su propio *consuelo*. El *espectador* vuelve a su origen *ingenuo*, donde es libre como el coro o como el naufragio en altamar. Este sujeto se envuelve, se teje y se acerca sin paralizarse a su existencia sufriente, porque se *mira* como artista en proceso de *creación*. Su *mirar* es *curioso*, deseoso de ser *espectador* de sus *fuerzas*: “[...] el náufrago que sale indemne del desastre gracias a que se posee a sí mismo” (Blumenberg, 1995, p.27).

Para finalizar este apartado es vital escuchar a Eurípides desde su tragedia *Alceste* y cómo esta se relaciona con la figura del naufragio. Es conocido que *Alceste* es una obra cargada de tensiones entre la muerte, el amor humano, los dioses y las *fuerzas* que cada uno de estos elementos representan. Tensiones que son visibles cuando se lee la metáfora del naufragio en Blumenberg, aunque estos elementos se *mueven* dentro del sujeto, no fuera de él. No obstante, tanto Eurípides como el náufrago son *espectadores* de sí, provocando que emerja en ellos y en otros la *liberación* que lleva a comprender que hay una *fuerza* ilimitada en medio de la tragedia.

Esto último es posible porque el *espectador*, Eurípides mismo y el náufrago, están situándose como *pensadores*, no como poeta o individuo que se rodea de instituciones. El *pensar* tiene que ver con una anticipación del ser, esto es, quien piensa se ubica ante el objeto que *mira*, en este caso, el sujeto se *mira* a sí mismo. De este modo, el objeto frente a él le brinda elementos de comprensión y, así, el *espectador* elabora un sentido e identidad alrededor de lo que *mira*. En

otras palabras, *pensar* es habitar lo otro, permitir que la experiencia de lo que se mira se alce frente al *espectador* y reconocer el origen de lo otro. Ser un artista *ingenuo*, un sujeto capaz de liberación al *mirar* la existencia propia.

### **La curiosidad: el *espectador* es artista**

*El puerto no es una alternativa al naufragio;  
es el lugar en el que se esfuma la felicidad de la vida*

H. Blumenberg

Esta transición del *espectador* puesto en el escenario, que ya se ha mencionado en Nietzsche, refiere a dos cuestiones: por un lado, el sujeto sentado frente a la obra traspasa los límites que habían sido establecidos, él mismo se ha convertido en representación de las pasiones, los padecimientos y *pathos* que *mueven* la vida y la amenazan al tiempo. Y así se cumple el deseo dionisiaco: el *espectador* se ha convertido en artista y obra. Por otro lado, cuando el artista está *creando* sobre sí mismo se transforma nuevamente en *espectador*, pero no un espectador que contempla meramente, como lo hacía cuando *miraba* lo que estaba fuera de él, sino que se acerca con *curiosidad* ardiente a esta obra que es él mismo y está dispuesto a dejar que la experiencia se eleve sobre él, porque quien se eleva es el sujeto mismo desde su *fuerza* ilimitada. En este orden ideas, queda para este apartado indagar por ese artista que vuelca su mirada sobre sí, dándole nuevamente la tarea más importante: ser *espectador propio*.

Como es sabido, Blumenberg usa la metáfora del naufragio para la escritura de su obra, así que se seguirá esta línea del autor para que haya una mejor comprensión de la idea de *espectador* que tiene el filósofo alemán. Sin embargo, no se puede olvidar que este trabajo se ha desarrollado durante sus tres capítulos en una correlación entre la obra nietzscheana y la obra de Blumenberg. Por ello, de ser necesario, se acudirá a la referencia teatral de *NT*.

Blumenberg, en *Naufragio con espectador*, expresa que existen dos *espectadores*. Uno de ellos es quien mira desde la tierra firme al naufragio y el otro es el náufrago mismo. Para llegar a comprender el segundo *espectador* se debe examinar la disposición con la que *mira* el primero. El filósofo alemán afirma que cualquier espectador se acerca a *mirar* lo que pasa frente a él por *curiosidad*, porque es sensible a lo que está ocurriendo, identifica en el otro o en lo otro aquello que es también parte de él. Cuando las personas llegan a la orilla para ver al naufragio lo hacen por el impulso de la *curiosidad*, no por maldad porque, si pudieran, salvarían a quien naufraga; su



acercamiento a esta experiencia es el desgarramiento de su individualidad: “el hombre es hasta tal punto un ser curioso que, en la curiosidad, se desvanece incluso la preocupación por sí mismo” (Blumenberg, 1995, p.50).

La disposición a ser un *espectador* que *mira con curiosidad* es la aceptación de la *unidad*, ya que *mirar* con sensibilidad es transgredir los límites de la tierra firme. En cualquier momento los *espectadores* se lanzarían a altamar por la protección del otro: “[...] la curiosidad es un indicio de la capacidad del hombre para afrontar sin temor sucesos insólitos, excitantes y extremos” (Blumenberg, 1995, p.51). Esto último se ha de entender como la apertura del individuo para acercarse al mar. Cuando el náufrago vuelve a tierra, muestra a otros el poder sobre sí mismo y la libertad a la que retornó cuando no se paralizó por estar en altamar. En otras palabras, cuando el individuo *mira con curiosidad* al naufragio, ha dado el primer paso para alcanzar la liberación del temor y su momento de lanzarse a lo desconocido del mar será el *pathos* despierto, el *impulso* que estaba dormido; en ese instante la fuerza dionisiaca se levantará con fuerza, la pulsión *sufriente*, el deseo de saber su *fuerza* como sujeto lo agitará hasta que deje de ser *espectador* de otros y se convierta en *espectador* de sí mismo:

Lucrecio celebra la liberación del hombre respecto al temor [...] Por ello, la liberación era sobre todo física, el atomismo de Epicuro. Este había enseñado a considerar las posibles explicaciones de los fenómenos naturales como equivalentes y, por lo tanto, indiferentes para el hombre. En cuanto partícipes de esta equivalencia, también la acción y pasión humanas -desde el nacimiento hasta la muerte, fenómenos de esta naturaleza- tienen que dejar indiferente al hombre perspicaz. Esto es lo que muestra el naufragio: se trata de un suceso natural que azota al hombre sobre una nave. Que éste salga al mar y se exponga a semejante peligro sería igualmente un suceso natural, resultado de sus pulsiones y pasiones (Blumenberg, 1995, p.64).

Así pues, Blumenberg afirma que los individuos están constituidos por *pathos*, por pulsiones que los impulsan: el *sufrimiento* siendo una de ellas. El naufragio está respondiendo a lo que le constituye como ser humano e igualmente lo hará el *espectador* que se embarque en el mar, responderá a sus *pathos*. Es un estado natural, como el ser *ingenuo* o *curioso*. Este fragmento es la declaración de que el *espectador* irá a naufragar para apropiarse de esa *fuerza* de *creación*, porque el *pathos* de la *creación artística* también será respondido en altamar. Dionisio está en el mar, en ese lugar está aguardando para demostrarle a los náufragos su destino inexorable: el *sufrimiento*

no puede ser evitado. La transferencia del dios del bosque y de la noche ha llegado al mar del dios caprichoso. Los humanos no podrían despertar sus *fuerzas* si Dionisio no emergiera con potencia. Por ello, el *espectador* en la orilla se agita, porque desea naufragar, porque el mar es el único lugar donde enfrentará su destino, porque solo ahí encara la tensión vida-muerte. La *curiosidad* que siente en la orilla se origina en sí mismo, es su cualidad de *ingenuo* que lo llama para ser libre de la tierra firme. Así pues, aquel que en su momento fue *espectador* del naufragio se impulsa para *naufragar*.

Ahora bien, queda analizar el náufrago siendo *espectador* de sí mismo. Es importante recordar que cuando el sujeto está en el naufragio es el momento en que se despliega el *pathos* sufriente y el *pathos* de la creación. Es la tensión vida-muerte en esplendor. Ahí es cuando el sujeto se transforma, llega la liberación de su *fuerza* ilimitada. Esa *fuerza* que había estado imperceptible, que necesitaba ser alterada por el *pathos* sufriente y desarrollada por la *creación artística*. El náufrago, en medio de la tempestad, vuelca su *mirar* hacia sí y es *espectador* de aquello que experimenta. En esto Blumenberg (1995) afirma que “[...] el hombre lleva una doble vida, una concreta y otra abstracta” (p.74). La primera es la vida apegada a la realidad, del sujeto que *sufre* y busca no morir como un animal. La segunda es la vida que está *sobre* sí mismo, que se *sobrepone* a la agitación de la primera, el sujeto en cuanto *pensador*: es aquí donde el sujeto es *espectador* de sí. Parece un acto *sublime* que, frente al peligro del naufragio, este sujeto tenga consciencia sobre su existencia *sufriente* y tomando distancia logre identificar su voluntad de vivir, consiguiendo el *consuelo* que nace dentro de él:

Cuando nos encontramos en altamar, en medio de la borrasca, en ese momento alcanza la evidencia máxima, en el espectador no perturbado de esta escena, la duplicidad de su conciencia -comprende, por una parte, que es individuo, fenómeno contingente de voluntad, a quien el menor golpe de aquellas fuerzas podría destrozar, se siente desvalido contra la poderosa Naturaleza, dependiente, abandonado al azar; átomo imperceptible frente a fuerzas colosales; pero al mismo tiempo se siente sujeto imperturbable e inmortal del conocimiento que como condición del objeto es el fundamento de todo este mundo; comprende que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su representación (Blumenberg, 1995, p.74).

El náufrago es el *espectador* que se sobrepone a sí mismo. Los dioses ya no protegen o atacan, sino que, el sujeto es el único partícipe de la vida y la muerte; todos los *pathos* están en él

y, así mismo, las *fuerzas* deben despertar en él y por él. Sin embargo, el náufrago no intenta alejarse o evitar su destino en altamar, por el contrario, lo busca con el fin de encararlo constantemente y responde al *pathos* sufriente. Es decir, desea “curiosamente” ser perturbado lejos de la tierra firme, porque en cuanto enfrenta a la inmensidad del mar, cuando las olas parecen romper su débil embarcación, es cuando reafirma la *vida* como *espectador* de su propia existencia. Es necesario que el náufrago se distancie de su identidad como sujeto que está en el naufragio y comience a asumirse como sujeto que *mira* con *curiosidad*, es decir, como *espectador*, para lograr entender que el despertar de sus *fuerzas* es producto de su propia *creación*.

El náufrago vuelve al origen como lo hace el artista de la tragedia: cargado de una *ingenuidad* que le hace libre para escuchar los *pathos* que luchan dentro de él, lo que le permite alejarse de la tierra firme o, en el caso del teatro de los dioses, consiguiendo así encontrar una representación de su existencia, una forma de materializar sus *pulsiones*. Pero, si tanto el náufrago como el artista de la tragedia son libres, entonces ambos atravesaron un proceso de *creación*. El artista lo vive por medio del coro trágico y el náufrago cuando se enfrenta a las olas en altamar. Este proceso de desgarramiento es su manifestación explícita de la *fuerza* ilimitada que acaba de despertar y se sobrepone a su limitada existencia. El náufrago penetró en las olas y en la inmensidad del mar deseando entender por qué anhelaba naufragar y, contrario a lo que creía, experimentó su propia vida: “[...] deseábamos conocer la ola sobre la que vamos a la deriva en el océano; solo que esa ola somos nosotros mismo” (Blumenberg, 1995, p.83). El náufrago se da cuenta que los dioses se han ido, la muerte está cercana y solo él está a la *espera*. No hay ningún Dionisio o Apolo que luchen como antítesis, el artista se ha quedado solo con sus *pathos* frente al *espectador* más importante, ¿qué debe hacer ahora?

Tanto el artista como el náufrago necesitan *mirar* el *sufrimiento* de la existencia, responder a su interioridad para *apropiarse de sí mismos*. Enfrentar el destino inexorable es la tarea más difícil, porque nada se puede cambiar o modificar, no se puede superar a la naturaleza. Sin embargo, cuando el sujeto se convierte en *espectador* de su propia experiencia parece que la naturaleza se pone al servicio del sujeto, pues él se refleja en ella y usa la naturaleza del mar para develar su *creación* más difícil: su *propia fuerza*. Es la más difícil porque despertar esta *fuerza* ilimitada requiere volver al origen, ser un sujeto *ingenuo* como el artista griego. Y también porque esta *creación* necesita que el sujeto tenga una apertura para *mirar* con *curiosidad*, con deseo de

saber, lo cual implica que no se acerque con miedo a su propia existencia sufriente, sino que esté abierto a sus pulsiones, se *mueva* con ellas y las *sienta*.

En este orden de ideas se habla de que el acto de ser *espectador* empieza a tensionarse, estirarse, agitarse y el sujeto se dispone a *esperar*. Esperar el momento en que la muerte esté más cercana, cuando la *pulsión* sufriente sea más fuerte de lo que parece soportar el humano, es ahí donde se eleva la *fuerza*, porque se ha *apropiado de sí mismo*, ha comprendido el nacimiento de sus *pathos*. Dionisio y Apolo han hecho florecer la tragedia griega, el náufrago ha develado su tensión vida-muerte: el artista y el náufrago se han *mirado* y se han reconocido como *fuerzas* ilimitadas. Es este el destino del humano: sobreponerse una y otra vez a su existencia, sin rechazarla o evitarla. Más bien, tiene que asumir sus *pulsiones* y permitir que estas se eleven frente a él. Solo de esta forma la potencia que parecía dormida se expresa como una *fuerza* ilimitada.

## 5. Consideraciones finales

A continuación, se lleva a cabo tres tareas que organizan esta última parte. Aunque más que tareas, son consideraciones que el lector necesita tener para entender la estructura que se dio en la tesis. Primero se lleva a cabo un resumen de la monografía. Luego, se aborda el por qué los argumentos desarrollados en los capítulos responden satisfactoriamente a la pregunta de la investigación. Y, por último, se hace un balance de la monografía, explicando en qué sentido es filosófica.

En el primer capítulo se argumentó que el ser humano se constituye bajo una existencia *sufriente*. Es decir, se examinó cómo es posible ver la existencia sufriente del ser humano como una pulsión que anima y *mueve* al sujeto dentro de lo limitado que frente al destino. Esto es lo que provoca que sea un sujeto pasivo de su propia vida; es decir, no puede cambiar o modificar nada de lo que ocurre a su alrededor o en su experiencia corpórea. Este conocimiento de imposibilidad es lo que le lleva a *sufrir* por su nula libertad de elección. Por ejemplo, entre los griegos llega Dionisio como el dios que revela el conocimiento sobre el destino, irrumpe en la medida apolínea y desdibuja las líneas entre individuos, y estos se convierten en *unidad* con el destino. Con todo esto, el *sufrimiento* se empieza a trazar como una pulsión que anima, pues es de ahí que nace la tragedia griega. Sin el sufrir no despertaría la *creación artística*. Asimismo, desde la lectura de Blumenberg se comprende el *sufrimiento* como un *sentir* que lleva al sujeto a alejarse de la tierra firme, pues es en altamar donde encuentra la verdadera apropiación de sí.

En el segundo capítulo se desarrolló la idea de ‘creación artística’, la cual implica la lectura de la obra nietzscheana. En esta se encuentra que Apolo, el dios de las bellas apariencias y de la medida, ha dado a los griegos la tragedia griega para que logren sobreponerse a la existencia *sufriente*. La figura que se ha presentado para la *creación artística* es el coro trágico, el corazón de la tragedia griega. Como imagen de la creación tiene un trabajo especial, pues anuncia y advierte al sujeto sobre lo pasado, presente y futuro. En este sentido, el coro *consuela* y *mueve* al sujeto sobre su destino. Pone a la luz la posibilidad de *transformación*, no de la vida, sino de aquel *espectador* dispuesto a descubrir su propia *fuerza*, lo que le obliga a *mirar* de frente al *sufrimiento*. Sin embargo, ahora este sujeto convertido en *espectador* ha despertado la *fuerza* de creación que reside en él.

En el último capítulo se ha permitido volcar la mirada al sujeto mismo, no a la obra de teatro, sino que quien sufre se está mirando como obra en creación que puede transformarse y busca la *liberación*. La lectura sobre este capítulo se centra en la obra de Blumenberg, porque ya no se habla sobre la obra de arte que ha sido construida por otros, la *creación* depende únicamente del sujeto que se mira a sí mismo. Siendo así, los dioses griegos, Apolo y Dionisio son el recurso para interpretar las imágenes de los griegos como una forma de representar los *pathos* de la comunidad. Pero en la experiencia corpórea del *espectador* solo está él, lo que significa que las pulsiones y fuerzas residen en los seres humanos, no fuera de ellos. Por esta razón, el sujeto que practica el ser *espectador* de sí mismo tiene la capacidad de *consolación* y *transformación*, pues entiende que el *sufrir* es vital para despertar las *fuerzas* que están dentro de él. La existencia *sufriente* pone de frente que los humanos son limitados y la *creación artística* permite dar *liberación* a las *fuerzas* ilimitadas que estaban dormidas en los sujetos.

En este orden de ideas, los argumentos que se construyen durante los tres capítulos responden a la pregunta de investigación: ¿en qué sentido el ser humano padece una existencia *sufriente*? Pues se encuentra que el sujeto *espectador* es consciente, desde una mirada estética, que la vida responde a una pulsión *sufriente* que busca ser puesta frente a la *creación artística*. Ser *espectador* es reconocer la tensión que subyace en el sujeto: la vida y la muerte como dos momentos que parecen lejanos, pero que son cercanos por su necesidad mutua e imperiosa armonía. Siendo así, el ser humano sufre en el sentido que no hay posibilidad de cambiar su destino, sino que requiere potencializar su *fuerza* desde la *creación*.

Por último, esta monografía se considera filosófica porque responde, primero, a una actitud de búsqueda. Esta búsqueda se entiende desde el método que se sigue a lo largo de los capítulos: volver al significado etimológico, volver al pensamiento clásico que abrió paso a la filosofía como se conoce hoy. Segundo, porque se realizó un análisis alrededor de nociones como el ‘sufrimiento’, ‘la creación artística’ y ‘espectador’ que han sido poco trabajadas desde las posturas nietzscheanas y las halladas en Blumenberg. Además, se encontró una relación entre dos autores que no han sido entendidos como correspondientes, pues sus obras parecen distar por los campos de reflexión filosófica: Blumenberg desde el campo antropológico y Nietzsche desde el campo estético. Tercero, se muestra la disposición *curiosa* como una propia del filosofar, pues el deseo de saber significa también renunciar y olvidar, como lo menciona Blumenberg en *Descripción del ser humano*. El *espectador* tiene que olvidar nombrar lo otro

para ponerse en disposición de *curiosidad*, volver a acercarse a lo otro con una mirada de deseo y cuidado. Cuarto, la monografía responde a una actitud filosófica porque busca comprender el significado del concepto '*ser humano*', y se ha mostrado que la utilidad más grande de este trabajo es que por la vía estética se puede llegar a un entendimiento de la existencia. Desde lo perturbador emerge la condición humana.

## 6. Referencias bibliográficas

Aristóteles (1994) *Retórica* [Ret.]. Editorial Gredos.

Blumenberg, H. (1995) *Naufragio con espectador*. Editorial La Balsa de Medusa.

Blumenberg, H. (2011) Necesidad e imposibilidad de consuelo del ser humano. En H. Blumenberg, *Descripción del ser humano* (pp. 465 – 490). Editorial Fondo de Cultura Económica.

Gombrich, E. (s.f) Extraños comienzos. En E. Gombrich, *Historia del arte* (pp. 29 – 77). Editorial Diana

Nietzsche, F. (2004) *El Nacimiento de la Tragedia*. Alianza Editorial.

Oliva, C & Torres, F. (2010) *Historia básica del arte escénico*. Ediciones Cátedra.