LA CONSTITUCIÓN DEL ÜBERMENSCH COMO EL CREADOR DEL MUNDO TRANSVALORADO. UNA LECTURA DESDE LA OBRA DE EGON SCHIELE

Marina Silenzi[1]
USAL - CONICET

Si concebimos la filosofía de Nietzsche como un desarrollo estético entonces debemos partir, necesariamente, de su primera obra *El nacimiento de la tragedia*. El *ensayo de autocrítica* agregado por el propio autor en 1886 nos aclara diversos aspectos y características fundamentales, en ocasiones con cierto tono justificativo, sobre el origen de la misma. Este libro imposible, como Nietzsche lo llama, sólo podía surgir en el momento en que la juventud irrumpe abruptamente, siendo la manifestación del desahogo y de la suspicacia de una personalidad crítica acreciente. La tarea que esta obra osó: ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida. Dicha tarea, principalísima, puede ser rastreada a lo largo de toda la producción de Nietzsche. Nos podemos preguntar por el sentido de esta sentencia que lleva a Nietzsche a concebirla, quince años más tarde, como una de las tesis centrales de *El Nacimiento de la tragedia.*

Ver la ciencia con la óptica del artista o desde la visión creadora de éste como lo constitutivo es la manera de contrarrestar la ciencia como la búsqueda de la verdad a toda costa, de la verdad última correspondiente a la concepción desarrollada por Platón Bien=Verdad. La voluntad hacia la verdad es una voluntad hacia la nada (*Wille zum Nichts*), la expresión de los instintos decadentes del ocaso (*Niedergangs-Instintkte*), en contraposición a los nuevos instintos que nacen, que son superadores (*Aufgangs Instinkte*) y afirman la vida (*Wille zum Leben*). Es necesaria la óptica del artista para la nueva creación, que alivianaría el peso ocasionado a lo largo de la historia de occidente por los principios de la moral y de la ciencia. Este aspecto es claro, y es sabido que Nietzsche lo introduce continuamente en sus escritos. La otra parte de la proposición, la que más nos interesa, es la de ver el arte desde la óptica de la vida. El situar el arte en la perspectiva de la vida es lo que Nietzsche explica como la actividad propiamente

[1] lasilen@yahoo.com.ar

metafísica del hombre – ¡y no la moral!-, pensando que sólo como fenómeno estético están justificadas la vida y la existencia del mundo. Aprender a leer la existencia desde el arte es la tarea esencial del Übermensch, quien tiene la capacidad de crear desde esta perspectiva una nueva tabla de valores. Observamos así la simbiosis arte-vida a causa de la aprehensión estética de cada acto realizada por el Übermensch. En el *Prólogo a Richard Wagner* Nietzsche ya había propuesto esta misma idea: "…yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida…" (Nietzsche, 2001: 40). Cuando Nietzsche en su *Ensayo de autocrítica* retoma la concepción de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo, explica a continuación que todo el libro sólo conoce un sentido y un ultra-sentido de artista, pero, y esto hay que destacarlo, dicho artista es un dios. Por supuesto, agrega él, es un dios pero un dios totalmente amoral y desprovisto de escrúpulos, un dios artista que encuentra en la creación la redención de su sufrimiento generada por la sobreabundancia. En el período de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche concibe el mundo como la visión eternamente cambiante del ser más contradictorio y sufriente que solamente en la apariencia de su creación, en el mundo del hombre, puede redimirse. Este punto puede resultar un tanto contradictorio, puesto que por un lado Nietzsche afirma que el arte es la actividad propiamente metafísica del hombre, mas a continuación concibe al mundo como la creación de Dionisos, tema que es tratado en el contenido del libro. A esta doctrina se la puede denominar arbitraria, reconoce el propio Nietzsche quince años más tarde, pero en esta obra ya se puede observar un espíritu que se defiende de las interpretaciones morales de la existencia. La antítesis más grande con respecto a la interpretación estética de la vida y del mundo es la doctrina cristiana, la cual califica el arte como engaño colocándolo en el reino de la mentira, es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena.

El Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* sostiene que la ilusión apolínea es la manera de sobrellevar lo terrible de la vida misma. Esto lo ilustra con la leyenda de Sileno, quien al ser forzado a responder qué es lo mejor para el hombre dice: -no haber nacido, no ser, ser nada, y lo segundo mejor para él es morir pronto. El griego fue conocedor de los espantos y horrores de la existencia, para su propia supervivencia tuvo que construir un espejismo, un velo con el cual poder cubrirse y aceptar la vida tal cual es. Para esto erigió la estatuaria de los dioses olímpicos, la realidad fue encubierta con aquél mundo divino situado en el mismo terreno

del ser humano, con esos dioses también capacitados para el sufrimiento siendo, sin embargo, reafirmadores constantes de la vida. La existencia se halló así rodeada por una aureola divina, superior, "... el mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico..." (Nietzsche, 2001: 55). El instinto que, en este caso, da lugar a este tipo de arte con un resplandor solar es, justamente, el instinto apolíneo provocando la inversión de lo sentenciado por Sileno. De esta forma, lo peor para los griegos pasó a ser la proximidad de la muerte, y en segundo lugar, llegar a morir alguna vez. En el estadio apolíneo la voluntad del hombre desea con tanta fuerza la vida que es capaz de sobrellevar cualquier tipo de padecimiento para continuar existiendo. Por lo tanto, la función de la reafirmación de la vida, en este momento de la obra de Nietzsche, la llevan a cabo los instintos apolíneos. El arte salva al hombre, y mediante el arte lo salva para sí la vida. Acá Nietzsche equipara en un mismo plano el arte con la vida, el arte es la salvación del dios y del ser humano, el arte le permite no sólo conservar su vida, sino también desearla profundamente de manera constante. El introducirse en el estado dionisíaco contiene un efecto letárgico en el que se sumergen las vivencias del pasado, dando lugar al olvido y la aniquilación de la identidad, es decir, del principio de individuación. El olvido actúa como un separador entre la esfera apolínea de la subjetividad y la dimensión dionisíaca de apertura y disolución del yo en el todo atemporal. Pero tan pronto como el hombre sale del estado de embriaguez y vuelven a irrumpir en él las categorías que rigen su vida cotidiana, es atormentado por una sensación total de náusea, negadora de la voluntad, un estado de ánimo ascético. De esta manera, el ser humano que realiza la experiencia de lo dionisíaco se asemeja a Hamlet, ambos vieron la esencia de las cosas, los dos conocieron y, por este motivo, sienten náusea de obrar ya que son conscientes de que sus acciones no pueden modificar la esencia eterna de los entes. Esto lo sintetiza Nietzsche con la proposición "el conocimiento mata el obrar..." (Nietzsche, 2001: 80), ahora entendemos que para que ese hombre pueda obrar regularmente es preciso que se halle envuelto en el velo de las apariencias, que se sitúe en el mundo de la ilusión. El conocimiento verdadero, el hecho de haber penetrado en el terreno de la insoportable verdad, es lo más pesado de todo. El hombre que aprehende la verdad, comprende ahora la sentencia de Sileno, reconoce lo absurdo y espantoso de la existencia en todas partes. Es así como el arte se le presenta con un carácter

salvador cubriéndolo y protegiéndolo del vértigo sentido en el mundo dionisíaco: el elemento apolíneo entra en juego para restablecer los órdenes y la calma.

Si bien Dionisos conduce al hombre hacia el centro del universo, hacia la única verdad existente, sin la función de Apolo él mismo estaría perdido, no sabría como volver a insertarse en su vida política, y su voluntad reflejaría sólo escepticismo para actuar, para pensar, para vivir. Pero no sólo por este aspecto es necesaria la presencia apolínea, en el mundo de la ilusión el hombre no solamente es incitado a continuar viviendo, sino a hacerlo con grandeza, a vivir con ímpetu y a sentir un amor incesante por su existencia: Apolo, en *El nacimiento de la tragedia*, es la voluntad hacia la vida (*Wille zum Leben*), mientras que Dionisos es la voluntad hacia la verdad, metafísica de lo en sí, pero claro, no todavía con el sentido peyorativo que luego tendrá la metafísica para Nietzsche. Estas funciones con las que caracteriza Nietzsche, en este período de su vida, a lo apolíneo se convertirán en las propias de la embriaguez y de lo dionisíaco. Se podría decir, que uno de los pocos aspectos que mantendrá Apolo como constitutivo de su personalidad es el de la ilusión, el del arte relacionado con la mesura que entra por la vista y mantiene al ser humano en un estado pasivo contemplativo. Mas, precisamente, la característica principal que Nietzsche le otorga en esta su primera obra, el papel de salvador, de instinto profundo hacia la vida -considerando que lo más terrible para el hombre es morir pronto, y lo segundo, morir alguna vez- será lo constitutivo fundamental de Dionisos y del concepto de embriaguez aparejado.

El pintor nato no trabaja según la naturaleza, sino que confía ciegamente en sus instintos –su *camera obscura*- para exprimir el caso, lo experimentado. Él encomienda el trabajo a su esfera corporal, a la gran razón, y descarta además la posibilidad de obrar conscientemente en la extracción de lo capital de sus vivencias. El artista no trabaja según la naturaleza (lo cual connotaría para Nietzsche un sentido demasiado romántico) ni según una voluntad consciente liderada por un espíritu racional, en oposición a la voluntad de poder dionisíaca del creador que actúa según sus pasiones. Por consiguiente, éste no conoce lo arbitrario de la abstracción del caso individual, esto es, del forzamiento de la mirada sobre las cosas. Hasta él sólo llega lo universal, entreviendo tal vez ese aspecto del mundo dionisíaco que ya explicamos anteriormente, la verdad universal, la fusión entre la vida y la voluntad de poder activa que tiende al acrecentamiento de la fuerza en la reafirmación de su existencia. La aprehensión

según la naturaleza denota sumisión, debilidad, mientras que el estudio de la vida desde un aspecto consciente y forzado delata una limitación pobre, justamente, la negación del corazón de la creación, de la embriaguez que debe estar siempre presente en toda manifestación artística. "Ver lo que es, eso es propio de un género distinto de espíritus, de los *antiartísticos*, de los hombres de hecho." (Nietzsche, 2006: 96). Los artistas a los que alude Nietzsche son, precisamente, los hombres de hechos que consideran todo su obrar desde un punto de vista estético y comprenden su propia vida como una obra artística a partir de la autogeneración por los instintos. En este sentido, ellos, los hombres transformadores, se contraponen a los estéticos entendidos desde la visión moderna de la contemplación y la pasividad, de la mesura y el apaciguamiento de las pasiones. Por esto, para que el arte tenga lugar resulta *indispensable* una condición fisiológica previa: la embriaguez. Ésta tiene que intensificar primero la excitabilidad del cuerpo, de la máquina entera, ya que sin estas propiedades no se da arte alguno. A través de las distintas especies de embriaguez el hombre puede alcanzar su excitabilidad para la creación: la embriaguez de la excitación sexual, la embriaguez de todos los grandes afectos, la de la fiesta, la del virtuosismo y la victoria, la embriaguez de los movimientos extremados, la de la destrucción, la primaveral y la de los influjos narcóticos. Por fin, dice Nietzsche, la embriaguez de la voluntad sobrecargada y henchida. La embriaguez despierta un sentimiento de plenitud y la intensificación de las fuerzas, por medio de dicho sentimiento el hombre hace partícipe a las cosas forzándolas a que tomen de él, las violenta a que lo hagan. Este proceso denominado idealización consiste en la extracción de los rasgos capitales, en la capacidad para aprehender el ser de las cosas haciendo que lo demás desaparezca frente a ellos. El hombre artista en este estado enriquece todas las cosas con su capacidad para captar lo esencial de éstas, con su propia plenitud: "lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía."(Nietzsche, 2006: 97). El artista transforma las cosas hasta que se convierten en el reflejo de su poder, hasta que también expresan ese grado de perfección constitutivo de él. *El tener que transformar las cosas en algo perfecto es arte*, esa extracción de lo capital representa la obtención, a través de la intensificación de las pasiones, de la unidad básica vital, del movimiento del ser de las cosas: el artista alcanza así la plenitud de las mismas. En el arte el hombre se percibe a sí mismo como perfección, goza de este estado de abundancia inigualable obtenido en presencia de la embriaguez, de ese elemento dionisíaco

fundamental, por el cual se convierte en el artista del mundo. El goce y la extracción de lo capital de las cosas, este tipo de arte vivencial generado hace que el ser humano vea su existencia y el mundo que lo rodea desde un punto de vista estético, no en el sentido meramente contemplativo, sino según el sentido de los hombres de hecho. Evidentemente, podemos entender que con estos pasajes no sólo se hace alusión a las condiciones para que cualquier creación artística tenga lugar, sino también, y finalmente con mayor razón, al acto creador del hombre como artista del nuevo mundo y de los nuevos valores, del hombre que puede (aludimos al juego de palabras introducido por Nietzsche entre *können* y *Künstler*) captar lo esencial de todo lo presente y apreciarlo realmente. Por lo tanto su creación es el mundo y el papel que antes recaía en Dionisos es ahora la tarea propia del Übermensch generando la fusión entre arte y vida, su reafirmación ante ésta es dionisíacamente estética desde la intensificación y la plenitud de sí mismo, de lo cual hace, inevitablemente, partícipe a las cosas.

En el estado dionisíaco queda excitado e intensificado el sistema entero de los afectos comprendido como un conjunto de impulsos e instintos, realizando una descarga de todos sus medios de expresión de una vez y manifieste así su fuerza para representar, transfigurar y transformar. Además, agrega Nietzsche, la facilidad de la metamorfosis del artista dionisíaco es fundamental, y así se introduce en cualquier piel, bajo cualquier afecto, transformándose permanentemente. De esta manera, él no pasa por alto ningún afecto, poseyendo el instinto más alto para la comprensión y la adivinación. La descarga de los afectos la realiza como por un golpe directo de inspiración en el que logra la representación de esta fuerza, de esta elevación espiritual. La simbiosis que alcanza con el mundo y con su individualidad hace que no se le escape ninguna de las sensaciones que se encuentran presentes en constante devenir acompañando el paso del ser. Lo que busca reproducir desde este estado de excelsitud es su capacidad para fundirse en el corazón del mundo dionisíaco de los afectos, en el plano mismo de la vida. Así, como es el caso de algunos histéricos, dice Nietzsche, el artista dionisíaco puede asumir cualquier papel, transformarse constantemente para aprehender al máximo esos espacios de apertura en los que el núcleo de la vitalidad se deja entrever. Por medio de esta fusión, el artista no sólo capta los afectos del mundo, sino los de sí mismo, en los cuales esa individualidad en el sentido apolíneo es completamente abandonada. El hombre consigue poner en un primer plano la esfera de las sensaciones y de los instintos, nivel en el cual

encuentra por reducción, pero no en un sentido carencial sino en respuesta a lo esencial, el núcleo del ser. Los afectos del ser humano y de la naturaleza quedan aparejados en el mismo grado, en el cual él hace la extracción de los trazos capitales de los elementos de la vitalidad desde su potencialidad como creador dionisíaco, es decir, desde el acrecentamiento de poder como manifestación de la voluntad de vida ascendente.

Egon Schiele es uno de los pintores expresionistas más importantes en la historia de la pintura. Influenciado por Gustav Klimt en sus primeros años y con algunos rasgos todavía académicos que se pueden entrever, en 1910 lleva el proceso de expurgación ornamental (que toma principalmente de Klimt y la *Jugendstil*) a su término, y concentra toda su atención en el cuerpo como sede de placer y dolor. Los cuerpos están desnudos y suspendidos en el vacío, generando un despojamiento tal que casi deja ver el esqueleto, "...frente a la sinuosa elegancia y la fluidez del Eros klimtiano, Schiele compone sus imágenes segmentando abruptamente los planos y fracturando la línea en ángulos agudos, lo que da lugar a figuras huesudas... con los miembros seccionados o contorsionados hasta el límite de la desarticulación." (Casals, 2003: 427). Los cuerpos son recortados desde los más insólitos puntos de vista, hay poses que resultan imposibles de imitar. Tal vez, como sostiene Casals, es este inhabitual encuadre lo que tiende a desplazar el acento hacia los atributos sexuales, pero ya en presencia de un erotismo herido y replegado sobre sí mismo. Una de las características más fuertes en la pintura de Schiele es la destreza y la firmeza de su trazo, el cual seguía una vez comenzado sin treguas, hasta el final sin ninguna corrección posterior. Parece que el artista continuaba con su dibujo sin importarle que el modelo se moviera o cambiara de lugar, puesto que la línea seguía su rumbo cargando con toda su dimensión emocional. Los cuerpos son plasmados en la obra porque el artista así lo quiere. Por eso, podemos pensar en la constitución de ese estado de plenitud producido por la embriaguez que Nietzsche desarrolla en el *Crepúsculo de los ídolos*. En última instancia, la inmediatez de la línea y la composición de la obra responden a estímulos que determinan el accionar del artista. Ampliando este punto, el propio Schiele piensa que el artista moderno tiene por enemigos las recetas y convenciones, y que por esta razón, sólo puede crear a partir de sí mismo. Pareciera que aquí él escaparía de las "viejas tablas de la academia", y por supuesto también, de los valores estipulados socialmente, dentro de los cuales la expresión corporal y la desnudez resultan ser un delito.

Schiele dice que el deber del artista es ser él mismo, seguir su voluntad sin desviarse en implicancias históricas, como por ejemplo, los revestimientos ornamentales de la *Jugendstil*. En el acto de creación, también siguiendo al pintor, el artista tiene que sumergirse en el corazón de la realidad existente y así experimentar la condición humana en todos sus aspectos, debe ser más hombre que cualquier otro, debe amar la muerte tanto como la vida. Aquí observamos esta condición del artista que se integra en la existencia misma, en el mundo, y ama la vida tan profundamente que entiende a la muerte como parte de ella, como el devenir mismo y la acepta tal cual es.

En la pintura, la forma de representar la individualidad es por medio del autorretrato, y el espejo es un elemento fundamental en el mismo. Mediante el autorretrato el artista realiza su propia autobiografía, un registro de la identidad que atraviesa el tiempo representando la imagen reflejada en el espejo, distorsionada por el cambio, pero que mostraría una "identidad personal" que se mantendría. Es decir, esta búsqueda es un intento reducido de representar la pequeña razón, esa conciencia o ese espíritu que se cree inalterable y se reconoce en el cambio. Dichos rasgos se darían en los autorretratistas más destacados: "Durero y Rembrant -por sólo nombrar dos de los más importantes autorretratistas- ya utilizaron ampliamente el espejo para, mediante la captación de su propia imagen, realizar autobiografías y hacer informes de su vida." (Steiner, 1992: 7). En la modernidad, es el sujeto quien funciona como espejo del mundo, la conciencia que *representa* al ente que se convierte en un mero objeto, no sólo de representación sino de dominación, y así el sujeto se autodeclara "medida de todas las cosas". Otra marcada característica de la obra de Schiele es la autoafirmación constante a través de los autorretratos en los cuales su individualidad queda expresada máximamente. Dicha introversión corre paralelamente a la siempre presente exploración del lenguaje corporal: "espasmódicas contorsiones de miembros desnudos, escenas masturbatorias, signos de agresiva autoafirmación... Frente al pudor moralista de la sociedad adulta, Schiele -eterno niño- por definición propia, responde poniendo al descubierto su gestualidad más íntima y compulsiva." (Casals, 2003: 431). Esto se observa en las pinturas tituladas "Autorretrato con vasija de barro negra y los dedos extendidos" de 1911, en "Autorretrato con la mano en la mejilla" de 1910 y en "Autorretrato masturbándose, cubierto con ropajes negros" de 1911. De esta manera, el utiliza su cuerpo como vehículo de expresión, a partir de los

sentimientos que se le presentan. En la segunda obra mencionada, donde la mano en la mejilla tira del parpado hacia abajo, es explorada la escala de los sentimientos de melancolía y malestar; en la tercera Schiele muestra su entrega al placer solitario. Sus obras representan su cuerpo, a la gran razón, y a través de éstas logra manifestar sus instintos, impulsos, deseos y sentimientos. El fondo neutralizado por el monocromo, el carácter y fuerza de los trazos y los ángulos recortados de la figura, hacen que ésta se destaque, claramente, como la expresión de sus estados, alejándose de esta manera de la representación de la "imagen real" del espejo que está situada en un punto del espacio y del tiempo.

La deformación de su persona en los distintos cuadros produce el quiebre de la unidad en el tiempo, Schiele es muy diferente en sus autorretratos, mostrando, entonces, que su verdadero interés no es rescatar la identidad en el devenir, sino expresar sus estados internos. La imagen en el espejo no la utiliza para establecer su identidad, sino al contrario, para destruirla; él pinta a través de un "espejo deformante" (Steiner, 1992: 9) y su único reflejo es la gran razón. Sin embargo, a pesar de que el pintor altera las proporciones de su cuerpo y se crea en posturas originales, no hay que entender esto como una mera deformación del cuerpo, sino como el medio para poder quebrar con su propio yo, logrando "... la despersonalización en lugar de servir para asegurarse y cerciorarse de la propia persona." (Steiner, 1992: 8). El espejo de la representación se ha quebrado, el hombre pierde su rostro, constatando la ausencia de la sustancialidad y el paso del tiempo. Esto se ve en Schiele incluso en series que denotan movimiento y cambio a través de diferentes poses, como en “Desnudo masculino sentado” y “Desnudo masculino con brazos cruzados” de 1910, o en la otra serie “Desnudo masculino de espaldas” y “Desnudo masculino amarillo” también de 1910.

Mas, la búsqueda de la individualidad y todo lo que la misma implica es tan grande en Schiele, que no sólo se produce en los autorretratos sino también en naturalezas como “El girasol” de 1909 y “Árbol otoñal” de 1911, en las cuales se pueden reconocer elementos anatómicos gestuales de sus desnudos. Justamente, esto muestra el debilitamiento del sujeto de la identidad moderna y enseña esa disolución del hombre en las cosas, su vuelta a la naturaleza atravesada por la interioridad y expresada de manera enriquecida, por esa virtud que regala y emana vitalidad (de la cual la muerte es un momento). La multiplicidad del hombre en el transcurso del cambio, también se ofrece en los autorretratos dobles, triples y hasta quíntuples, como en “Delirios” de 1911. En algunos

autorretratos dobles, el “alter ego” aparece por detrás de la primera imagen como si fuera la manifestación de esa voz oculta, de su yo más profundo que está detrás, como fundamento, del yo más visible, más consciente podríamos decir. Esto lo vemos en las obras “Autovidentes I” de 1910 y en “Autovidentes II” de 1911. En algunos autorretratos su figura está enmarcada por un contorno blanco, que simboliza su "luz astral", su energía vital y su realización interior, concretada en sus obras: Schiele presenta la fuerza y la sabiduría de la "gran razón" que reafirma la vida en este mundo inmediato. En los autorretratos dobles se presenta el desdoblamiento del pintor en la pequeña razón y la gran razón, en un sujeto superficial y el objeto de su experimentación: su cuerpo, “el motivo del doble se ofrece como interpretación ideal del yo escindido... consciente e inconsciente...” (Wolfgang, 1998:154). Dicha disolución del hombre artista en la naturaleza es analizable en los autorretratos en los cuales el desdoblamiento de la imagen alude a la superación de los límites, su desintegración, la ruptura con el perfil del sujeto mismo que se refleja en el espejo. En la búsqueda de la individualidad muere el yo consciente que persigue su identidad en el tiempo. Esto manifiesta la compenetración con la vitalidad universal, la apertura al fulgor de lo instantáneo arranca al ser de su transitoriedad, de la noción del tiempo lineal ofreciéndole la posibilidad de su constante renacer. Claramente, en este punto nos acercamos íntimamente a la filosofía de Nietzsche, el Übermensch acepta la vida entendida desde el eterno retorno de lo mismo, “¿Era esto la vida? ¡Bien! ¡Otra vez!” (Nietzsche, 2007:225). La superación de la propia frontera espacial, el principio de la individuación apolíneo, significa la paralela superación temporal. El artista se abre de esta manera al núcleo del mundo, a la unidad de poder dionisíaca que se mantiene constante bajo la eternidad.

El desdoblamiento también significa la disolución de límites, de la individualidad y la identidad establecida por el yo en la finitud del ser. De este modo, surge desde las cenizas del yo ese otro lado ligado a lo universal, que es compenetración con la vitalidad primordial, apertura a lo eterno; en términos nietzscheanos, lo que se abre es lo dionisíaco ligado a la voluntad de poder. Bajo este estado, la individuación desaparece al sumergirse en el núcleo fundamental, en la voluntad del mundo que es vida eterna: el ser humano deja atrás sus límites y confluye en su inmortalidad, en la perpetuidad del ser. Lo dionisíaco arranca al ser humano del “engranaje de las figuras mudables” y le da un consuelo auténtico. Éste experimenta al unificarse con Dionisos el inmenso placer

primordial por la existencia, "la indestructibilidad y la eternidad de dicho placer". Schiele expresa dicha idea en un óleo llamado "Transfiguración" de 1915, el cual muestra su imagen desdoblada elevándose sobre la tierra, como si abandonase la antigua piel del yo visible. Según él, son los elegidos quienes viven en discordia con la sociedad y sus pautas, y en comunión íntima con el universo, percibiendo la organización viviente de todas las cosas, compartiendo el lenguaje de los dioses. Una vez más, vemos la correspondencia del artista con la figura del Übermensch, quien no sólo comprende el mundo en comunión con la vida misma desde la embriaguez y el sagrado decir sí incluso en los problemas más terribles, sino que lo crea desde la óptica estética de la transvaloración. Egon Schiele como uno de los artistas que lleva a la expresión concreta en la pintura la nueva tabla de valores planteada por Nietzsche, la obra de Schiele como la manifestación directa de la voluntad de poder en la reivindicación del cuerpo y la tierra

> … en el alienado hay un genio incomprendido que cobija en la mente una idea que produce pavor, y que sólo puede encontrar en el delirio un escape a las opresiones que le prepara la vida… y, por otra parte, el único, absolutamente el único, que haya absolutamente rebasado la pintura, el acto inerte de representar la naturaleza, para hacer surgir, de esta representación exclusiva de la naturaleza, una fuerza giratoria, un elemento arrancado directamente del corazón… ha hecho, bajo la representación, brotar un aspecto, y en ella encerrar un nervio que no están en la naturaleza, que son de una naturaleza y un aspecto más verdadero que el aspecto y el nervio de la naturaleza verdadera. (Artaud, 1997: 73-104)

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin, *El suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta, 1997.

CASALS, Josep, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.

NEBEHAY, Christian, *Egon Schiele 1890-1918, Leben, Briefe, Gedichte*, Salzburg, Residenz-Verl., 1979.

NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2001.

STEINER, Reinhard, *Egon Schiele*, Alemania, Taschen, 1992.

WOLFANG, Georg Fischer, *Schiele*, España, Taschen, 1998.