



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
"FRANCISCO GARCÍA SALINAS"**

Unidad Académica de Filosofía

Doctorado en Filosofía e Historia de las Ideas

La reflexión de lo trágico de Friedrich Nietzsche en los escritos de juventud

Tesis que presenta para optar por el grado de Doctor en Filosofía e Historia de las ideas

Luis Miranda Rudecino

Director Dr. Caleb Olvera Romero

Coodirector Dr. Leobardo Villegas Mariscal

Marzo 2021

A mi madre Araceli Rudecino Villa

In memoriam.

Agradecimientos.

A la Universidad Autónoma de Zacatecas que ha sido muy generosa con sus estudiantes. Agradezco la creación del Doctorado en Filosofía e Historia de la Ideas, ya que como primer generación me ha dejado enseñanzas insondables. De la misma manera, reconozco a cada uno de los docentes que han contribuido en mi formación académica, al Dr. Caleb Olvera Romero por sus revisiones semestrales, al Dr. Leobardo Villegas Mariscal por su disposición y asesorías sobre el tema de investigación, al Dr. Nelson Guzmán quien me acompañó en el seguimiento y análisis de la tesis, y al Dr. Sergio Espinosa Proa por sus clases y ser guía en la investigación del pensamiento trágico en nuestra universidad. Además, un agradecimiento al Dr. Álvaro López Limón, quien, como lector externo, apoyó con sus lecturas y sugerencias. Asimismo, al Ing. Gilberto Fibela por su apoyo en el manejo de los instrumentos tecnológicos.

A mis sobrinos Sofía y Leonel por impulsar una nueva vida.

A Ale por acompañarme en todo momento.

La reflexión de lo trágico de Friedrich Nietzsche en los escritos de juventud

ÍNDICE

Introducción	I
Capítulo I. Genealogía de la tragedia griega	13
1.1. Antecedentes históricos	15
1.1.1. Sobre el problema de lo trágico en la tragedia.	25
1.2. Poetas trágicos	29
1.2.1 Esquilo	33
1.2.1.1. La Orestíada	34
1.2.2. Sófocles	41
1.2.2.1. Edipo en Colono	43
1.2.3. Eurípides.	52
1.2.3.1. Medea	54
Capítulo II. Alrededor de la tragedia en Nietzsche	62
2.1. Introducción	63
2.2. Schopenhauer y la tragedia	65
2.3. Nietzsche y la tragedia	71
2.3.1. Apolo y Dionisio	76
2.3.2. Principio de individuación	83
Capítulo III. Nietzsche y lo dionisiaco	91
3.1. La visión dionisiaca	102
3.1.1. La palabra y la música	111
3.1.2. La sinfonía nº 9 de Beethoven	121
3.1.3. Orestes de Esquilo	124
3.1.4. La ópera	130

Capítulo IV. Nietzsche y lo trágico.	135
4.1. La visión trágica del mundo	136
4.1.2. Verdad y mentira	138
4.1.3. Arte como actividad metafísica	151
4.1.4. Muerte de la tragedia.	165
4.1.4.1 Eurípides	167
4.1.4.2. Sócrates	175
4.1.5. El pensamiento trágico.	183
Capítulo V. Nietzsche y Wagner.	198
5.1. La relación entre Nietzsche y Wagner	199
5.1.1. Exhortación a los alemanes	212
5.1.2. Wagner en Bayreuth	215
5.3.3. Sobre el caso Wagner	222
5.3.4. Nietzsche contra Wagner	227
Conclusiones	234
Bibliografía.	241

Introducción.

Realizar un trabajo sobre Nietzsche puede resultar atrevido, desafiante, incluso, redundante e imposible. Escribir una tesis sobre el pensamiento trágico del filósofo intempestivo es igualmente una tarea complicada. Existen muchos trabajos y lecturas sobre el filósofo alemán que van desde la cristianización de su pensamiento o la tendencia de llevarlo al humanismo, hasta sistematizarlo y conducirlo a la filosofía analítica. Es de nuestro interés el conocimiento de la sabiduría trágica, en efecto, entendiéndose que es una labor compleja. No se trata de repetir lo ya dicho, sino de comprender las posturas, los matices, los argumentos y contraargumentos sobre el pensamiento trágico y su distancia con otras posturas filosóficas.

La guía que motiva elaborar esta investigación es la visión del origen de la tragedia que propone Nietzsche, bajo los estímulos de Dionisio y Apolo, y la comprensión de lo trágico. Así, indagamos sobre la lectura que Nietzsche encuentra sobre el pensamiento trágico de donde toma aspectos de la tragedia griega y, posteriormente, lo confronta con el pensamiento filosófico racional que se origina en el mundo heleno con Sócrates y Platón. Si bien es cierto, son dos posturas que difieren entre sí, derivado de eso, la filosofía ha tenido su sostén tanto en la metafísica que va desde Platón hasta Hegel, como en otra línea lógico-racional que va de Aristóteles hasta el racionalismo y empirismo. El pensamiento trágico planteado por Nietzsche está en contra de esas manifestaciones.

El pensamiento trágico visto desde la postura de Nietzsche, estará bajo la sospecha de la tragedia griega como guía del mismo, en este sentido, el presente está planteado bajo tres ejes: la genealogía de la tragedia, la forma de comprensión de la vida misma y la confrontación con la filosofía racional. Para el primero, la genealogía que realiza fue un estudio que le ha sido muy criticado: la idea de que la tragedia se origina en el culto a Dionisio y a Apolo como sensibilidades que permiten su origen. El segundo aspecto establece el

pensamiento trágico como forma de comprensión de la vida misma, refiriendo que la vida por dolorosa o complicada que se torne es digna de ser vivida; una afirmación a ello será la postura que se propone. El tercer rasgo valora más la reflexión de la vida que la explicación racional de ella. La vida, para Nietzsche, se vive, no se juzga moralmente ni se racionaliza del todo.

Para el análisis del estudio de Nietzsche suelen aludirse tres periodos sobre su trabajo filosófico: el primero es el romántico o metafísico, también conocido como el periodo de juventud; el segundo es el periodo de madurez o periodo medio; y el tercer periodo refiere al de su locura. Nuestra investigación se centra en el estudio de los escritos de juventud, sin dejar de observar, visualizar y contextualizar otros textos y periodos posteriores que nos permitan comprender la gestación y la culminación de esas primeras ideas. Cabe advertir que el presente no es un repaso biográfico, sino el planteamiento de comprensión de las ideas filosóficas de su periodo de juventud.

Leer, comprender y elaborar un trabajo académico sobre Friedrich Nietzsche no es una empresa simple, se necesita prudencia, medida y, al mismo tiempo, pasión, fuerza y entrega. Es de todos sabido que el sistema de Nietzsche no está bajo el esbozo de la sistematización, de los pensamientos metódicos, esquematizados, que no se encuentra bajo las ideas de pensamiento lineal, sino que se sitúa en una vorágine del pensamiento que nos muestra lo que en un primer momento parece prosa ensayística, en otros aforismos o escritos de pensamientos que son elaborados con mucha viveza y agudeza mental. Aunado a esto, es importante señalar que las ideas de Nietzsche no se posicionan bajo el talante de las ideas absolutas, pensamientos rígidos o juicios eternos, sino que se encuentran en el pensamiento guiado por Heráclito, donde se pueden cambiar las posturas o posiciones respecto a ideas, esto es muy claro si ponemos atención en los tres periodos señalados.

Ahora bien, la lectura que aquí se propone es que el pensamiento trágico como primer pensamiento genuino del filósofo de Röcken, permite comprender que las posteriores ideas como la muerte de dios, el eterno retorno, el súper

hombre y la voluntad de poder, se encuentran bajo el resguardo del pensamiento trágico que se gestó tanto en los escritos preliminares a la obra *El nacimiento de la tragedia*, como en ella misma, en su texto *Verdad y mentira en sentido extramoral* y un fragmento inédito *Sobre la música y la palabra*. Estos tres textos serán los que guíen nuestra investigación.

Así, en el esfuerzo por comprender y desarrollar dos preguntas que nos guían en nuestra investigación, por un lado, la concepción del origen de la tragedia griega y, por el otro, el discernimiento de lo trágico en los escritos de Juventud de Friedrich Nietzsche, es importante reconocer cómo a partir de la tragedia griega se desprende lo trágico, pensado y elaborado por nuestro autor y de qué forma se puede advertir dicha separación. Estas ideas se expresan a lo largo de *El nacimiento de la tragedia* y pondremos atención especial en ella y en los escritos que le rodean.

Es ineludible señalar que *El nacimiento de la tragedia*, en el espíritu de la música [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, título original] publicado por primera vez en diciembre de 1871 -aunque lleva la fecha de 1872-, se compone de: prólogo a Richard Wagner, veinticinco apartados y tres escritos preparatorios, los cuales son: *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia*, y *La visión Dionisiaca del mundo*. El libro es reeditado en 1886 bajo el título *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo* [*Die Geburt der Tragödie, oder: griechentum und Pessimismus*] donde se agrega el ensayo de autocrítica. Ya en el prólogo, Nietzsche escribe a Richard Wagner cuál será su posición respecto al libro y cómo será recibido por su venerado amigo. Cabe remarcar un aspecto sugestivo sobre la imagen de la portada del libro:

“Tal vez después de un paseo vespertino por la nieve invernal, contempla El Prometeo liberado en la portada, lee mi nombre y enseguida queda convencido de que, sea lo

que sea lo que contenga este escrito, el autor tiene algo serio y urgente que decir".¹

Prometeo, liberado de sus propias cadenas, es la imagen que lleva la portada del libro y es una obra del artista alemán Leopold Rau. Llama la atención porque dedicará segmentos de su obra a la perspectiva del personaje de Prometeo y su heroísmo trágico, es decir, su lectura del mundo griego y, por otro lado, su enfoque metafísico y su creación filosófica ante los filólogos de su época:

"A esos hombres serios sírvales de lección que yo estoy convencido de que el arte es la suma tarea y la auténtica actividad metafísica de esta vida, en el sentido del hombre al que yo quiero dedicar aquí este escrito, como mi sublime precursor en este camino".²

El joven filólogo expondrá a lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, su formulación del pensamiento trágico. En los apartados desde el primer capítulo hasta el décimo, irrumpe sobre el origen de la tragedia y su postura o rescoldo de entender el nacimiento sobre la diada Dionisio-Apolo y su consecuencia: el arte como actividad metafísica y así comprender lo apolíneo y lo dionisiaco esencialmente como instintos. A partir de la sección once, Nietzsche comienza a tratar la muerte de la tragedia en dos momentos: por Eurípides y por la figura de Sócrates. Ya en los dos últimos apartados trata la relación de la música y el mito trágico bajo Apolo y Dionisio.

En términos formales-estructurales podríamos decir que así es la composición de la obra que nos interesa indagar, aunque sabemos bien que el pensamiento de Nietzsche ni por poco se plantea de manera ordenada o bajo el canon de la regla rigurosa de otras técnicas filosóficas, por ejemplo, no

¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, Traducción de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, España, 2012, p. 55.

² *Ibid*, p. 56.

encontramos textos de los autores llamados clásicos, ni notas al pie de página, por consiguiente, todo se realiza en voz del propio autor:

*“Dicho una vez más, hoy para mí es un libro imposible, -lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el tempo (ritmo), sin voluntad de limpieza lógica...”*³

Respecto a la imposibilidad que refiere, ésta puede ser entendida con la imposibilidad de la creación o la imposibilidad de la lectura, ambas cuestiones parecen insondables. Es importante reiterar que esta investigación se encuentra guiada por la pregunta del origen de la tragedia y por la idea de lo trágico. Así, para comprender la obra y tener mejor óptica de lo va a enunciar nuestro filósofo intempestivo, indagaremos sobre la genealogía de la tragedia griega para aproximarnos al sentido de la experiencia de lo trágico griego. Asimismo, se mantendrá la distancia y apropiación de la propuesta de Nietzsche.

Es importante atender al significado del nombre de la obra *El nacimiento de la tragedia*, ya que puede generar algunas confusiones. *Gerburt* es el vocablo alemán que significa nacimiento, por tanto, cabe señalar que para pensar en el tema del nacimiento se propone pensar en las ideas de la *concepción*, *gestación* y *parto*:

a) Referente a la concepción, pensemos cuando el espermatozoide llega al óvulo, la metáfora que se concibe es el origen del mito teogónico. Mientras que en la obra, podemos pensar cómo, partiendo de los dioses Apolo y Dionisio, nace la tragedia griega, tema que como se mencionó, el joven Nietzsche desarrolló ampliamente en su ópera prima.

³ Friedrich Nietzsche, Ensayo de autocrítica, en: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, España, 1991, p. 28.

b) En correspondencia a la idea de gestación, se entiende lo que tarda un tiempo para crearse un nuevo producto. Esto se puede visualizar bajo el espíritu de la música, que como veremos es esencial, ya que el instinto dionisiaco, que es fundamentalmente música, es uno de los elementos que permiten comprender el mensaje trágico.

c) En relación al parto, se refiere al momento en que la tragedia se representa en el escenario; la primera tragedia, la de Esquilo se basa en temas homéricos y se logra la encarnación de lo trágico. Justo ahí, en la representación de lo doloroso humano, es el parto de la tragedia como género literario. Es necesario advertir que esta reflexión es importante porque el tratamiento que dará a lo largo de su libro tendrá tenores y matices al respecto, para después dar fundamento al pensamiento trágico.

Por lo tanto, para comprender en qué consiste la propuesta del origen de la tragedia en el mundo griego, según el filósofo de Röcken, es importante meditar esas tres posibilidades, ya que existió una controversia sobre su idea filológica, pues se le consideró errónea, equívoca y que no aportaba criterios de veracidad en su línea apolínea-dionisiaca como fundamento de la tragedia. Ahora bien, *El nacimiento de la tragedia*, tuvo tres ediciones de las cuales Nietzsche estuvo atento. Así señala Sánchez Pascual sobre las ediciones:

*“La primera en 1872. La segunda, en 1874, en la cual el autor realizó diversas correcciones, atendiendo sobre todo a las sugerencias de su amigo Rohde. La tercera por fin, en 1886, es idéntica a la segunda, con la única excepción de que el título de modifica un poco (pasa de ser *El nacimiento de la tragedia*, o *Grecia y el pesimismo*, en lugar de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de**

la música), y además se añade un amplio <<Ensayo de autocrítica>>".⁴

Para nuestra investigación, este pequeño detalle es importante, pues sugiere dos cosas: por un lado, para el joven filólogo, el sustrato de la tragedia se encontraba bajo el espíritu de la música, es decir, inclinado hacia la perspectiva dionisiaca del mundo, idea bajo la cual sigue pensado a lo largo de sus reflexiones posteriores a la primera publicación, incluso, tiene que ver con la relación que construyó de amistad con Wagner y la influencia de los primeros estudios de Schopenhauer; ahora bien, por el otro lado, cuando escribe el Ensayo de Autocrítica y se realiza el cambio de título al libro, en ese momento, ya tenía distancia hacia la filosofía pesimista de Schopenhauer, además, de muchas diferencias con la música de Wagner. El cambio del nombre no choca o se contrapone a sí mismo, sino que da oportunidad de observar los matices que Nietzsche tiene a lo largo de su pensamiento.

En este sentido, para Nietzsche, el fondo de su indagación será el mundo griego y lo que de ahí se puede desprender hacia el campo filosófico. Por ello, destinaremos en el primer capítulo, *Genealogía de la tragedia griega*, algunas observaciones sobre el origen de la tragedia, una indagación a Homero que, aunque no es considerado poeta trágico sino poeta épico, nos muestra al héroe trágico; de igual manera, se abordará a los tres representantes de la tragedia griega: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Para comprender la naturaleza de lo trágico en nuestra investigación se decidió que era necesario estudiar, a parte del origen mitológico de la tragedia griega, una obra de cada uno de los tres poetas trágicos, ya que ello permitirá conocer la entraña del corazón de lo trágico.

En primer lugar, de Esquilo, de quien se rescataron siete tragedias, se plantea el estudio de *Orestes*. Esto para vislumbrar la naturaleza de la misma tragedia y reconocer que los temas originarios estaban fundados sobre la base

⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. e introducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1993, p. 19.

homérica y que las representaciones antiguas de ello eran ciertamente precarias. Ahí, Nietzsche identifica que el corazón de lo trágico se encontraba en el Coro, quien enviaba el mensaje al espectador. Asesinato, sacrificio, venganza, adulterio, son parte de los contextos que permiten identificar el sentido trágico de la existencia.

En segundo lugar está la tragedia de Sófocles, la cual es considerada como la tragedia tebana porque trata de temas que se relacionan con la ciudad de Tebas y con Edipo. De su creación observaremos *Edipo en Colono* para entender el dolor humano que representa el exilio, el deseo de morir, el cansancio y el sufrimiento de la vejez, asimismo, el destino de tan insigne personaje. En su propuesta del pensamiento trágico, esto es lo que ve el joven Nietzsche: aceptar la vida con las mayores dificultades.

En tercer lugar abordaremos la tragedia de Eurípides, de quien se decidió comprender la naturaleza anti-trágica de su personaje *Medea*, en la tragedia que lleva su mismo nombre y en la cual se puede observar una ruptura con las propuestas anteriores. De igual forma se vislumbra una revisión sobre por qué los trabajos de Eurípides, dada la inaceptación de la circunstancia trágica de sus personajes principales, encaminan a la supuesta muerte de la tragedia. Punto que Nietzsche señala en su *ópera prima*.

Es sabido que la bibliografía sobre el mundo heleno es muy amplia, para la elaboración de este primer capítulo se revisarán los escritos de Aristóteles, la poética; de Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*; así como los estudios de R. Scodel, *La tragedia griega*; de A. Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*; de Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*; sobre Albin Lesky, *La tragedia griega*; de Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen*; y de Gordon Wasson, *El camino a Eleusis*, entre otros.

Para el discernimiento del capítulo II, *Alrededor de la tragedia en Nietzsche*, se considera importante comprender los estudios que al respecto realizó Schopenhauer, ya que ello nos ayudará a tener un panorama de cómo se concibe la tragedia en los dos filósofos. En este sentido, respecto al estudio y comprensión

de los conceptos de Voluntad y tragedia en Schopenhauer, se propone el análisis de las ideas sobre el dolor humano y las consideraciones sobre la tragedia que se encuentran en *El mundo como voluntad y representación*. Es sustancial identificar que, para este filósofo, la tragedia es observada desde un pesimismo muy peculiar y desde la óptica de los dolores del mundo, mientras que Nietzsche, lo verá de una manera vitalista. Se observará la distancia de planteamientos hasta llegar a identificar que Nietzsche, supera el pesimismo de Schopenhauer.

Así, después de la revisión del predecesor, hacia el final del capítulo, nos centraremos en las consideraciones de Nietzsche sobre el origen de la tragedia en su *ópera prima*, al tiempo que analizaremos las nociones de los instintos apolíneo y dionisiaco, realizando una búsqueda de las primeras nociones de lo trágico y además, se indagará en la idea sobre qué es el principio de individuación y cómo lo plantea el joven Nietzsche.

En correspondencia al capítulo III, *Nietzsche y lo dionisiaco*, nos dirigiremos a la llamada visión dionisiaca del mundo, aquella visión exultante de la vida que permite el goce de la misma. Estudiaremos además la relación entre la palabra y la música, como elementos que componen tanto la tragedia griega relacionados con Apolo y Dionisio, como la comprensión de que la música es el vehículo de lo trágico. Para congeniar la relación de la palabra y música se tomará en cuenta la sinfonía nº 9 de Beethoven, así como los rasgos musicales y trágicos sobre el único fragmento de la tragedia griega que se mantiene hasta nuestros días: un segmento de *Orestes* de Esquilo. Lo anterior nos permitirá edificar la relevancia de la música como esencia de lo trágico.

Para cerrar este capítulo, inquiriremos sobre las consideraciones de Nietzsche sobre la idea de la música y en particular, algunas sobre la ópera. Para la elaboración de este capítulo, nos ayudaremos de una bibliografía que se relaciona con aspectos musicales, como N. Dufourcq, *Breve historia de la música*; Ulrich Michels, *Atlas de Música I*; Carl Dahlhaus, *La idea de música absoluta*. Asimismo, nos apoyaremos en Diego Sánchez Meca y en su obra: *Nietzsche, la*

experiencia dionisiaca del mundo; y de Gentili y G. Garelli, tomaremos *Lo trágico*, para observar los rasgos de la música y la visión dionisiaca.

Sobre el capítulo IV, *Nietzsche y lo trágico*, se abordará la visión trágica del mundo, la que consideramos es la tesis más importante en esta investigación y que radica en que lo trágico es extraído de la tragedia griega como género literario. Lo cual abre otra interrogante, a saber, en qué consiste lo trágico como la aceptación de lo irremediable. En este sentido, se analizará otro libro del periodo de juventud, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*, donde se esboza la idea de verdad e ilusión y la influencia Immanuel Kant y Friedrich Albert Lange en sus primeros escritos. Igualmente, se abrirá la discusión sobre otra de las tesis más interesantes del joven Nietzsche: la vida como fenómeno estético y la comprensión de la idea del arte como actividad metafísica.

En este mismo capítulo observaremos el planteamiento de la sabiduría trágica y la sabiduría racional, terminando la primera con la idea de la muerte de la tragedia llevada a cabo, según el filósofo de Röcken, por dos insignes personajes, Sócrates y Eurípides. Finalizaremos este capítulo abordando el pensamiento trágico como la superación del pesimismo de Schopenhauer y la afirmación de la existencia, además de algunas consideraciones sobre la alegría de lo trágico y en qué consiste dicho pensamiento. En este apartado nos ayudaremos tanto de las obras primarias de Nietzsche, como de los trabajos de algunos interpretes como: Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*; de Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*; L. Schajowicz, *Los nuevos sofistas*; L. E. de Santiago Guervós. *Arte y poder*; Clément Rosset, *La filosofía trágica, entre otros*.

En el quinto capítulo, *Nietzsche y Wagner*, analizaremos la influencia de Wagner en el joven Nietzsche y cuáles son los estímulos y diferencias que ambos personajes tuvieron de cada uno. Observaremos hasta qué punto Nietzsche se consideró wagneriano y por qué dedica su obra al afamado músico. Finalmente, se revisarán los puntos de inflexión hasta la ruptura total. Para la elaboración de este apartado nos ayudaremos tanto de las fuentes primarias como de textos relacionados con el tema de la música. Nos apoyaremos en Richard Wagner, *La*

obra de arte del futuro; de Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*; de Carl Dahlhaus, *La idea de música absoluta*; Eduardo Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías*; entre otros.

Cabe señalar que, al final de nuestra investigación, se agrega un apéndice con imágenes que ayudan a visualizar y acompañar el texto en lo general. Dado que es una investigación que se enmarca con aspectos estéticos, las imágenes señaladas van desde la portada de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia*, pasando por algunas esculturas de Apolo y Dionisos, hasta llegar a otras relacionadas con aspectos de la tragedia y algunos retratos de los filósofos, los cuales se integrarán en la investigación.

Para finalizar esta introducción, debemos reiterar dos cosas, no es un trabajo de investigación bajo aspectos biográficos, sino sobre las ideas que corresponden al periodo de juventud. Nos ceñimos a nuestras preguntas de investigación a saber: cuál es el origen de la tragedia y qué es lo trágico en Friedrich Nietzsche en los escritos de juventud, en este sentido metafórico decimos que se indagará en el corazón de lo trágico.

CAPÍTULO I. GENEALOGÍA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

CAPÍTULO I. GENEALOGÍA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

A este apartado lo titulamos “Genealogía de la tragedia griega”, tratando de escrutar algunos aspectos de ese cosmos para poder intuir, entrever, qué es la visión de lo trágico, partiendo de la tragedia griega como género literario. En este sentido, lo esencial que se propone estará situado en tres vertientes o líneas de pensamiento: la primera será la genealogía⁵; la segunda, la reflexión filosófica del acontecimiento trágico, es decir, comprender cómo esa relación nos permite un parámetro para la comprensión de la filosofía de Nietzsche; y la tercera la perspectiva de lo trágico en la esfera de la vida.

Con base en estas tres líneas, es como elaboraremos la construcción de nuestro trabajo. Indagaremos primeramente en la genealogía de la tragedia griega, cómo se gestó el origen de la tragedia y posteriormente estudiaremos una tragedia de los tres poetas trágicos. De Esquilo, la Orestíada; de Sófocles, Edipo en Colono; y finalmente de Eurípides, Medea. Revisamos algunas de las primeras opiniones y sentencias del joven Nietzsche sobre esas tragedias, de quien se entiende que elaboró su propia lectura e interpretación de ellas, de hecho, de ahí sale su propuesta del pensamiento trágico. Así, es necesario para nuestra investigación conocer las tragedias en su entraña ya que ello nos permite conocer en su propia esencia sobre cómo se extrae de la tragedia el pensamiento trágico.

⁵ “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. Genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también distancia en el origen”. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, España. 1986, p .9.

1.1. Antecedentes históricos

Es importante advertir que la tragedia griega y su origen proviene de una cultura antigua, lejana y no pretendemos, en lo absoluto, elaborar una historia de la tragedia griega⁶, pero sí podemos acercarnos, tener una aproximación a ella por medio de significados universales que nos ayuden a identificar rasgos en común y al mismo tiempo diferencias en lo que refiere a la cultura, esto es:

“Si nos apuramos a encontrar significados inmediatos y universales, lo más seguro es que malentenderemos o pasaremos por alto aquellos aspectos que, en lo profundo, son continuamente diferentes, pero si las leemos declaradamente como documentos de una cultura ajena -politeísta, esclavista, misógina- perderán todo su poder. (...) la tragedia ha suscitado todo tipo de aproximaciones interpretaciones y en buena medida su indiscutible permanencia en el canon deriva de su adaptabilidad”.⁷

Por tanto, importante es señalar que, al estudiar la tragedia griega, su origen o contenido, lo mejor será tratar de asimilar aspectos históricos a los que tenemos acceso, tratando de mantener una comprensión de las ideas y de los pensamientos, al mismo tiempo de mantenernos en una distancia permisible. De este modo podemos expresar en términos formales- históricos de la tragedia:

“Es una forma del género dramático inventada en Ática en el siglo VI a.C. La casi totalidad de las obras y fragmentos que

⁶ Existen diversos estudios sobre la tragedia griega e, incluso, entre ellos existen diferencias sobre algunas fechas o información, ya sea por la distancia en el tiempo o por falta de documentos que muestren datos precisos.

⁷ Ruth Scodel, *La tragedia griega*, F.C.E., México, 2010, p.14.

*han llegado a nosotros fue compuesta para representarse en los festivales atenienses dedicados a Dionisio, especialmente en las grandes dionisiacas o dionisias urbanas”.*⁸

De este modo buscaremos algunos rasgos que nos ayuden a comprender el umbral y características generales que nos permitan esclarecer sus propios términos. Aristóteles en su obra *La Poética* nos muestra una clasificación de las artes del mundo griego y señala:

*“Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica⁹, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”.*¹⁰

Aristóteles entiende el arte como una imitación de la naturaleza *mímesis*=imitación. En primer lugar, es imitar con *medios diversos* y significa los medios de expresar el arte como cerámica, pintura, escultura, etcétera. La épica imita los acontecimientos del hombre de historias pasadas, la lírica atiende cuestiones como ritmo, sonido, métrica. El concepto de tragedia viene del griego *tragos*-macho cabrío, y *oidé*, canto, oda. Se puede concebir como oda o canto al macho cabrío. La tragedia tuvo su origen en ese mundo griego como un culto en

⁸ *Ibid*, p.15.

⁹ “*Ditirambo: era primitivamente un himno coral de danza en honor a Dionisio. En los históricos formaban parte del ritual del culto dionisiaco en toda la Grecia*”. Nota del traductor: Rudolf Kassel, 1965 en: Aristóteles, *La poética*, Gredos, España, 2014, p. 393.

¹⁰ *Ibidem*.

honor a Dionisio¹¹ donde el ritual radicaba en ofrendar a un macho cabrío sufriendo y doliéndose, mientras una persona cantaba versos poéticos.

*“Drama quiere decir algo “hecho” o “ejecutado” (“dráoo”), y se considera que el drama proviene del culto de Dionysios, dios de la vegetación y la fertilidad, y especialmente de la vid y de sus productos. El ditirambo, de que poco a poco brotó la tragedia, era un canto festivo en honor de Dionysios”.*¹²

La tragedia, en este sentido, nace del ditirambo, himno o festejo que formaba parte en los rituales dedicados a Dionisio en la Grecia antigua, se le concede a Arión de Lesbos como el precursor del ditirambo:

*“Arión de Lesbos (por 600 a.c.), compuso Ditirambos en Corintio, que eran cantados por un coro “cíclico”, al parecer, de cincuenta personas. Parece también que estas se disfrazaban de chivos (“tragikós choros”) y representaban el cortejo del dios de donde el ditirambo ya regularmente fijado vino a llamarse “tragoodía” o canto de los “chivos”...”.*¹³

Se le atribuye a Laso de Hermione, poeta lírico, el renovar el ditirambo y llevarlo a las celebraciones en la ciudad de Grecia, donde se instauran los concursos de ditirambos y se convierten en elementos de competición de los festivales dedicados a Dionisio. Se dice sobre este espectáculo que era:

“Un canto coral a veces largo, con sus alternativas de grupos de cantantes, con mucha licencia en sus

¹¹ “Dionisio es hijo de Zeus y de Sêmele hija de Cadmo y Harmonía, pertenece a la segunda generación de los olímpicos”. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, España, p. 140.

¹² Alexander Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*, F.C.E., México, 1988, p.149.

¹³ *Ibid*, p. 149.

expresiones; más tarde se dividió en partes, que vinieron a ser estrofas y antistrofas. (...) Nacido el coro ha nacido la tragedia, será cuestión de integrar personajes, ordenar tiempos de recitación, de dar unidad a la recitación.”¹⁴

Ahora bien, Walter Kaufmann, señala en su libro *Tragedia y filosofía*, que la interpretación usual sobre el origen del término *tragóidia*, “canción de la cabra” o “oda al macho cabrío”, es probablemente equívoca, señala la tesis de que se ha encontrado otra peculiaridad,

“Es que “tragóidoi era título oficial de los participantes en la tragedia, de quienes competían por el premio” y que “el primitivo premio para el trágico competidor era una cabra”. Es muy probable que el nombre fuera irónico cuando fue concebido por primera vez; nos lo sugiere el nombre “bardo cabra”.”¹⁵

Esta idea no cambia el hecho de que la tragedia expresara las pasiones humanas más sensibles, solamente refiere a la precisión sobre el origen del término. Los griegos conocían y entendían los estremecimientos y dolores de la existencia humana, los cuales fueron poco a poco llevados a la representación dramática. El drama musical griego se sirve de la palabra y de la música, ahí convergen en una sola obra los mitos, la lírica, la épica. Para Aristóteles:

“Es la tragedia una imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante

¹⁴ Esquilo, *Las siete tragedias*, Introducción de Ángel Ma. Garibay, Porrúa, México, p. XI.

¹⁵ Walter Kaufmann, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, España, 1978, p. 70

relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo tales afecciones".¹⁶

Esta versión sobre la diferencia entre relato y actuación o representación es una de las ideas que nos interesa, ya que el cambio de narración nos origina un cambio radical. Aristóteles nos dice en *La poética* que *"las partes de la tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopopeya,*¹⁷ considera además que la tragedia también tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto, pensamiento. Así, para el estagirita la obra dramática es esencialmente mimética:

"Puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas: éstos en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos".¹⁸

Y aquí podemos advertir otra posible lectura: comprender la tragedia como la imitación no de personas, sino de acciones y de la vida misma. La obra dramática en este sentido es, entonces, representación de lo trágico, no lo trágico en sí mismo.

"La tragedia es imitación no de personas sino de una acción, y de una vida y la felicidad y la infelicidad están en la acción y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales, según el carácter, pero felices o lo contrario.

¹⁶ Aristóteles, *La poética*, Gredos, España, 2014, p. 402.

¹⁷ *Ibid*, p. 403.

¹⁸ *Ibid*, p. 417.

De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo”.¹⁹

La tragedia será representación como expresión de la pieza literaria. Ahora bien, en cuanto al aspecto estructural o cuantitativo de la tragedia, se compone de: prólogo, párodos, episodios, estásimo y éxodo, esta clasificación también aparece en *La poética* y son los rasgos comunes a todas las tragedias.

“El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro”.²⁰

Es preciso identificar que lo trágico se desprende de la tragedia, una cosa es su forma y otra su mensaje. Las partes de la tragedia señala la forma, y lo trágico es el contenido. Para Nietzsche, se ha distanciado de la forma artística a la que comprendía Aristóteles y cierta tradición griega, para darle forma de un adjetivo: lo trágico. De ahí que ahora sirva para distinguir sucesos que parecen irresolubles, este es el sentido que parece guiar al filósofo intempestivo:

“Muchas veces he señalado con el dedo el gran error de Aristóteles, quién creyó reconocer en el error y en la compasión (que son emociones deprimentes) nada menos que emociones trágicas. Si él hubiera tenido razón, la tragedia se habría convertido en un arte peligroso para la vida. (...) el arte que es el gran estimulante de la vida, una embriaguez de vivir al servicio de un movimiento

¹⁹ *Ibid*, p. 403.

²⁰ *Ibid*, p. 411.

descendente, llegaría a convertirse en una facultad sierva del pesimismo".²¹

Ahora bien, en esa distancia con el filósofo griego, Nietzsche propone en *El nacimiento de la tragedia*, un interés por dos cuestiones: la relación entre el sentido apolíneo y el sentido dionisiaco como sustrato de la tragedia, es decir, la relación del mito con el ritual, tiene su base en los dioses Apolo y Dionisio.

"Un gran número de críticos consideran que la tragedia se deriva del ritual y, en efecto, el antecedente ritual es muy importante para comprender las tragedias que nos han llegado: la tragedia está profundamente vinculada con los rituales".²²

Nietzsche ve esta relación entre mito y ritual como el origen de la tragedia. De ambos dioses, pero, al mismo tiempo, el entendimiento que subyace en la conciencia trágica. En este sentido, en la primera vertiente, descubrimos a Apolo, divinidad de la luz, de la belleza, del arte, de las representaciones oníricas, de lo racional, de la belleza; y, en la segunda vertiente, Dionisio, dios de la música, de la embriaguez, de la danza y del ditirambo. Se encuentra también lo impulsivo, lo excesivo, lo desbordante, la afirmación de la vida. En la conjunción de ambas divinidades está esa afirmación no sólo del mundo griego, sino del origen de la tragedia. La tragedia, asimismo, es una combinación también de sus predecesores, *la poesía épica y la poesía lírica*.

"Por "épica" entendemos aquella poesía hablada o recitada ("épos, épee" versos), contrastada con la lírica (mélica) que era poesía cantada, y con la dramática, que era

²¹ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Editorial Tomo, México, 2015, p. 445.

²² Ruth Scodel, *La tragedia griega*, F.C.E., México, 2010, p. 44.

*representada. Como tal la épica era especialmente apropiada en las hazañas de los héroes, y se le redactaba en verso hexámetro llamado "heroico" ...".*²³

De la épica encontramos en Homero su dos magnos poemas, *La Ilíada* y *La Odisea*. La épica era especialmente apropiada para mostrar las hazañas de los hombres-héroes que se podían admirar en su esplendor, así *La Ilíada*:

*"Es el poema épico más antiguo de la literatura europea. Fue compuesta por Homero, autor de La Odisea, de quien los griegos de la antigüedad nada sabían, hacia 750 antes de nuestra era en algún lugar próximo a la costa occidental de Anatolia o en una de las islas adyacentes".*²⁴

Las obras pertenecen a una tradición oral y se ignora el momento preciso de cuándo fueron puestas por escrito. Los rasgos esenciales de la épica, en términos generales, son exaltación del héroe, el cual destaca por su valor, nobleza y fuerza física; la presencia de los Dioses, fuerza misteriosa que gobierna el destino de los hombres; el ambiente de la realeza aristocrática, donde la vida se despliega entre luchas y fastuosos banquetes.

*"Así vemos que los griegos, los hombres más humanos de la antigüedad, presentan ciertos rasgos de crueldad, de fuerza destructiva, rasgo que se refleja de una manera muy visible en el grotesco espejo de aumento de los helenos".*²⁵

Estos poemas que están divididos en veinticuatro cantos, refieren la famosa historia de Troya (Ilíon), pero también tratan sobre las pasiones del

²³ Alexander Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*, F.C.E., México, 1988, p.142.

²⁴ Homero, *Ilíada*, Biblioteca Gredos, España, 2015, Introducción de E. Crespo, p. XII.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Ensayos sobre los griegos*, Ediciones Godot, Argentina, 2016, p. 64.

hombre, sus afectos, instintos y, sobre todo, la relación intrínseca que existe entre los humanos y los dioses, esa convivencia particular del mundo griego: su vida cotidiana.

“El hecho de que Homero, el primero que entra en la historia de la poesía griega, se haya convertido en el maestro de la humanidad entera, demuestra la capacidad única del pueblo griego para llegar al conocimiento y a la formulación de aquello que a todos nos une y a todos mueve”.²⁶

Encontramos en la lectura del *La Ilíada* y *La Odisea*, una forma que refiere a la lírica en conjunción con la épica, una forma de narrar los acontecimientos heroicos.

“En esta tensión, que se percibe claramente en los poemas épicos, podemos vislumbrar un momento épico, pero esto sería en Homero demasiado poco. La situación del hombre heroico ante la vanidad de todo lo humano adquiere en Homero un completo realce, por el contraste que en su obra se observa entre el ser humano y los Dioses”.²⁷

Es importante señalar que, de los relatos escritos por Homero, casi todos los poetas trágicos tomaron como tradición para la elaboración de sus tragedias, episodios de sus dos poemas épicos. Uno de ellos es el principal: Esquilo:

“¿Pero ¿qué es lo que hay “detrás” de todo el mundo homérico, cuna del mundo helénico? En “este” la extraordinaria precisión artística de la línea, la calma y pureza del dibujo no elevan sobre el asunto; los colores, por

²⁶ Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, F.C.E., México, 2004, p.51.

²⁷ Albin Lesky, *La tragedia griega*, El acantilado, España, 2001, p. 33.

*una extraña precisión artística, no parecen más luminosos, más suaves, más calientes, sus hombres más simpáticos y mejores”.*²⁸

Según el mito, lo que motivó la guerra hacia Troya fue el recuperar a Helena, esposa de Menelao, Rey de Esparta, del rapto de Paris, Príncipe de Troya. Al mando de Agamnenón, Rey de Micenas, la guerra termina después de una infinidad de avatares con la toma y el saqueo de Troya. Es importante mencionarlo porque la mayoría de las tragedias recurrían a este tipo de temas, como en el caso de Esquilo, que en su trilogía trágica *La Orestíada*, trata sobre el regreso de Agamnenón, su asesinato y el destino trágico de su hijo Orestes. Dicha tragedia se sustentó en las narraciones fatídicas sobre la historia y mitos de la caída de Troya. Nuestra investigación discurre sobre cómo a partir de esos relatos se desprende una sabiduría o el concepto de lo trágico.

De la misma forma que la épica proviene de un carácter popular, la lírica también procede de una tradición popular y de la oralidad. El carácter de la poesía que le sucede a la épica está determinado por la inclusión del individuo como eje principal en su expresión. Esa poesía que surgió en el siglo VII se puede clasificar en elegíaca, yámbica y mélica:

I. “La Poesía Elegíaca. Elegía (“elegos”) parece palabra oriental, acaso de origen frigio y significaba al principio un canto melancólico, especialmente una endecha fúnebre, que se acompañaba con la flauta.

II. La Poesía yámbica (tal vez el metro “arrojadizo” o proyectil) parece haber sido especialmente adecuada a la sátira o controversia, para la que fue sobre todo empleada

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Ensayos sobre los griegos*, Ediciones Godot, Argentina, 2016. p. 65.

por el más famoso de sus primeros exponentes –Arquíloco de Paros (hacia 670 a.C.)-.

III. *La poesía Lírica (Métrica) En los orígenes mismos de la lírica griega se ofrecen dos observaciones: 1. No sólo se le podía acompañar con música (según la moderna definición de la lírica), sino que era inseparable de la música y, 2. La designación ordinaria que usaban los griegos para esta poesía era mélica, o sea poesía para ser cantada (“melos”): “Lírica es un término posterior que poco a poco desposeyó al otro, más propiamente griego”.²⁹*

Estos tres tipos de himnos estaban destinados a fiestas públicas, en contextos festivos, por tanto, son muy similares entre sí. La tragedia griega, se representaba en el teatro de Dionisio, que se nutre tanto de la épica como de la lírica en una representación de esas pasiones humanas, mostrándose en un diálogo entre un público y unos actores que personifican, justamente, lo que ocurre a los humanos y su relación con los dioses.

1.1.1. Sobre el problema de lo trágico en la tragedia

Establecida la tragedia, queda preguntarse ¿qué es lo trágico? La encomienda sienta sus parámetros en describir en qué consiste su propia naturaleza, versaremos, entonces, sobre la idea de una visión general que nos ayude a reconocer las envolturas del acontecimiento trágico. Karl Jaspers, en su obra *Lo trágico* señala que el saber trágico se comprende ya en la epopeya griega y en la tragedia:

²⁹ Alexander Petrie, *Introducción al estudio de Grecia*, F.C.E., México, 1988, p.147.

*“Esta forma de saber trágico, presente en Homero, se cumple en el gozo de la contemplación, en el culto a los dioses y en la invencible firmeza y capacidad de sufrimiento. (...) Es como un saber trágico a medias, que no distingue todavía entre las diferentes formas de fracaso ni percibe el hondo misterio de la destrucción trágica”.*³⁰

Es importante destacar que la tragedia en su manifestación Esquilea toma de Homero sus temas y que en la epopeya se vislumbran ya acontecimientos trágicos, sin la expresión dramática que logra la representación, en foros destinados a ello, es decir, en los teatros construidos en honor a Dionisio. De este modo, la construcción de la tragedia griega como se mencionó anteriormente, es el mito:

*“El material de la tragedia es el mundo mítico. La novedad reside en que el saber trágico ya no reina la paz. En que se estimula la interrogación. Las preguntas y respuestas alcanzan su consumación en las transformaciones de los mitos, que alcanzan ahora por primera madurez y profundidad plenas, aun cuando no puedan permanecer ya constantemente en ninguna forma concreta”.*³¹

Las preguntas y cuestiones que se muestran en la tragedia, son expresiones de los personajes mismos: ¿Qué es el destino? ¿Por qué pasa lo que pasa? ¿Por qué el destino es así? Entre otras. En este sentido, después de la epopeya, de la tragedia descubrimos lo trágico y podemos nombrarlo en un primer momento, como lo irresoluble de un conflicto que ofrece una salida que no es del

³⁰ Karl Jaspers, *Lo trágico*, Librería Ágora, España, 1995. p. 50.

³¹ *Idem.* p. 51.

todo placentera, por el contrario, es dolorosa, cruel. Albin Lesky³², aborda el problema de lo trágico en el mundo griego y propone a su vez tres postulados que nos permitirán comprenderlo:

a) *“La dignidad de la caída: desde el punto de vista griego, los temas trágicos proceden del mito, pero también ahí se encuentra preparada aquella delimitación social que, para las posibilidades de lo trágico, tuvo validez hasta bien entrada la época moderna”*.³³

La tragedia se encuentra vinculada al rango social de los personajes, que dentro de las narraciones trágicas tienden a caer de una posición de seguridad y estabilidad a un estado de miseria, bajeza o muerte. Pero parece que ahí no radica la posibilidad de lo trágico, sólo es el marco referencial o las situaciones aristócratas que pueden mostrar, es decir, el contexto en que se muestran los acontecimientos de los personajes.

b) *“La posibilidad de relación con nuestro propio mundo: el caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación del *Nostra res agitur*,³⁴ cuando nos sentimos afectados en las profundidades de nuestro ser, experimentamos lo trágico”*.³⁵

Es necesario destacar que, para observar la obra de arte dramática, no es de importancia mayor el ambiente donde se desarrollan los hechos de la tragedia, ni que ello sea un impedimento para comprender la narración. Recordemos que las tragedias han sucedido al imperio del tiempo y que tenemos acceso a ellas; son importantes, no sólo por su riqueza literaria, sino que también nos expresan

³² Filólogo austriaco, que realizó varios estudios sobre filología griega, particularmente la épica griega. Consideraremos algunos aspectos de su obra para el desarrollo de nuestro trabajo. Albin Lesky, *La tragedia griega*, El acantilado, España, 2001.

³³ Albin Lesky, *La tragedia griega*, *Op. Cit.*, p. 44.

³⁴ Locución latina que podría traducirse como: es cosa nuestra, que nos atañe y puede afectarnos.

³⁵ *Ibid*, p. 45.

los problemas de la existencia humana. Lo significativo, en este sentido, para un lector moderno es la afección que del acontecimiento trágico puede resultar en nosotros.

c) *“El sujeto del hecho trágico debe haberlo aceptado: la persona envuelta en el ineludible conflicto debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas. (...) por ello oímos a las grandes figuras del teatro ático expresar con palabras, con celo incansable y a menudo en largos discursos, los motivos de sus acciones, dificultades de sus decisiones y poderes que los acusan”.*³⁶

En la mayoría de las tragedias los personajes aceptan su condición sufriente, recordemos que los griegos en gran medida están sometidos por los designios de la voluntad de los Dioses, hasta que aparece la tragedia de Eurípides, que según Nietzsche, poco a poco modifica esa condición. Lo trágico es la aceptación del acontecimiento y que es inherente a la condición humana.

Así podemos decir en este primer momento, que toda la problemática del acontecimiento trágico nos remite al sentido de la tragedia ática. De aquí podemos subrayar o intuir hipotéticamente que lo trágico se encuentra en el modo de asimilación del individuo al que se le es presentado un acontecimiento derivado de la tragedia o del acontecimiento que vive tal o cuál circunstancia, es decir al sujeto susceptible de vivir una determinada situación. Creemos que la experiencia de lo trágico se encuentra, ahí, en el individuo, no en el acontecimiento.

³⁶ *Ibid*, p. 47.

1.2. Poetas trágicos

Los poetas griegos otorgaron al mundo la expresión de obras donde la naturaleza humana se muestra en su esplendor, obras que han perdurado hasta nuestros días como piezas magnánimas. Nietzsche sugiere que quien ha leído a los poetas trágicos Esquilo, Sófocles o Eurípides:

*“Piensa involuntariamente en ellos, en primer lugar, como poetas de la literatura, porque los ha conocido en libro, en el texto original o en la traducción: pero esto es lo mismo que hablar del Tannhäuser y no referirse más que al libreto sin entender por él nada más. Es necesario hablar de esos hombres no como libretistas: sino como compositores de ópera”.*³⁷

Aquí podemos expresar una línea de pensamiento de suma importancia: no es lo mismo la tragedia griega como expresión literaria o género literario, que lo trágico como idea filosófica o teoría de lo trágico, esta separación se le atribuye a Nietzsche, ya más adelante veremos las consideraciones de Schopenhauer y de Hegel sobre la tragedia, por lo pronto, para el filósofo de Röcken:

*“Los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo”.*³⁸

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol. I (1869-1874), Tecnos, 2010, p. 63.

³⁸ Albin Lesky, *La tragedia griega*, Op. Cit., p. 37.

En este sentido, comprender la importancia del drama musical griego como espacio que abre la comprensión de lo trágico y no como la forma propia (estructura formal de la tragedia griega) que guarda al propio género. El camino de abre en el acto de leer más allá del libreto para vislumbrar otra perspectiva de lo trágico.

“La tragedia griega representa la conciencia normal como una multiplicidad interior y exterior. Experimentamos los sentimientos del mismo modo como percibimos el mundo exterior no humano: dioses, animales, el clima que nos ataca, impredecible, agresivo. En el yo, los sentimientos son otro”.³⁹

Nietzsche es quien avizora esta circunstancia, además de la idea de ilusión de la tragedia, la tragedia expresaba los horrores del mundo, que el mismo heleno lo veía ante sus ojos:

“Debemos ponernos en el lugar del griego, en la completa manifestación de su vida, como actor trágico, como cantante, como bailarín, como espectador único, artístico y exigente. Pero si somos capaces de añadir con el pensamiento a los mismos griegos, entonces habremos casi recreado también la tragedia partiendo de nosotros”.⁴⁰

Vaya dificultad para nosotros los hombres que vivimos en el mundo del incipiente siglo XXI. Sólo como un fenómeno estético, a distancia espacial y temporal, podremos tener un acercamiento al acontecimiento trágico griego:

³⁹ Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen*, Sexto piso, México, 2005, p. 35.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Op. Cit., 449.

*“¿Cuándo tiene que comenzar el hombre moderno a pensar como un griego y cuándo debe terminar? Verdaderamente es muy difícil encontrar el camino, una vez que se ha aclarado aquella carencia. Sólo fenómenos análogos de nuestro mundo, que podemos llamar casi griegos pueden seguir ayudándonos ahora: así como lo igual es reconocido sólo por lo igual y en lo igual”.*⁴¹

La lectura que intuimos es que Nietzsche da cuenta que la tragedia es una celebración resuelta y elaborada, es decir, que en la tragedia ya no hay forma de modificar lo expuesto, solamente es una vez y para siempre (en escena), a diferencia del poeta épico, que bajo la narración oral puede modificar el relato. Esto es, partiendo de la tragedia, Nietzsche propone al canto poético como la afirmación del mundo trágico y lo señala en oposición al mundo conceptual o racional visualizado en Sócrates.

En gran medida, lo que Nietzsche enuncia a lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, es la antítesis entre lo dionisiaco y lo apolíneo, para después señalar un conflicto entre Dionisio y Sócrates, el cuál señalaremos en otro apartado. Así la lectura visualizada se erige en la expresión del coro, del canto, ahí, en concordancia con el sentir del lector, está el espíritu de lo trágico. Esta es una de las tesis que trataremos de comprender en este trabajo. Es importante señalar que sobre los tres poetas trágicos que:

“Esquilo pertenece todavía a una etapa arcaica, ha vivido la instauración de la democracia en Atenas y ha peleado gloriosamente contra los persas, como recordará su epitafio; Sófocles es coetáneo de Pericles y de los primeros Sofistas; Eurípides no ha vivido personalmente el gran conflicto ni la solemne victoria de los griegos sobre los

⁴¹ *Ibid*, p. 450.

*persas, y se ha educado en el ambiente del esplendor de Atenas”.*⁴²

En general se distinguen dos etapas de la tragedia, la troyana y la tebana; para la primera se relacionan la tragedias de Esquilo que se encuentran ligadas a las narraciones homéricas sobre troya y para la segunda las de Sófocles y Eurípides, que se desarrollan sobre los acontecimientos en Tebas. Ahora bien, la lectura de Nietzsche no es cronológica:

*“El que pronuncia los tres nombres, Esquilo, Sófocles y Eurípides, en sucesión cronológica, tenderá, sobre todo si es alemán, a construir una sucesión histórica para relacionar estos nombres con los momentos de surgimiento, floración y decadencia del arte trágico”.*⁴³

En este sentido, revisando las fechas de nacimiento encontramos que Esquilo, era veintinueve años mayor que Sófocles y éste doce años mayor que Eurípides, en el mundo griego, se decía que Sófocles había sido influenciado por Esquilo en su juventud y en su vejez por Eurípides. Para Nietzsche, *hay que partir del supuesto de que la sucesión los nombres induce a engaño pues, en realidad, eran cronológicamente contemporáneos con pequeñas diferencias de edad. Si trazamos una línea de Esquilo a Eurípides, Sófocles no es un punto fijo sino oscilante.*⁴⁴ Sófocles, al estar en medio de ambos, pudo oscilar entre dos tipos de tragedias y elaborar la propia.

Con objeto de concentrarnos en estas ideas sobre lo trágico y no sólo hablar de lo trágico en abstracto, tomamos una tragedia de cada poeta: *Agamenón* de Esquilo, *Edipo en colono* de Sófocles, y *Medea* de Eurípides, con el estímulo de apuntar hacia la construcción del concepto de lo trágico en Nietzsche,

⁴² Carlos García Gual, en Introducción general, *Eurípides*, Tragedias I, Gredos, España, 2015, p. IX.

⁴³ Friedrich Nietzsche, Obras completas, *Escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011, p. 234.

⁴⁴ *Ibidem*.

ya que como menciona Heidegger: *¿Pero qué entiende Nietzsche por tragedia? Ella canta lo trágico sólo desde el aludido comienzo de la tragedia.*⁴⁵ Así para este trabajo de investigación es importante saber en qué consiste ese *canto* de los poetas trágicos: *“¿Y en qué otro lugar habremos de buscar esa expresión si no en la tragedia y, en general, en el concepto de lo trágico?”*⁴⁶ Veamos estas tres posturas sobre lo trágico.

1.2.1 Esquilo

*“La fase más feliz fue el ditirambo y aún la primera tragedia Esquilea.”*⁴⁷

Originario de Eleusis, cerca de Atenas, hacia el 525, se dedicó a la elaboración de tragedias en honor a Dionisio, de las cuales sólo se conservan siete: *Las suplicantes, Los persas, Los siete contra Tebas, Prometeo Encadenado, Trilogía de Orestes: I. Agamemnon, II. Coeforas. III. Euménides*. Predecesor de Sófocles y Eurípides, según la tradición, Esquilo constituye la evolución de la tragedia griega, es decir, pasa de la representación de los rituales que en un inicio eran en honor a Dioniso, a presentarse en foros establecidos para tal efecto. Esquilo fue juzgado por usurpar los misterios de Eleusis⁴⁸.

Las tragedias de Esquilo, fueron muy loadas en el mundo heleno. Este poeta trágico mostró la fragilidad del hombre frente al destino funesto y doloroso. Ahora bien, no pretendemos en esta investigación elaborar un estudio filológico, - sobre este tema elaboraremos un apartado más adelante sobre la disputa

⁴⁵ Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, España, 2000, p. 229.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza, 1995. p. 102.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España 2010, p. 69.

⁴⁸ Los misterios de Eleusis estaban basados en un mito que protagoniza Deméter y Perséfone. *“Perséfone fue raptada y llevada al reino de los muertos por su futuro esposo Hades. Cuando Deméter con sus artes mágicas trataba de hacer a éste inmortal, para lo cual lo introducía en el fuego, Eleusis testigo indiscreto de la escena, lanzó un grito y Deméter, irritada, lo mató”*. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana, Op. Cit.*, p. 155.

filológica con Wilamowitz-Moellendorf-, sino percibir e intuir primeramente en qué consistía la concepción de la tragedia en el joven Nietzsche.

Así, bajo esta consideración tratar de comprender la noción de cómo entendía al mundo griego al que se le representaba la tragedia. Para esto, es preciso comprender a Esquilo, a quién le eran conocidos y familiares los relatos de la toma de Troya, y se sabía perfectamente el entramado de amor y odio respecto a Helena y a la relación de los Dioses con respecto a las acciones de los humanos.

1.2.1.1. La Orestíada

En términos generales, la trilogía de Orestes u Orestíada es una versión que da continuidad a la historia de la legendaria Troya. Al retorno triunfante de Orestes, se narran los acontecimientos funestos que a singular personaje le suceden. Esquilo, en esta trilogía, nos la muestra trágicamente. Para Nietzsche:

*“La orestíada, creación de la tetralogía. Esquilo elegía también un tema mitológico, lo dividía en cuatro partes, tres imágenes de un colorido trágico y serio, y una imagen serena del mismo tema. El movimiento dramático se producía por la sucesión de los dramas: tres actos. El drama satírico es una exigencia del culto dionisiaco”.*⁴⁹

Recordemos el argumento: Agamenón, Rey de Micenas, quien es uno de los héroes que tomó la ciudad amurallada de Troya, regresa a su palacio al encuentro de su esposa Clitmenestra y halla la ciudad simbrada en el temor. Es el inicio de la tragedia, el coro guía la historia, señalando el origen de la partida hacia Troya:

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I. Tecnos, España, p. 87.

“Coro: Éste es el décimo año desde el momento en que el poderoso querellante contra Príamo, el Rey de Menelao y Agamenón, la poderosa pareja de átridas que Zeus recibieran la honra de sendos tronos y cetros zarpó de este país de los argivos con una escuadra de mil navíos, transporte de tropas en apoyo de su derecho gritando a Ares con todas sus fuerzas y de corazón. (...) envía a los hijos de Atreo contra Alejandro por una mujer que lo ha sido de muchos maridos”.⁵⁰

Dicha mujer, quien fue usurpada por Paris, es Helena, hermana de Clitemnestra, esposa de Menelao. Clitemnestra sucumbe ante una relación adúltera con Egisto, primo de Agamenón y dejado por éste al cuidado de su esposa. A ella le es sabido la noticia de la toma de Troya y por tanto el regreso de su esposo Agamenón, no con mucha gracia.

“En el día de hoy los aqueos son dueños de Troya. Pienso que en esa ciudad echan de voces que no son concordes. Si en la misma vasija pusieras vinagre y aceite, les podrías llamar enemigos, porque cada uno se mantiene aparte del otro. (...) de un lado gente que se abraza en el suelo a los cadáveres de los maridos o los hijos que hacen lo propio... gemidos por la muerte de sus seres más queridos”.⁵¹

La toma de Troya supuso dolor y muerte, tanto para los troyanos como para los Aqueos. Clitemnestra se mostró afligida por el dolor de los troyanos, pero también por el sufrimiento de todos los combatientes que ahora reposan en el trasiego de la batalla, la fatiga, las hambres, el cansancio. Ahora son los vencedores, los que no tendrán que hacer más guardias para cuidar a sus

⁵⁰ Esquilo, *Tragedias*, Agamenón, Biblioteca Gredos, España, 2015, p. 161.

⁵¹ *Ibid*, p. 172.

compañeros. Vemos aquí, también, la sensatez de la mujer ante el daño que produjo la guerra. La tragedia se va desarrollando por el coro que advierte la llegada de Agamenón y Clitemestra lo espera así:

*“Clitemestra: Anúnciale esto a mi esposo: que venga lo más pronto posible, que el pueblo lo ama, que cuando llegue, encontrará en su palacio una esposa fiel, tal cual la dejó, un perro guardián de su casa, leal con él y hostil con los que mal lo quieren y del mismo modo en todo lo demás”.*⁵²

Clitemestra ha planeado una venganza contra Agamenón por haber dejado a su hija Ifigenia como sacrificio en el viaje de él y de sus tropas. Existe un juego en el coro por mostrar la sabiduría griega y su percepción sobre la toma de Troya:

*“Antístrofa 3: Podría decir que, al principio, a la ciudad de Troya llegó el espíritu de bonanza sin viento y el dulce ornato de la riqueza, el tierno dardo de la mirada, la flor del amor que muerde el corazón. Pero torció su camino y llevó a cabo la amarga consumación de la boda, la de funesta llegada y trato funesto para los hijos de Príamo...”*⁵³

El destino de Agamenón está por mostrarse, la acción se desarrolla en cierta calma, pero existe un suspenso ante su aparición. Llega el héroe con Casandra⁵⁴ (lo cual es una sorpresa), acompañado un numeroso séquito y se le presenta una alfombra como símbolo de magnanimidad de héroe⁵⁵. Casandra le

⁵² *Ibid*, p.183.

⁵³ *Ibid*, p.188.

⁵⁴ Hija de Príamo, recibió de Apolo el don de la profecía, pero al negarse a entregarse al Dios, Apolo le retiró el don de la persuasión, así que sus profecías eran verdaderas, mas nadie le creía ni ponía atención.

⁵⁵ La alfombra suscita un debate sobre si debe usarla o no, dado que Agamenón dice que sólo es digna para los dioses y no para los mortales. Finalmente, ella lo persuade.

ha sido regalada por el ejército, por su gallardía. La tragedia se torna confusa, el coro reflexiona sobre el pasado y celebra la toma de Troya, pero no sabe lo que va a ocurrir. En cuanto Agamenón entra al palacio, Clitemestra le amenaza:

“No dispongo tiempo para perderlo con esta mujer aquí afuera, pues en el centro del hogar ya están las ovejas para ser degolladas y puestas al fuego del sacrificio, cual deben hacer quienes nunca esperaron que tendría esta alegría. Así que tú vas a tomar parte en ello, no lo demores”.⁵⁶

El asesinato de Casandra está anunciado, pero ella no obedece y se queda en silencio. Sólo hasta que Clitemestra entra nuevamente al palacio, Casandra canta su lamento por la caída de Troya, por su propia muerte, incluso, predice la muerte de Agamenón. En una especie de locura señala al coro que ha visto las sombras fantasmales:

“¡Como si fueran niños asesinados por sus parientes, con las manos llenas de carne-alimento para su propio cuerpo- se ve que sostienen instintos y entrañas- una carga digna de piedad- de lo que comió su propio padre! Afirmo que alguno- un león cobarde que está revolcándose en su lecho y guarda el palacio está meditando la venganza de esto”.⁵⁷

Egisto es el hijo incestuoso de Tiestes, hermano de Atreo, quien, en una disputa por el trono, asesinó a los hijos de Tiestes. Por ello la venganza de Egisto: cometer el adulterio con la esposa de su primo Agamenón y vengar a su padre. Casandra, por su parte, enuncia dolor y la infidelidad de Clitemestra:

⁵⁶ Esquilo, *Tragedias, Op. Cit.*, p. 200.

⁵⁷ *Ibid*, p. 208.

*“Casandra: - ¡Ay, ay! ¡Qué fuego! ¡Penetra mi ser! ¡Oh Apolo Licio, ay, ay de mí! ¡Esta Leona de dos pies que como un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar! ¡Desgracia de mí! ¡Como si preparara un veneno, en la vasija de su rencor pondrá también lo que él debe por mí! ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte por haberme traído!”.*⁵⁸

¿Miedo a la muerte, miedo a la forma de morir, miedo al destino? El miedo conforma también parte de lo trágico. Pero en Casandra también existe su venganza y con la ayuda de Apolo revela la ruina que estará por venir: *un vástago matricida, que tomará por su padre venganza, desterrado, errante expatriado de este país, regresará para dar cima a esas inquietudes de su familia.*⁵⁹ Un mundo terrible cae sobre Agamenón y él no lo sabe. De pronto, se escucha un grito y se abre un diálogo entre Agamenón y el corifeo:

“Agamenón:-¡Ay de mí! ¡Me han herido de un golpe mortal en las entrañas!

Corifeo: ¡Calla! ¿quién grita, herido de un golpe de muerte?

Agamenón: ¡Ay de mí nuevamente! ¡Me han herido otra vez!

*Corifeo: Por los gritos del Rey, me parece que el crimen ya se ha ejecutado. Deliberemos entre todos por si de algún modo hubiera decisiones seguras”.*⁶⁰

El corifeo se debate entre avisar a los ciudadanos o probar el crimen, pues no se han cerciorado de ello, sólo han escuchado los gemidos del Rey. Esquilo no muestra la violencia ante el espectador, el asesinato ha sido consumado en la oscuridad. En ese momento aparece en escena Climenestra y los dos cuerpos:

⁵⁸ *Ibid*, p. 210.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibid*, p. 214.

*“Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo -no voy a negarlo- que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído le di el tercer golpe. (...) una vez caído, fue perdiendo el calor de su corazón y exhalando en su aliento con ímpetu la sagre al brotar el degüello”.*⁶¹

Esquilo nos muestra la vulnerabilidad humana, la importancia de enfrentar con valentía e ímpetu las consecuencias de las acciones. Con frenesí, con sangre, he aquí el espíritu por el que Nietzsche se ve atraído. La tragedia está por concluir, Clitemestra asume el asesinato como venganza por el sacrificio de su hija y por el supuesto amorío con Casandra. Debate con el Coro quién le sentencia: *Difícil es esto de juzgar: expolían al que expolia y el que mata paga. Mientras permanezca en su trono Zeus permanecerá –es ley divina – que el culpable sufra.*⁶² Clitemestra se ayuda de las Erinias, divinidades violentas que ayudaban en la venganza.

Clitemestra está de acuerdo con que debe pagar y renunciará a las posesiones, pero pide que el espíritu de venganza pare, aunque eso parezca algo imposible de lograrse. Aparece Egisto decidido a no renunciar a la riqueza del palacio, sino a erigirse como Rey. En un debate final con el coro, deciden entrar al palacio y queda irresuelta la tragedia de *Agamenón*. La idea de justicia está dada por un ciclo de venganzas y no pararán, pues cada vengador cometerá una nueva injusticia y por tanto la nueva sed de venganza será continua:

“Su contenido en cuanto al impresionante elemento trágico absoluto en el destino de Agamenón y Clitemnestra que no

⁶¹ *Ibid*, p.p. 215 – 216.

⁶² *Ibid*, p. 221.

permite otro fin más que la destrucción, mientras que Orestes es empujado a una situación trágica que le lleva hasta la noche de locura y admite, sin embargo, la gran reconciliación final, la solución radiante en el favor del Dios supremo".⁶³

Así, el espectador, ese espectador que finalmente es quien percibe lo trágico, no le queda más que observar estéticamente el destino de Clitmenestra, su destino y la relación intrínseca con los Dioses:

"El fin de esta grandiosa composición no es el hundimiento del hombre ante lo irremediable de los contrastes, sino una reconciliación que en medida inaudita abarca no sólo a los hombres que sufren, sino también el mundo de los Dioses".⁶⁴

En Agamenón, encontramos la afirmación de Clitmenestra y el desafío a su propio destino, el desafío sobre cómo lo humano pone en predicamento a los dioses para juzgarla. La tragedia de Agamenón nos permite ver el límite entre lo divino y lo humano del mundo griego. Ahora bien, recordemos que la Orestíada se compone de tres: Agamenón, Coéforas y Euménides. En *Coéforas*, los hijos de Agamenón, Electra y Orestes, preparan y vengán a su padre asesinando a Clitmenestra; y en las *Euménides*, el juicio para dictaminar el tormento de Orestes.

La tragedia de Esquilo, pertenece a la tragedia Troyana, aun fundada en relación al mundo relatado por Homero, donde la relación entre humanos y dioses sigue siendo por demás estrecha. Ahora bien, el cambio de expresión trágica se verá en la tragedia Tebana, donde Sófocles sitúa la acción trágica en las acciones humanas, que tienen un origen en el propio destino dictaminado por los dioses.

⁶³ Albin Lesky, *La tragedia griega*, Op. Cit., p. 53

⁶⁴ *Ibid*, p. 49.

1.2.2. Sófocles

Originario de Colono, ciudad cercana a Atenas, 496 a.C. - 406 a. C., Sófocles fue un poeta griego del cual se conservan siete tragedias: *Áyax*, *Las triquinas*, *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*. Escrutaremos brevemente la tragedia de *Edipo en Colono*, que es una de sus últimas piezas trágicas, ésta fue escrita durante su vejez. La tragedia de *Edipo en Colono* tiene su referencia en *Edipo Rey*.

*“Edipo Rey y Edipo en Colono están separadas por veinte años. La última pieza no es una <<segunda parte>> de la primera; sin embargo, semeja que la figura de Edipo y el propio poeta, el ente de ficción y su creador, fueran algo así como mellizos especulares, quiero decir, como si en los dos Edipos, que Sófocles esculpió inmortalmente, pudiéramos contemplar cómo el poeta se prolonga del plano personal al literario”.*⁶⁵

Edipo en Colono sí tiene su referencia en la primera tragedia, aunque se le ha atribuido al personaje de Edipo viejo, características personales de Sófocles en su vejez, una característica muy interesante sobre el poeta trágico:

“También el poeta cuando volvía a hablarnos de Edipo, se encontraba él mismo en el umbral de la muerte. Y en la nostalgia de la muerte, en la que su héroe anhela la paz y la serenidad, después de las tormentas de la vida en aquel

⁶⁵ Sófocles, *Tragedias*, Introducción de José S. Lasso de la Vega. Biblioteca Clásica Gredos, España, 2008, p. 94.

*distrito ático de Colono, cuna del propio poeta, podemos percibir la voz de Sófocles”.*⁶⁶

Interesante la intersección de Edipo y de Sófocles, ambos han llegado a la vejez después de una vida llena de acontecimientos, para el primero, trágico, para el segundo, grata. Sin juzgar las similitudes o diferencias de esta polémica nos concentraremos en la búsqueda del sentido trágico, de la obra que nos legó.

*“En la tragedia sofoclea el lenguaje es, respecto a los personajes, por decirlo así, lo apolíneo. El lenguaje traduce a las figuras. En sí ellas son abismos como por ejemplo Edipo. En este sentido se puede decir que una tragedia de Sófocles reproduce en cierto modo la imagen de la esencia griega. Todo lo que aparece en la superficie parece simple, transparente, bello”.*⁶⁷

La tragedia de Sófocles, muestra la crueldad, el dolor, la aceptación y finalmente la muerte como estados propios y primigenios del ser humano. Es preciso mencionar que el incesto, tema tabú en muchas de las culturas, es tratada por Sófocles de una manera sublime, al otorgarle a las acciones de sus personajes, un peso superlativo en la situación trágica de los hombres.

1.2.2.1. Edipo en Colono

Recordemos, en *Edipo Rey*, que Yocasta, al saber el origen de su hijo y esposo, se suicidó poseída por la vergüenza de los acontecimientos: parricidio e incesto. Edipo, desesperado se arrancó los ojos. De esa relación tuvieron cuatro hijos: Antígona, Ismene, Polinices y Eteocles. El hermano de Yocasta, Creonte,

⁶⁶ Albin Lesky, *La tragedia griega, Op. Cit.*, p. 244.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, 2010. 7(94), p. 170.

asumió las riendas de Tebas y exilió a Edipo. Ninguno de sus hijos varones le ayudó, solamente Antígona fue fiel al padre, mientras que Ismene hizo de su dolor, soledad.

“El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cuál sigue actuando incluso después de morir él”.⁶⁸

La muerte de Edipo es el referente principal de la tragedia, su deceso, no será en lo absoluto vertiginoso. Lo que será complicado es la travesía que tiene que realizar Edipo para poder alcanzar su estancia en el Hades. En la tragedia *Edipo en Colono*, el exiliado se ha convertido en un vetusto ciego y cansado, abrumado por los dolores que la vida le ha otorgado. Aquí observamos el sentido trágico de la existencia. Padecimiento, desaliento e impotencia. Éste llega, con su hija Antígona, sin saber exactamente el lugar, a aceptar el destino que le corresponde: morir.

“Edipo: Los sufrimientos y el largo tiempo que hace que los soporte me enseñan a ser paciente, y, en tercer lugar, la nobleza del ánimo. Pero, hija mía, si ves algún lugar para sentarme, sea en un sitio público o junto a un recinto de los dioses, detenme y acomódame en él para que nos informemos de dónde nos encontramos”.⁶⁹

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, España, 1993, p. 45.

⁶⁹ Sófocles, *Tragedias*, Edipo en Colono, Biblioteca Clásica Gredos, España, 2008, p. 511.

Atribuye su naturaleza dolorosa al sufrimiento, el tiempo y su nobleza como característica de su sentido trágico. Edipo ha llegado al terreno de las *Euménides*,⁷⁰ se lo confirma un lugareño que por ahí va caminando y que le solicita que abandone el lugar, Edipo no lo hace y le pide que le comunique a su rey Teseo que trae beneficio para él. El viejo ciego sabe que está próximo su destino y, dirigiéndose a las Erinias, le comunica:

*“Edipo. - ¡Oh soberanas de terrible rostro! Ya que me he sentado en este recinto vuestro, el primero en esta tierra, no seáis insensibles con Febo y conmigo. Él, cuando anunció aquel cúmulo de desgracias, me habló de este descanso al cabo de mucho tiempo, cuando llegara a una región extrema donde encontraría un asiento un hospedaje en las venerables diosas. Que allí llegaría el término de mi desdichada vida y que, una vez instalado, aportarías ganancias a los que me habían acogido, pero infortunio a los que me arrojaron y despidieron”.*⁷¹

Edipo quiere y sabe que va a morir, queda la maldición a quienes lo han tratado al despojo, en este caso: sus hijos que lo abandonaron cuando fue exiliado de Tebas. La cuestión para Edipo, radica entre su dignidad como ser humano ante la desdicha o el despojo ante la mediocridad.

“El pensamiento de las personas mediocres, que quieren conservar la vida a toda costa, aparece como una seducción

⁷⁰ “Las Erinias, llamadas también Euménides- es decir bondadosas- son divinidades violentas que los Romanos identificaron con las furias. Son fuerzas primitivas que no reconocen la autoridad de los Dioses de la generación joven. Son análogas a las Parcas o Destinos, que no tienen más ley que ellas mismas, y a las cuales el Propio Zeus se ve forzado a obedecer. (...) Se representan como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Cuando se apoderan de una víctima la enloquecen y la torturan de mil maneras”. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, España, p. 169.

⁷¹ Sófocles, *Op Cit.*, p. 515.

al lado de las grandes figuras trágicas que asumen la lucha, en la que no se trata de la existencia sino de la dignidad del ser humano”.⁷²

El viejo cansado y ciego aboga por la dignidad humana, él prefiere morir a seguir penando. De esta manera, el coro aparece y le solicita que se retire del lugar, mientras la noticia de tal magnitud le llega a Teseo. Antígona suplica por los dos. Aparece Ismene, la otra hija de Edipo, avergonzada por no haber acompañado a su padre en la desgracia, ahora le expresa los infortunios que sus hermanos tienen:

“Ismene: El que es más joven y menor en edad (Eteocles) ha privado y expulsado de la patria a Polinices, que fue engendrado antes. Éste, según el rumor divulgado entre nosotros, tras marcharse como desterrado a la cóncava Argos, adquiere un nuevo parentesco⁷³ y amigos que serán compañeros de armas, creyendo que Argos dominará con honra la llanura cadmea o hará que se alce hasta el cielo”.⁷⁴

Polinices prepara un ataque contra Tebas para apoderarse de la ciudad, aunque esta información sólo es familiar, Ismene le informa a Edipo que los actuales oráculos han profetizado:

*“Ismene. - que tú serás buscado algún día por los hombres de allí (tebanos), vivo o muerto, para su bienestar.
Edipo. - ¿y a quién podría irle bien por mi pobre mediación?
Ismene. - Dicen que en tus manos está su poder.*

⁷² Albin Lesky, *La tragedia griega*, Op. Cit., p. 219.

⁷³ Polinices se casa con la hija de Adrasto, Rey de Argos.

⁷⁴ *Ibid*, p. 525.

Edipo. - ¿Cuándo ya no soy nada, entonces resulta que soy persona?

Ismene: Ahora los dioses te encumbran y antes te perdían".⁷⁵

Ha sucedido una cosa extraordinaria, Edipo el hombre que ha sido más apaleado por el destino, se ha convertido en la salvación para otros. Como una especie de expiación sobre su suerte, el viejo ciego tiene la posibilidad de convertirse en héroe para otros. Edipo reflexiona sobre el acto y se molesta con sus hijos, quienes no lo auxiliaron cuando sus dolores eran grandes y ahora no está dispuesto a regresar a Tebas: "*Y ellos, que eran hijos, no quisieron ayudar a su padre aunque podían haberlo hecho, sino que, a falta de una mínima palabra, sigo vagando gracias a ellos, proscrito, desterrado, mendigo*".⁷⁶ El destino de Edipo está echado, va a morir, pero las nuevas circunstancias se han transformado, ahora su muerte se ha convertido en buena fortuna para el pueblo que reciba sus restos.

Sófocles nos muestra a Edipo como un anciano errante, donde la fortuna no le es benéfica ni en el ocaso de su vida. El coro le recomienda a Edipo celebrar un ritual de expiación a las diosas Euménides para poder continuar en su peregrinar. Ahora, libre de la fuerza maligna de las Euménides, aparece Teseo:

"Teseo: Te he reconocido, oh hijo de Layo, por haber oído a muchos hablar hace tiempo de la sangrienta destrucción de tus ojos. Tu aspecto y tu lamentable rostro nos evidencian que eres quien eres, tras compadecerte quiero preguntarte desventurado Edipo, con qué ruego para la ciudad y para mí tú en persona y tu infeliz acompañante, os habéis presentado".⁷⁷

⁷⁵ *Ibid*, p. 526.

⁷⁶ *Ibid*, p. 528.

⁷⁷ *Ibid*, p. 533.

Edipo le ofrece su cuerpo, no en vivo, sino que su beneficio será cuando él muera y le den sepultura en su tierra. La condición es que ningún tebano fuera a sacarlo de ahí. A cambio del hecho de ser sepultado en suelo ático, protegerá a Atenas. Creonte (Hermano de Yocasta, cuñado de Edipo) se presenta con una escolta militar:

*“Creonte. - No temas ante mí ni dejéis escapar funestas palabras. No he venido con intención de tramar algo; pues soy anciano y sé que he llegado a una poderosa ciudad cual ninguna en Grecia. Más bien he sido enviado por mi avanzada edad para convencer a este hombre que me siga a la llanura de los cadmeos, no de parte de uno solo que me haya mandado, sino de todos los ciudadanos...”*⁷⁸

Edipo se niega, incluso le reprocha cuando fue expulsado y arrojado de su propio palacio en Tebas. Creonte le amenaza con llevarse por la fuerza sus hijas y le anuncia que ya tiene en su poder a Ismene y amenaza también con llevarse a Antígona. Tras una fuerte acción Creonte dice que las hijas de Edipo pertenecen a Tebas y por tanto serán regresadas. Edipo y Creonte discuten fuertemente. Creonte tiene la intención de aprenderlo hasta que aparece Teseo y, al darse cuenta de lo que pasa, manda capturar a las hermanas antes de que salgan del límite de su poderío.

Teseo se inquieta por el tiempo y al no saber el lugar donde se encuentran, Ismene y Antígona parten con el ahora preso, Creonte. El coro guía la curiosidad sobre los raptos tebanos y los soldados áticos que finalmente recuperan a las secuestradas, mostrándolas ante Edipo:

⁷⁸ *Ibid*, p. 540.

*“Edipo. - Tengo lo que más quiero. Ni aun si muriera sería ahora eternamente desgraciado por el hecho de estar vosotras dos a mi lado. Apoyados, hijas mías una a cada costado abrazando a vuestro padre, y poned fin a la soledad anterior de este desgraciado vagabundo”.*⁷⁹

Edipo agradece sobremanera a Teseo y éste le responde de forma honorable: *No aspiramos a hacer nuestra vida gloriosa con palabras, sino más bien con hechos, Y te lo demuestro: en nada de lo que te prometí te he engañado, anciano. Estoy aquí con éstas sanas y salvas, intactas de los peligros que las amenazaban.*⁸⁰ Sólo le pide que escuche a un hombre que ha estado esperando tras su llegada, es su hijo Polinices. Recordemos que Polinices fue expulsado por su hermano, pero ahora está casado con la hija del rey de Argos. Ahora aparece temeroso ante su padre Edipo:

*“Polinices. - Quiero decirte, padre, con que objeto he llegado. He sido expulsado como un desterrado de mi tierra patria porque me consideraba merecedor de sentarme en tu trono todopoderoso, al ser el de más edad. En respuesta Eteocles, que es más joven, me arrojó del país. Sin haberme vencido con una razón ni haber acudido a la prueba de la fuerza o de los hechos, sino por haber persuadido a la ciudad. Yo afirmo que la causa de estas cosas es fundamentalmente tu Erinis⁸¹ y, además lo he escuchado también de los oráculos”.*⁸²

⁷⁹ *Ibid*, p. 555.

⁸⁰ *Ibid*, p. 556.

⁸¹ *“Al parecer es la maldición que persigue al linaje de los Labdácidas; no la maldición que Edipo ha lanzado contra sus hijos. Lábdaco es padre de Layo y abuelo de Edipo. El reinado de Lábdaco fue señalado por una guerra contra el rey de Atenas Pandión, a causa de un conflicto de fronteras. Según la tradición citada sólo por Apolodoro, Lábdaco murió como Penteo desgarrado por las Bacantes y como él, por haberse opuesto al culto de Dionisio”.* Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Op. Cit., p. 301.

⁸² Sófocles, *Op Cit.*, p. 561.

Polinices trata de convencer implorando a Edipo que deshaga la maldición, “*porque te traigo súplicas de mi parte y de la de mis aliados que, con sus siete batallones y sus siete lanzas han rodeado por completo la llanura de Tebas*”.⁸³ Maldición que no está en Edipo disuadir, y que menos pensaría en ayudar a su hijo por los malos tratos que le dio cuando éste regía el trono. Edipo se niega y lo rechaza con terribles maldiciones, mientras que Antígona trata de disuadir a Polinices de atacar a su propia patria, recordándole que si se enfrentan ambos morirán por mutuas manos. Polinices sale estrepitosamente sin disuadir a Edipo y sin escuchar a su hermana.

“Coro. - He aquí males nuevos, recientemente llegados a nosotros, penosos males que provienen del ciego extranjero, a no ser que la Moira⁸⁴ no disponga otra cosa. Pues no puedo decir que ninguna resolución de los dioses sea vana. Lo ve, lo ve siempre el Tiempo, precipitando y engrandeciendo las mismas cosas en un día. (se oye un trueno) El cielo ha retumbado, ¡Oh Zeus!”.⁸⁵

Ante el estruendoso trueno, y la inminente personificación de la Moira, Edipo siente que pronto irá al Hades. Pide a Antígona que vaya por Teseo. El trueno anuncia la llegada del fin de Edipo. En una escena llena de bullicios y de pánico llega apresuradamente Teseo:

⁸³ *Ibid*, p. 562. Se prepara también la trama de los Siete contra Tebas.

⁸⁴ “*Las Moiras son la personificación del destino de cada cual, de la suerte que le corresponde en este mundo. En principio, todo humano tiene su Moira, que significa su parte (de vida, de felicidad, de desgracia, etcétera). La Moira es inflexible como el destino; encarna una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo*”. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Op. Cit., p. 364.

⁸⁵ Sófocles, *Op Cit.*, p. 570.

*“Edipo. - (...) Yo mismo, sin guía, voy a conducirte pronto al lugar donde debo morir. Pero tú no digas jamás a hombre alguno ni dónde está oculto ni en qué pasaje se encuentra, a fin de que te sea siempre una protección mayor que muchos escudos y que la lanza de los vecinos aliados. Las cosas más sagradas no se pueden remover con palabras, porque yo no podría decirlas a ninguno de estos, ni siquiera a mis hijas”.*⁸⁶

Edipo le pide que guarde el secreto hasta el fin de sus días, y cuando llegue ese momento, de nuevo volver a confiar el secreto y así, sucesivamente. Esa será la forma de guardar el secreto y que Atenas no sea devastada por ningún extranjero. Edipo con ímpetu va hacia la muerte, no teme ni se avergüenza de lo que ha sido, acepta con firmeza camino a la muerte:

*“Avanzad y no me toquéis, sino dejad que yo mismo descubra la sagrada tumba en donde está destinado que mi persona se enterrada en esta tierra. Por aquí, por aquí avanzad. (...) ¡Oh luz que no percibo, antes eras mía y ahora mi cuerpo por última vez está en contacto contigo! Pues ya estoy haciendo el último trecho de mi vida para ocultarme en el Hades”.*⁸⁷

Edipo ha muerto, un mensajero lo anuncia, no se sabe exactamente dónde es su lecho, solamente Teseo sabrá el lugar. Sus hijas lamentan la muerte de su padre, expresan que con este acontecimiento la vida les parece difícil de soportar. Ismene y Antígona parten a Tebas para evitar el conflicto de sus hermanos. En esta tragedia encontramos el límite entre lo humano y lo divino, la Moira de Edipo que no se cumple, sino hasta el final. El dolor y los padecimientos de Edipo fueron

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibid*, p. 571.

vividos con pasión y entrega; el viejo Edipo, es uno de los hombres más dolorosos de las tragedias, su Moira le atesoró un final resplandeciente, lleno de estruendos, rayos y luz. Para Nietzsche:

“Frente al anciano castigado por un exceso de miseria, que está entregado puramente como paciente a todo lo que sobre él cae – encuéntrase la jovialidad sobreterrenal, que desde la esfera divina desciende hasta aquí abajo y nos da a entender que es con su comportamiento puramente pasivo con lo que el héroe alcanza su actividad suprema, la cuál se extiende mucho más allá de su vida”.⁸⁸

La tragedia de Sófocles es muy apasionante, ya que el conflicto que expone es netamente humano y se resuelve en gran medida, en la aceptación del mismo conflicto. Aquí podemos ver un aspecto trágico de la existencia. Ahora bien, las tragedias de Eurípides, de las que se conservan más obras, versan sobre diversos aspectos.

En el estudio que nos interesa, vemos que las tragedias de los tres poetas, van evolucionando en cuanto al manejo de la acción de sus personajes. Nietzsche atribuye la muerte de la tragedia a Eurípides, por que los personajes de sus obras dejan de aceptar sus destinos, y por el contrario se van apropiando de él, este es el caso de Medea, que no acepta su destino, sino que decide modificarlo.

⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, España, 1993, p. 45.

1.2.3. Eurípides.

Existe poca información sobre la fecha de nacimiento de Eurípides, la inscripción del Mármol de Paros da como fecha la de 484 a. C. Se dice que fue originario de Salamina, pero su familia emigró a Atenas cuando él era niño. Cuando joven:

*“La tradición biográfica nos habla de una relación de discipulado entre Eurípides y los principales sofistas como Protágoras y Pródico, y también con referencia a Anaxágoras, amigo de Pericles, y Arquelaos. Se trata de leyendas que fueron entrelazadas a base de indicaciones con respecto a las enseñanzas de estos hombres dentro de las tragedias de Eurípides”.*⁸⁹

De Eurípides se conservan diecinueve tragedias, entre las más reconocidas encontramos *Medea, Electra, Helena, Las bacantes*. Aunque no fue considerado a lo largo de su vida como un sofista, es cierto que en su concepción de la tragedia da mayor importancia al ser humano y les resta primacía a los dioses. Recordemos, también, que algunos sofistas dan mayor relevancia al hombre:

*“Tal como decía Protágoras cuando declaraba <<el hombre es medida de las cosas>> queriendo decir que del modo en que a mí me parecen ser los objetos, de ese mismo modo son para mí. Y del modo en que a ti te parece, de ese modo son para ti”.*⁹⁰

⁸⁹ Albin Lesky, *La tragedia griega, Op. Cit.*, p. 219.

⁹⁰ Sofistas, *Protágoras*, Gredos, España, 2015, p. 31.

Es importante señalar que, en el mundo de los sofistas, especialmente en Protágoras no hay forma de sentir o pensar fuera de lo humano, por ello, el hombre es la medida de todas las cosas y marca una distancia con la influencia de los Dioses.⁹¹ Se entiende pues que Eurípides, como discípulo de Protágoras estuvo trabajando en sus tragedias en cuanto a las pasiones e intereses particulares del hombre, restándole importancia a la Moira de sus dolientes personajes. De esta forma, *Medea* se caracterizó por poner en plano principal los ímpetus de sus pasiones humanas y restarle importancia al destino; En esta tragedia el destino es hechura del hombre, no designio divino, parece una idea moderna, y justamente anti trágica.

Con las tragedias de Eurípides dos temas cambiaron en la concepción de la tragedia, por un lado, los personajes no se encuentran en la aceptación de su destino, sino que pretenden cambiarlo, y por otro, deja de darles importancia a los personajes ya conocidos como Prometeo o Edipo, por citar algunos. Parece que con Eurípides se abre una nueva forma de entender la tragedia.

Nietzsche verá en él y en Sócrates a los precursores de la muerte de la tragedia, ya que en el primero, los personajes de sus dramas no asumen su condición trágica y se alejan de la afirmación de lo que se es, para postergar la muerte en un no morir dignamente; y en el segundo, como un racionalista y crítico del saber mítico. Existe una tradición que indica una relación de amistad con Sócrates:

“Se cree que colaboró con Eurípides. Por eso dice Mnesímaco lo siguiente: Los frigios es ese nuevo drama de Eurípides; al que también Sócrates ha aportado sus virtudes. Y en otro lugar: << Eurípides socratirremachado >>. Y Calias en sus Encadenados: A. ¡Por qué vas tan solemne y con

⁹¹ Protágoras de Abdera... “el mejor Sofista de su tiempo, para escribir al comienzo de su libro <<sobre los dioses no puedo decir que existan ni que no existan>> fue expulsado por orden de los atenienses, de la ciudad y de su territorio y sus libros quemados en la asamblea pública”. Cicerón, de la naturaleza de los dioses. I 24, 63. Sofistas, *Protágoras*, Gredos, España, 2015, p. 39.

aires soberbios? B. Porque puedo. Sócrates es el responsable. Aristófanes en Las nubes: el que le compone las tragedias a Eurípides, las parlanchinas e ingeniosas es éste".⁹²

Se dice también que Sócrates solamente iba a ver las obras de Eurípides, justamente por esa relación de amistad duramente criticada por Aristófanes. Sin abundar más sobre eso, concentrémonos en la tragedia de *Medea*.

1.2.3.1. Medea.

Eurípides, en esta obra, se propone desentrañar o escudriñar los recovecos de una mujer que es atormentada por el sufrimiento y la pasión. Medea como madre amorosa de sus hijos; como esposa pasional y furtiva de Jasón; y como asesina de sus propios hijos. La tragedia de Eurípides se ha convertido en una muestra del dolor humano, "*que, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra, no obstante, el más trágico de los poetas*".⁹³ También se sabe que existieron otras versiones de *Medea*,⁹⁴ las cuales no se conservan completas, solamente algunos fragmentos:

"Eurípides pudo no ser el primer autor trágico que hizo de Medea la asesina de sus propios hijos, pero este asesinato es el centro de su obra. La obra se plantea una tarea casi

⁹² Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, Alianza, México, 2007, Libro II, 19, p. 99.

⁹³ Aristóteles, *La poética*, Op. Cit. p. 413.

⁹⁴ "<<Nos han llegado tres fragmentos de *Medea* de Neofrón y éstos demuestran una deuda grande de Eurípides con el autor: en uno de los fragmentos Egeo pide consejo de Medea sobre el oráculo, en otro se dirige a su propio corazón mientras duda de si matar o no a sus hijos>>". En Ruth Scodel, *La tragedia griega*, F.C.E., México, 2010, p. 194.

*imposible: seducir al público para que sienta compasión por Medea y comparta su visión heroica de sí misma, de modo que los espectadores continúen identificándose con una mujer que decide matar a sus hijos, aun cuando esta acción nos parezca repulsiva”.*⁹⁵

En la tragedia, que trata de la venganza de Medea por la infidelidad de Jasón, Eurípides guía la atención para que el espectador sienta conmiseración por la infanticida y comienza con un monólogo de la nodriza, quien narra la situación de la dolorosa:

“Ahora, todo le es hostil y se duele de lo más querido, pues Jasón habiendo traicionado a sus hijos y a mi señora, yace en el lecho real, después de haber tomado como esposa a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos. (...) ella yace sin comer, abandonado su cuerpo a los dolores, consumiéndose día tras día en entre lágrimas”.⁹⁶

La situación trágica que plantea Eurípides no sólo se relaciona con la muerte, sino el dolor humano del quebrantamiento ante la infidelidad. La nodriza teme algo más: “*Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos y temo que ella vaya a tramar algo inesperado pues su alma es violenta y no soportará el ultraje*”.⁹⁷ La nodriza nos deja ver la naturaleza violenta de Medea. Recordemos que Jasón se ha comprometido en matrimonio con Glauce, hija del rey Creonte, por ello, Medea se sabe deshonrada y ofendida.

⁹⁵ *Ibid*, p. 195.

⁹⁶ Eurípides, Tragedias I, *Medea*, Gredos, España, 2015, p.116.

⁹⁷ *Ibidem*.

Aparece un pedagogo y anuncia que Medea será desterrada con sus hijos, ante el temor de que ella intente una venganza contra Jasón o Glauce. Medea se lamenta el amor que le otorgó a su esposo y le parece que la condición de la mujer es menor a la del hombre, sólo por el hecho de ser mujer:

“De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras las mujeres, somos el más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo y éste es el peor de lo males. (...) a las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo”.⁹⁸

Medea piensa en cómo vengar el desprecio de Jasón, piensa que, si encuentra un castigo para Jasón, lo realizará. El corifeo aprueba la venganza y aparece Creonte, expulsándole de Corinto. Mientras tanto, ella se finge sumisa y hábilmente le solicita:

“Dejadme permanecer un solo día y pensar de qué modo me encaminaré al destierro y encontrar recursos para mis niños, ya que su padre no se digna a ocuparse de sus hijos. ¡Compadécete de ellos! Tú también eres padre y es natural que tengas benevolencia”.⁹⁹

Creonte, en un acto de compasión, acepta y le da un día, pero le amenaza con matarle *“si mañana la antorcha de dios te ve a ti y a tus hijos dentro de los confines de esta tierra, morirás”*.¹⁰⁰ El coro lamenta la situación de Medea, ella no sabe a dónde irá en su destierro. Jasón aparece por primera vez en la trama, para

⁹⁸ *Ibid*, p. 123.

⁹⁹ *Ibid*, p. 127.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

expresarle que no será expulsada con los hijos sin recursos, ella le recuerda en forma de reclamo:

*“Y yo después de traicionar a mi padre, y a mi casa, bien a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia. Y maté a Pelias¹⁰¹ con la muerte más dolorosa de todas, a manos de sus hijas y aparté de ti todo temor. Y a cambio de estos favores, ¡Oh el más malvado de los hombres! Nos has traicionado y has tomado un nuevo lecho a pesar de tener hijos”.*¹⁰²

Medea tiene una naturaleza violenta, no puede regresar a su patria pues traicionó a su padre. Jasón justifica su proceder por interés económico, aduce que es por el bien de sus hijos, para de este modo ofrecerles un futuro próspero; insiste en que no lo hizo por procrear más hijos con Glauce, mostrando, así, su pensamiento sobre las mujeres: *“los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres”*.¹⁰³ Eurípides, a través de Jasón, muestra su parte misógina que, probablemente, era común en la época.

Aparece en escena Egeo, rey de Atenas, que errante anda buscando a cierto Piteo¹⁰⁴ porque al no poder engendrar hijos, éste puede ayudarle a observar su destino. Medea le explica que ha sido desterrada y que le hospede en Atenas, a cambio, ella le ayudará a engendrar hijos¹⁰⁵ ya que tiene el don de la magia. Le hace prometer por los dioses de la tierra y por la luz del sol que, cuando ella llegue

¹⁰¹ Pelias Rey de Yolco, fue quien envió a Jasón con los Argonautas para encontrar el vellocino de Oro.

¹⁰² *Ibid*, p. 133.

¹⁰³ *Ibid*, p. 135.

¹⁰⁴ *“Piteo gozaba de gran reputación por su sabiduría y elocuencia y pasaba por ser un excelente adivino”*. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Op. Cit., p. 432.

¹⁰⁵ Medea es nieta del sol (Helio) y de la maga Circe. Su madre es Idia. Sin embargo, su madre es Hécate, patrona de las magas. Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Op. Cit., p. 338.

a Atenas, la cuidará y no la desterrará. Medea tiene un plan, cuando arribe al palacio solicitará la presencia de Jasón:

*“Le diré dulces palabras: que estoy de acuerdo con él, que apruebo la boda regia que ha realizado, a pesar de traicionarnos, que su decisión es beneficiosa y bien pensada. Pero que se queden aquí mis hijos, (...) pues pienso enviarlos con regalos en sus manos: un fino peplo y una corona de oro laminado. Y si ella toma estos adornos y los pone en su cuerpo, morirá de mala manera. (...) a continuación, pienso matar a mis hijos”.*¹⁰⁶

Medea, malévola, piensa asesinar a quien le dio el infortunio. Ella no tiene conmiseración hacia Glauce, sólo repasa en la venganza por la infidelidad de Jasón. Y para que éste sufra realmente, piensa que asesinar a sus propios hijos será el acto que en realidad lo castigue.

El coro le prohíbe que haga tal cosa y llora la suerte de los niños. Jasón reaparece y solicita que Medea no realice tan aberrante acto, ella sólo pide que sus hijos le lleven un regalo a la nueva esposa de su padre. Jasón acepta. Glauce, al recibirlos, los toma con agrado, pero no sabe su funesto destino cuando haga gala de adornarse:

“Y colocándose la corona de oro sobre sus bucles, adorna su cabello delante de un brillante espejo, sonriendo a la aparición de la imagen sin vida de su cuerpo. Y después levantándose de su trono, pasea por la habitación. (...) Pero entonces tuvo lugar un espectáculo horrible de ver: cambiando de color, retrocede inclinada, con todos los miembros temblorosos reclinarse en su trono. (...) a través

¹⁰⁶ Eurípides, *Tragedias I, Medea, Op. Cit.*, 2015, p. 144.

*de su boca, corría blanca espuma y que las pupilas de los ojos daban vueltas y la sangre abandonaba su cuerpo”.*¹⁰⁷

Un mensajero es quien narra tan funesto acto y la desgracia que ha ocurrido en el palacio. Han muerto, la joven princesa y el rey Creonte por causa de filtros malignos. Ya que la corona maligna parecía que no se podía desprender de la cabeza y se incendió hasta ocasionar la muerte de Glauce; su padre, al intentar quitarle la corona y ayudarle, también se vio alcanzado por la magia maligna y fallece con ella en un abrazo protector. El mensajero a Medea le dice:

*“Rehúso decir palabra alguna de aquello que te concierne, pues tú misma sabrás el medio de huir del castigo. No es la primera vez que considero la condición humana una sombra y valientemente podría decir que, de los mortales los que pasan por sabios e indagadores de conocimientos, éstos son los que se ganan el mayor castigo. Pues ninguno de los mortales es feliz y, cuando la prosperidad se derrama, uno podrá ser más afortunado que otro, pero no feliz”.*¹⁰⁸

La idea de huir del castigo parece su salida, pero no asume la condena que se le pueda otorgar, por el contrario, acepta su condición humana y ella, totalmente enloquecida por el deseo de venganza, se dispone a asesinar a sus hijos:

“Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. Así que, ¡Ármate corazón mío! ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano

¹⁰⁷ Eurípides, *Op. Cit.* p.156.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

mía, toma la espada! ¡salta la barrera que abrirá paso a una vida dolorosa!".¹⁰⁹

Medea también ha asesinado a sus hijos, aunque no lo hace en escena, Jasón es avisado por el coro, ella ha cometido uno de los más atroces actos del ser humano: asesinar a su propia descendencia. Jasón desea ver a sus vástagos, pero ya carece de sentido. Medea aparece en lo alto de la casa sobre un carro (que le regaló su abuelo, El Sol) tirado por dragones alados con los cadáveres de los infantes. En un diálogo entre ellos, Jasón le pide que le deje enterrar a sus hijos, ella se lo niega, pues piensa enterrarlos con sus propias manos en el santuario de Hera y le advierte:

“Yo me voy a la tierra de Erecteo a vivir en compañía de Egeo, hijo de Pandión. Tú, como es natural morirás de mala manera, golpeando en tu cabeza por un despojo de la Argo, viendo así el amargo final de tu boda conmigo”.¹¹⁰

La infanticida se va con los cuerpos de sus hijos, sin ninguna muestra de culpa, asume su asesinato reprochándole la infidelidad y el hecho de que Jasón quería desterrarlos y ahora suplica para despedirse de ellos. Ésta le niega el despido y la súplica no les llega a los dioses. La infanticida, no reniega de sus actos, los asume y continua con su vida.

Es importante señalar que, en esta tragedia de Eurípides, Medea no acepta su condición trágica, es decir, no admite que Jasón la haya dejado por otra mujer, no acata tampoco la idea del destierro y parece que duda entre el amor a sus hijos y el amor a su esposo. Medea, vengativa, se ve a sí misma como poseedora de un determinado derecho para asesinar a sus hijos y no busca otra forma de

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 156.

¹¹⁰ *Ibidem*.

hacerse justicia. Medea asume una venganza que erige sobre sus propias pasiones, de esta manera Medea representa la forma pura y egoísta del individualismo.

Es importante conocer la concepción “tradicional” del origen de la tragedia griega para posteriormente comprender la propuesta y los matices de Nietzsche. En este sentido, el primer capítulo está elaborado bajo la idea de la concepción de la tragedia griega. Así mismo, las tres tragedias aquí señaladas nos muestran, cada una con su peculiar forma y estilo, una manera diferente de comprender lo trágico.

En ese capítulo, tratamos de escudriñar elementos que nos ayuden a comprender el dolor humano, en torno a varias expresiones como el parricidio, el infanticidio, la infidelidad y la muerte, entre otros. Expresiones que sólo en el mundo humano logramos comprender, para posteriormente comprender la idea de lo trágico en los escritos de juventud de Friedrich Nietzsche.

CAPÍTULO II. ALREDEDOR DE LA TRÁGEDIA EN EL JOVEN NIETZSCHE.

CAPÍTULO II. ALREDEDOR DE LA TRAGEDIA EN EL JOVEN NIETZSCHE.

2.1. Introducción.

Existen dos problemáticas que el joven Nietzsche elabora y desarrolla en su obra *El nacimiento de la tragedia*: su propuesta sobre cómo surge la tragedia bajo los instintos apolíneo y dionisiaco; y por el otro lado, en qué consiste la idea de lo trágico. Abundaremos en el primero, que es uno de los aspectos más examinados de la obra de Nietzsche, bajo la diada Apolo-Dionisio, pero sin olvidar que el propósito de nuestro trabajo es la comprensión de lo trágico y cuál es la esencia de *lo trágico* en los escritos de juventud.

Desarrollar la concepción de *lo trágico* a partir de los escritos del joven Nietzsche, implica tener algunos referentes de la tragedia griega, como lo hicimos en el capítulo anterior. Tanto la aproximación a la genealogía “clásica” y como referente sobre la consistencia de la tragedia helena en los tres poetas trágicos, son rasgos fundamentales para la comprensión de lo trágico. Ahora bien, es sabido que a lo largo del s. XIX, en la época del idealismo y del romanticismo, se veía en el mundo Heleno una fundamentación o una expresión de grandeza que los teutones admiraban y evocaban.

El joven Nietzsche, fascinado por la cultura griega, expone su propia visión sobre la tragedia y lo trágico. En este sentido, *El nacimiento de la tragedia*, representa para su momento, junto con los escritos “*la visión dionisiaca del mundo*” y “*Ensayos sobre los griegos*” una nueva propuesta fundadora sobre el mundo griego que desató una gran polémica con sus contemporáneos. Estos trabajos del joven Nietzsche, más que trabajos filológicos, o como una interpretación adecuada del mundo heleno, representaron re-invencción filosófica de ello.

De este modo, podemos comprender que Nietzsche considera en su *Ensayo de Autocrítica*¹¹¹ publicado posteriormente a su obra *El nacimiento de la tragedia*, que su trabajo se desarrolla en el espíritu de la música, en la tragedia, pero sobre todo en el arte griego, lo expresa claramente:

“- ¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿griego y música de tragedia? ¿griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie de hombres más lograda hasta ahora, la más bella y más envidiada, la que más seduce para vivir, los griegos- ¿Cómo? ¿tuvieron precisamente necesidad de la tragedia? Más aún – ¿del arte? ¿Para qué- el arte griego?”¹¹²

En dicha obra, se trata sobre el mundo griego: la música y la tragedia. ¿Qué es pues la tragedia para Nietzsche? ¿Qué es lo trágico? ¿la superación del pesimismo? ¿la afirmación propia de la vida? Le joven filósofo, intentó explicarla tragedia de una forma totalmente nueva para su época, renunciando a las aproximaciones filológicas de su momento histórico y concentrándose en que el problema de la tragedia puede ser visto como una cuestión estética, no ética. Antes de continuar con el desarrollo de la música y la visión dionisiaca del mundo es importante indagar en posicionamiento un filósofo que también fue seducido por la tragedia griega, Schopenhauer. Ello, nos permitirá identificar los matices y diferencias respecto a las ideas que tiene sobre las tragedias clásicas.

Así, podemos identificar que Hegel tiene una concepción de la tragedia griega y que asimismo Schopenhauer desarrolla la suya. En el caso del primero,

¹¹¹ Recordemos que el ensayo de autocrítica es posterior al Nacimiento de la tragedia. “El Ensayo de autocrítica fue añadido por Nietzsche en 1886 a la tercera edición de su obra. En un borrador para este prólogo Nietzsche lamenta su <<romanticismo>> en la época en que escribió el libro: lamenta también el haberse expresado en fórmulas schopenhauerianas.” Nota del traductor. En Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, España, 1993, p. 257.

¹¹² Friedrich Nietzsche, Obras completas, *Escritos de juventud*, en *El nacimiento de la tragedia*, Tecnos, España, 2011, p. 329.

no abundaremos en su estudio ni análisis en este momento, por muy interesante que sea el planteamiento, en el futuro se podrá desarrollar una investigación sobre este tema. Por tanto, en este apartado trabajaremos algunos aspectos y consideraciones Schopenhauer sobre la tragedia, el pesimismo y los dolores del mundo, revisando, las ideas nos permitan identificar similitudes y diferencias con el filósofo de Röcken.

En este apartado también nos concentrarnos en los aspectos que Nietzsche desarrolla sobre su idea de la tragedia. Es importante señalar, como lo hemos dicho anteriormente que dedica gran parte de su obra al tratamiento de esas dos unidades antitéticas: Apolo y Dionisio; abordaremos asimismo *El principio de individuación*; y trabajaremos sobre *visión dionisíaca del mundo*, y posteriormente *la visión trágica del mundo*.

2.2. Schopenhauer y la tragedia.

Según Nietzsche:

*“El hombre de Schopenhauer:
sufriendo voluntariamente
no es indulgente
trágico –pues debe ser injusto aquí y allí, debe herir a los
hombres que ama, vive en la verdad- y así actúa sobre
los otros como la vida, liberando y predicando el sentido
metafísico de la vida”.*¹¹³

La filosofía de Schopenhauer se encuentra bajo la égida de la *Voluntad*, como una fuerza implacable, determinante que domina el universo. Es citado por el mismo Nietzsche, que se identificaba con la filosofía de A. Schopenhauer y que

¹¹³ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, p. 597.

veía en sus escritos una posible armazón que le permitiría analizar el mundo heleno, pero que luego se distanciaba no sólo en la concepción sobre la tragedia, sino de todo el pensamiento filosófico, pero en su juventud parece que se enorgullece de tal circunstancia:

“Si quiero describir el acontecimiento que fue para mi esa primera mirada que lanceé a los escritos de Schopenhauer, entonces he de estar autorizado a detenerme un poco en una representación que en mi juventud, fue tan frecuente y tan acuciante como casi ningún otra”.¹¹⁴

En la obra de arte, el artista nos hace mirar el mundo con sus ojos; en la tragedia griega se muestra el dolor expresado de diversas formas: sufrimiento, muerte, destino. En *El mundo como voluntad y representación*, en la sección 51, además de versar sobre la poesía, al mismo tiempo, es donde despliega su pensamiento sobre el género trágico, Schopenhauer, además, considera al género de la tragedia como uno de los entornos *sublimes*¹¹⁵ del ser humano, la reflexiona como la cima del arte poético ya que su objetivo es:

“Representarnos el lado espantoso de la vida, el indescriptible dolor, las angustias de la humanidad, el triunfo de la maldad, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso irremediable del justo y del inocente; la tragedia

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche, Obras completas, *Escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011, p. 752.

¹¹⁵ Lo sublime es visto como una elevación que va más allá de lo bello: “Esta elevación no sólo ha de lograrse conscientemente, sino también mantenerse, y por eso va acompañada de un recuerdo permanente de la voluntad, pero no de una volición particular e individual como el miedo o el deseo, sino de la volición humana en general, en la medida en que está expresada de manera general por su objetividad” Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, España, 2014, Libro III, p. 242.

nos proporciona un símbolo significativo de la naturaleza del mundo y de la existencia".¹¹⁶

Schopenhauer, sitúa la tragedia como *El conflicto de la voluntad consigo misma en el grado más elevado de su objetividad, lo que aquí se despliega de la forma mas completa y terrible.*¹¹⁷ Esta idea de conflicto de la voluntad consigo misma, hace que lo trágico no sea otra cosa más que un conflicto irresoluble: lo horrible de la existencia en sí misma.

Así, bajo esta concepción, la tragedia griega muestra, comparte y detalla *las penas* de la humanidad, que provienen del azar o error de la voluntad; la tragedia para Schopenhauer debe ser considerada como el más *sublime* de los géneros poéticos, en la medida en que somete la vida humana a una especie de presión, de la cual el conflicto reside en su propia comprensión, Schopenhauer afirma que la tragedia:

“nos muestra, este conflicto describiendo las penas de la humanidad, ya provengan estas del azar y del error que dominan el mundo, personificados en un destino cuya malicia llega a parecer intencionada, ya procedan de la humanidad misma, debido al entrecruzamiento de aspiraciones y voluntades de los individuos o a la maldad y falsedad de la mayoría de los hombres”.¹¹⁸

El dolor de la existencia queda expresado en la tragedia, donde el dolor enorme de la existencia abstrae la propia vida, el sufrimiento es el conflicto de la voluntad consigo misma y que no se resuelve sino como desolación de sí misma. A diferencia de Nietzsche, quien se desmarca y ve en la tragedia, en el dolor, una afirmación de la existencia por dolorosa que pueda ser. La comprensión del

¹¹⁶ *Ibid*, p. 296.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 297.

acontecimiento trágico, se encuentra relacionado, en el caso de Schopenhauer, con el personaje llamado *héroe trágico*, creemos que esta visión marcó un contraste y una exaltación al joven Nietzsche, recordemos que para Schopenhauer:

“El verdadero sentido de la tragedia es la comprensión profunda de lo que el héroe expía no son sus pecados particulares, sino el pecado original, es decir, la culpa de la existencia misma. Pues el delito mayor del hombre es haber nacido, como le expresa directamente Calderón”.¹¹⁹

La idea de que el mayor delito es haber nacido, es una idea negativa, pesimista una idea relacionada con *la culpa* del cristianismo, donde la existencia es dolorosa porque se promete el bienestar en el paraíso eterno... en este sentido, recordemos la sabiduría selénica, según la leyenda que Nietzsche rescata de Plutarco en la Consolación a Apolonio, narra el episodio donde el rey Midas había perseguido en el bosque al Sileno, acompañante de Dionisio sin poder capturarlo, cuando por fin es atrapado, el rey pregunta qué es para el ser humano lo mejor y más ventajoso de todo:

“Rígido e inmóvil el demonio guarda silencio; hasta que obligado por el Rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: <<Miserable especie de un día, hijos del azar y del cansancio, ¿por qué me obligas a decirte lo que para ti sería muy provechoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti- morir pronto>>”.¹²⁰

¹¹⁹ *Ibid*, p.298.

¹²⁰ Friedrich Nietzsche, Obras completas, *Escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011, p. 346.

La idea de que el delito mayor del hombre es haber nacido es una sentencia pesimista. Ahora bien, esta idea se encuentra en el mundo griego, expresada por el poeta griego, Teognis de Megara¹²¹:

*“De todas las cosas la mejor es no haber nacido
ni de ver como humano los rayos fugaces del sol
y una vez nacido cruzar cuanto antes las puertas del hades,
y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado”.*¹²²

No haber nacido parece la mejor posibilidad que se tiene ante el mundo, pero ya una vez nacido, morir es lo mejor, una idea trágica sobre la existencia humana. Volviendo a Schopenhauer, lo esencial a la tragedia griega además de la representación de un gran infortunio y de una gran desgracia, presenta tres modalidades:

- *“Puede acontecer por la extraordinaria maldad de un carácter que roza los límites de lo posible y que se convierte en autor de la desgracia. Ejemplos de este tipo son: Ricardo III, Yago en Otelo, (...) la Fedra de Eurípides, Creonte en la Antígona.*
- *La desgracia puede suceder también a causa del ciego destino, es decir del azar o del error. De este tipo de tragedia el verdadero ejemplo es el rey Edipo de Sófocles, pero también las triquinias. (...) Romeo y Julieta.*
- *Por último, la desgracia también puede producirse por la simple actitud de las personas unas hacia otras, por sus relaciones; entonces no se necesita ni de un inmenso error o un extraño azar, ni tampoco de un carácter que*

¹²¹ Poeta aristocrático del siglo VI A. C., se le atribuyen mil cuatrocientos versos, y se caracterizaba en su poesía por consejo éticos, sencilla y de fácil comprensión.

¹²² *Antología de la poesía lírica griega*, Siglos VII- IV. A.C., selección, prólogo y traducción Carlos García Gual, Alianza, España, 1998, (425-439), p. 57.

*alcance los límites de la humanidad en lo que se refiere a la maldad, sino de caracteres que se encuentran todos los días, en medio de circunstancias habituales...*¹²³

Los dos primeros rasgos de la tragedia, se distinguen por el horrible destino y el mal como fuerza de la voluntad que amenaza con infortunio, de las cuales los personajes pueden huir, (o los seres humanos podemos huir) escapar sin tener que llegar a la renuncia. En la tercera modalidad (los seres humanos no podemos huir) o los personajes no pueden huir, sino que se tendría que enfrentar el destino que se elabora en el camino: verdadero acontecimiento trágico. Para Schopenhauer, Hamlet es el verdadero trágico.

La propuesta de Schopenhauer es que la tragedia tiene un aspecto pesimista, nos muestra el lado doloroso y atroz de la vida, la miseria del hombre, el triunfo del mal sobre el bien... mientras que la visión de Nietzsche es afirmativa, es decir, él ve en la tragedia la afirmación del mundo por miserable, dolorosa y cruel que pueda ser: afirmar al héroe trágico, afirma la vida, afirmar incluso en el sufrimiento, enunciar el dolor afirmativamente es la conversión que hace nuestro filósofo de Röcken, a esto le podríamos llamar *el giro trágico*¹²⁴ de Nietzsche.

Nietzsche se desmarca de esa postura de la negación de la voluntad y de la resignación del acontecimiento trágico, la primera de Schopenhauer y la segunda del cristianismo. En escritos posteriores encontraremos esta idea: *“Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos no fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo”*.¹²⁵

Por el contrario, Nietzsche se concentra en la afirmación de la existencia en su absoluta crueldad: *“El sentimiento trágico de la vida es más bien una*

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Es aventurado, pero necesario, señalarlo por analogía con el giro copernicano y/o el giro lingüístico, respecto a la perspectiva de la idea de lo trágico de Schopenhauer a Nietzsche. Podríamos pensar también en otras posibilidades para nombrarlo: “el derrumbamiento del pesimismo de Schopenhauer, el cambio de visión sobre lo trágico, la caída del sistema de Schopenhauer por la nueva visión dionisiaca de lo trágico”. Sólo para ampliar el sentido.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza, España, 1995, p. 68.

afirmación de ésta, un asentimiento jubiloso incluso a lo terrible y horrible, a la muerte y a la ruina".¹²⁶ Esta visión o idea se mantendrá a lo largo del pensamiento de Nietzsche en sus escritos de juventud y en escritos posteriores a este periodo.

2.3. Nietzsche y la tragedia.

Como lo hemos mencionado, el joven Nietzsche adquiere una profunda admiración por Schopenhauer, pero que al mismo tiempo invierte el pesimismo y acomete la conversión de la idea de la vida como sufrimiento. Schopenhauer ve en la tragedia la expresión ética del mundo heleno, mientras que el filósofo de Røken ve en la tragedia un asunto estético y éste le permitirá fundar, partiendo de ese mismo universo, una visión estética del mundo, para Nietzsche:

“La tragedia griega es solamente el anuncio de una cultura superior: fue lo último que pudo conseguir Grecia, también lo más alto. Este estadio era lo más difícil que se podía alcanzar. Nosotros somos, los herederos. La acción suprema de Grecia: la sujeción de la música oriental de Dionisio y su preparación para una expresión figurada”.¹²⁷

Dicha expresión figurada mantendrá la forma que la tragedia Ática nos exhibe. La tragedia en este sentido, para Nietzsche tiene su origen a partir de Dionisio y Apolo; en su calidad de filólogo pugna por el conocimiento del mundo heleno, y como filósofo fundamentará una nueva visión del mundo, embelesado a través de la relación entre los dioses y los humanos del mundo griego:

¹²⁶ Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, España, 2000, p. 21.

¹²⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, p. 140.

*“El griego conoció y sintió los horrores y atrocidades de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira (destino) que sin piedad reinaba sobre todos los conocimientos...”*¹²⁸

Ahora bien, el joven Nietzsche en su búsqueda, señala que el origen de la tragedia griega nace de la unión de la mencionada diada, pero asimismo indaga en dónde se puede encontrar la esencia del acontecimiento trágico, el cual es el tema de nuestra investigación ¿Qué es lo trágico? ¿dónde se encuentra lo trágico? Nietzsche es cambiante ante esta cuestión, encontramos varios sitios donde se puede discernir: en el coro, en el ditirambo, en el héroe trágico y en otros momentos lo localizará en la diada dionisiaca-apolínea:

“Lo que nosotros llamamos <<Trágico>> es justamente esa clarificación apolínea de lo dionisiaco: cuando desarrollamos en una serie de imágenes aquellas sensaciones entrelazadas unas con otras, que producen todas juntas la embriaguez de lo dionisiaco entonces esta serie de imágenes como pronto se ha de explicar, expresa lo trágico”.¹²⁹

También lo trágico, dirá nuestro filósofo, se encuentra en el coro, recordemos que el coro es quien guía las tragedias, quien marca el suceso de la historia, pero a la vez quien enuncia las acciones que van ocurriendo en la trama:

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, Obras completas Vol. I, *Escritos de juventud, El nacimiento de la tragedia*, Tecnos, España, 2011, p. 346.

¹²⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, p. 191.

*“Con este coro se consuela el profundo heleno dotado singularmente para el sufrimiento más delicado y para el más grave, el heleno que con su aguda mirada ha conseguido alcanzar el centro tanto del terrible movimiento de destrucción de así llamada historia universal como de la crueldad de la naturaleza, y que está en peligro de anhelar una negación budista de la voluntad, a ese heleno, lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí”.*¹³⁰

Ninguna tragedia puede ser concebida sin coro y sin el esbozo de un mito reconocido, la importancia del coro esta presente en todas las tragedias, además de que como un canto coral que explicaba el significado de las mismas piezas, debió impactar en el espectador de una manera drástica, ya que el mismo coro aparecía como un personaje principal, en unión estética entre música y canto.

Nietzsche pone al Arte como el salvador del heleno, pero ¿en qué medida lo salva? lo salva en la medida en que, en la obra de arte trágica, queda mostrado el dolor de la existencia, el reflejo de sí mismo. Nuestro filósofo, al mismo tiempo, que sitúa lo trágico en el coro se desmarca de la tradición de su época:

*“Esa tradición nos dice con toda firmeza que la tragedia surgió del coro trágico y que originariamente no era sino coro y nada más que coro: de lo cual sacamos la obligación de inspeccionarle el corazón a ese coro trágico en cuanto es el auténtico drama primordial...”*¹³¹

Inspeccionar el corazón de lo trágico, por decirlo de una manera, es también el objetivo de nuestra investigación. El mundo griego al representar en las tragedias el dolor tanto de los Dioses, -pensemos en Prometeo- como en el dolor de los humanos -pensemos en Edipo-, señala que en ambos mundos

¹³⁰ Friedrich Nietzsche, *Obras completas Vol. I, Escritos de juventud, Op. Cit.*, p. 362.

¹³¹ *Ibid*, p. 359.

existen conflictos irresolubles y espantosos de la existencia; Prometeo como héroe trágico acepta y asume tanto la acción como la consecuencia de haber usurpado el fuego a Zeus; de la misma manera Edipo, quién acepta la culpa de haber asesinado a su padre y de haberse casado con su madre, asume su exilio. En ambos reinos, el humano y el divino se debe asumir la acción realizada.

Así en la tragedia griega, al mostrarse en una vorágine estética dionisiaca y apolínea: la primera donde hay canto, movimiento, lírica e imágenes, se funden al unísono y en una segunda, representación casi onírica, la religión, sabiduría, mito, un universo artístico que da fe de la gran posibilidad de la tragedia...

*“de a cuerdo a este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que una y otra vez se descarga de nuevo en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales que están entrelazadas en la tragedia son pues, en cierto modo, el seno materno de todo el así llamado diálogo, es decir del mundo escénico en su conjunto, del auténtico drama”.*¹³²

Que la tragedia se manifieste en la bella forma apolínea y en el contenido dionisiaco es la nueva explicación que Nietzsche distingue, así el origen del obra de arte trágica se origina en la manifestación de las esencias de dichas deidades, pero que va guiada siempre por el coro que es la expresión suprema de la tragedia, por el coro habla lo trágico, ya que: *“es el coro que comparte sufrimiento, es a la vez, el coro sabio, que anuncia la verdad desde el corazón del mundo”*.¹³³ Para Nietzsche la tragedia es coro, no drama. El coro canta lo trágico, el drama es la expresión de lo trágico. Nuestro filósofo también menciona la posibilidad de que lo trágico se encuentra en la derrota del héroe trágico:

¹³² Ibid, 367.

¹³³ Ibidem.

*“la forma más universal del destino trágico es la derrota victoriosa o llegar a ser victorioso en la derrota. Cada vez el individuum: y a pesar de ello nosotros sentimos su aniquilación como una victoria. Para los héroes trágicos es necesario perecer con aquello con lo que él tiene que vencer. (...) de tal manera que perecer aparece tan digno y venerable como nacer.”*¹³⁴

Lo trágico expresa una aceptación: asumir en la *victoria* en la *derrota*. Este es el ímpetu que se debe aprender al griego. Esta tercera acepción de lo trágico es una de las ideas filosóficas más importantes que encontramos en este primer momento. La tragedia griega nos muestra, la capacidad que los humanos, los espectadores pueden lograr ver y al mismo tiempo tolerar en sí mismos, es decir pueden recrear la capacidad y la aceptación en cuanto al propio dolor se refiere:

*“Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, se acerca el arte, como un mago que salva, que proporciona remedios; sólo él es capaz de doblegar esos pensamientos de náusea sobre lo horroroso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir”.*¹³⁵

Esta visión sobre la tragedia griega, entendida como una actividad artística, presenta una dicotomía: puede salvar al mundo de lo horroroso, aunque también muestra el lado siniestro del dolor humano. Dicho dolor, en algunos casos, es causado por la ira de los dioses, así, *“-Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino”*.¹³⁶ - en otros casos, dicho dolor es propiciado por la propia voluntad

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), *Op. Cit.*, p. 191.

¹³⁵ Friedrich Nietzsche, *Obras completas Vol. I, Escritos de juventud*, *Op. Cit.*, p. 363.

¹³⁶ Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, España, 2001, p.38.

humana... Dejemos hasta aquí este primer acercamiento a lo trágico y exploremos ahora a las deidades que originan este sentido de la tragedia.

2.3.1. Apolo y Dionisio

Nietzsche plantea al lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, su propuesta sobre cómo plantear una nueva disposición sobre el origen de la tragedia inspirada bajo los instintos de los dioses griegos Apolo y Dionisio. Nietzsche traza cómo a partir de estas deidades surgirá la consecuencia de la propuesta del nacimiento de la tragedia y también su propuesta del arte como actividad metafísica, por tanto:

*“Mucho habremos ganado para la ciencia estética, si llegamos no sólo a una comprensión lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está vinculado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco”.*¹³⁷

Apolo es una de las principales divinidades del mundo griego, se le identifica como el dios de las artes, de la lira, del arco y la flecha, asimismo de la belleza, la armonía y el equilibrio:

“Apolo es un dios que pertenece a la segunda generación de los Olímpicos. Es Hijo de Zeus y Leto y hermano de la diosa Artemis. (...) dios del vaticinio, apolo era al mismo tiempo, un dios guerrero, capaz con su arco y sus flechas, de enviar desde lejos, como su hermana Artemis, una muerte rápida y dulce. (...) Se representaba a Apolo como un dios muy

¹³⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. José Rafael Hernández Arias, Valdemar, España, 2012, p. 57.

hermoso, alto, notable especialmente por sus largos bucles negros de reflejos azulados".¹³⁸

Hesíodo, en la teogonía, lo describe bajo el amparo de su padre: *"Leto parió a Apolo, y a la flechadora Ártemis, prole más deseable que todos los descendientes de Urano, en contacto amoroso con Zeus portador de la égida"*.¹³⁹ Apolo es un dios símbolo de la inspiración profética y muy relacionado a las artes, por ser el patrono del oráculo de Delfos, se le conoce también como el dios del vaticinio: es un dios pleno, claridoso. Mujeriego como su padre, enamoradizo de las musas tuvo muchas aventuras con ellas, incluso se le atribuyen una veintena de hijos.¹⁴⁰ Apolo apoyó al bando los troyanos, en la guerra de Troya, cuando los Aqueos pretenden tomar Ilión, desata su furia:

"Pues irritado contra el rey, una maligna peste suscitó en el ejército, y parecían las huestes porque al sacerdote Crises había deshonrado el Atrida. (...) Resonaron las flechas sobre los hombros del dios irritado, al ponerse en movimiento, e iba semejante a la noche¹⁴¹, luego se sentó lejos de las naves y arrojó una saeta; y un terrible chasquido salió del argénteo arco".¹⁴²

Apolo tiene un doble sentido, dios del arco, violento, capaz de herir de lejos sin ensuciarse, limpio y puro, y asimismo se identifica con el mundo onírico de los poetas:

¹³⁸ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, España, p. 35-36.

¹³⁹ Hesíodo, *Teogonía*. Gredos, España, 2015, p. 50.

¹⁴⁰ Sobre sus aventuras: *"se le atribuye con Talía, la paternidad de los coribantes, que eran demonios pertenecientes al cortejo de Dionisio, con Urania parece que engendró a los músicos lino y Orfeo. Una de sus más célebres aventuras es la que refiere al nacimiento de Asclepio y en la que fue víctima de infidelidad de corónide... (...) Apolo gozó del amor de Hécuba, madre de Casandra y esposa de Príamo y le dio un hijo: Trolío."* *Ibidem*.

¹⁴¹ Negro de coraje. N. del. T.

¹⁴² Homero, *La Ilíada*, Gredos, España, 2015, p. 2.

“Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica también la expresaron los griegos en su Apolo: Apolo, en tanto que dios vaticinador. Él que es según su etimología. <<El Resplandeciente>>, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía”.¹⁴³

En este sentido, Apolo también es dios del sueño y de la apariencia, en el sentido de que el dormir y el soñar son como actividades humanas dirigidas o evocadas por él en el mundo griego. Tenemos por lado a Dionisio¹⁴⁴:

“Es hijo de Zeus y de Sémele hija de Cadmo y Harmonía, pertenece a la segunda generación de los olímpicos. Sémele, amada por Zeus, le pidió que se le mostrara con todo su poder, cosa que hizo el dios para complacerla; pero incapaz de resistir la visión de los relámpagos, cayó fulminada. Zeus se apresuró a extraerle el hijo que llevaba en su seno y que estaba en sexto mes de gestación. Lo cosió en el muslo y al llegar la hora del parto, lo sacó vivo y formado. Era Dionisio, el dios nacido dos veces. Dios de la embriaguez y el desenfreno sexual”.¹⁴⁵

Dionisio también pertenece a la generación de los Olímpicos, dios del vino y la fertilidad, símbolo de la embriaguez, representa la vida exuberante en el

¹⁴³ Friedrich Nietzsche, Obras completas Vol. I, *Escritos de juventud, El nacimiento de la tragedia*, Tecnos, España, 2011, p. 363.

¹⁴⁴ “Su leyenda es compleja porque une elementos diversos tomados en préstamo no sólo a Grecia, sino también a los países vecinos. Así por ejemplo Dionisio ha asimilado cultos análogos procedentes de Asia Menor, y estas identificaciones parciales han dado origen a episodios relacionados, con mayor o menor fortuna, con el resto de su historia” Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, España, p. 139.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 140.

desenfreno sexual, muy relacionado con las viñas y la fauna. En palabras de Hesíodo, producto de la pasión de Zeus: “Y la cadmea Sémele igualmente en trato amoroso con él, dio a luz a un ilustre hijo, el muy risueño Dionisio, un inmortal, siendo ella mortal”.¹⁴⁶ También se le conoce como *el extranjero*, recordemos que, en el mito griego, Zeus lo lleva a tierras lejanas para ocultarlo de su esposa Hera:

“El niño fue confiado a Hermes, quien encargó de su crianza al rey de Orcómeno, Atamante, y a su segunda esposa Ino. Les ordenó que revistiesen a la criatura, con ropas femeninas con el fin de burlar los celos de Hera, que buscaba la perdición del niño. Fruto de los amores adúlteros de su esposo. (...) Hera no se dejó engañar y volvió loca a la nodriza de Dionisio, Ino y aun al propio Atamante”.¹⁴⁷

Según el mito, Zeus, después de ello, envió a Dionisio a Nisa, que algunos sitúan en Asia y otros en Etiopía o África.

“Con objeto de que Hera lo reconociese, lo transformó entonces en cabrito. Este episodio explica el epíteto ritual de <<cabrito>> que lleva Dionisio, y, a la vez, da una etimología aproximada de su nombre al de acercarlo al de Nisa. (...) Ya adulto descubrió la vid y su utilidad. Pero Hera enloqueció y en estado de locura anduvo el dios errante por Egipto y Siria”.¹⁴⁸

Dionisio, *el extranjero* o *el dios errante*, según esta fuente, transitó por Tracia, la India y lugares lejanos hasta que finalmente regresa a Beocia, de donde era oriunda su madre Leto. En Tebas, introdujo las bacanales: las fiestas de

¹⁴⁶ Hesíodo, *Teogonía*, Gredos, España, 2015, p. 51.

¹⁴⁷ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana, Op. Cit.*, p. 140.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

Dionisio, en las que las mujeres eran presa del delirio místico y recorría el campo profiriendo rituales. Recordemos que, en el mito, y en la tragedia de *Las Bacantes* de Eurípides, Dionisio llega cubierto de piel de cabrito, porque ya desde infante se cuidaba del acecho de la amenaza de muerte proclamada por Hera, cuando llega a Tebas, llega con un Coro de Ménades, las adoradoras que eran humanas, en esta tragedia, Eurípides lo describe a través de Penteo así:

*“Desde luego que de cuerpo no eres feo, extranjero, como para las mujeres, por lo que has venido a Tebas. Veo que tu melena está desplegada, ¡No por el ejercicio de la palestra! Derramada al borde de tus mejillas, llena de atractivo erótico. Tienes una piel de cuidada blancura bien a propósito, ¡Que no a los rayos del sol, sino bajo las sombras te dedicas con tu lindeza a perseguir a Afrodita!”*¹⁴⁹

Mediante su participación en los ritos a Dionisio, el seguidor del dios bailarín, obtenía algunos efectos como la sensación de liberación de los límites impuestos por la razón y por la moral, un frenesí inexplicable se apoderaba de ellos, esta imagen queda expuesta en las *Ménades*:

“Las ménades no eran solamente mujeres embriagadas, sino mujeres enloquecidas, el lenguaje griego no distinguía entre locura y borrachera, porque Dionisios era el dios de todas las sustancias embriagantes y no sólo del vino”.¹⁵⁰

De esta manera, en el éxtasis dionisiaco, el fervoroso de la embriaguez, sentía disolverse el sentido de conciencia individual, para pasar a la conciencia en grupo. Para Nietzsche estos dos impulsos se encuentran relacionados

¹⁴⁹ Eurípides, *Tragedias III*, Gredos, España, 2015, p. 367

¹⁵⁰ Robert Gordon Wasson, *El camino a Eleusis*, F.C.E., México, 1980, p. 147.

íntimamente cruzados con esos fenómenos orgánicos que nos suceden a los seres humanos, *el sueño* y *la embriaguez*.

Apolo dios del arco y la lira, dios identificado con la luz, un dios limpio y bello, dios de la habilidad del escultor, dios de la bella forma; por oposición a Dionisio, dios de la embriaguez, del éxtasis, del desenfreno sexual, de la música, ambos caminan cada uno con su propio esplendor hasta que...

“gracias a un milagroso acto metafísico de la <<voluntad>> helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento engendran por último la obra de arte de la tragedia ática, que es dionisiaca en la misma medida que es apolínea”.¹⁵¹

De estas formas simbólicas surge para Nietzsche la tragedia griega, esta es una de las tesis centrales que conforman *El nacimiento de la tragedia*. La gran invención del joven filósofo: ésta le permite conformar su visión sobre la condición trágica de la existencia humana: *la visión trágica del mundo*, tema que desarrollaremos más adelante. Recapitemos que no es lo mismo tragedia como género literario, que lo trágico como condición de la existencia humana. Nietzsche lleva el pensamiento trágico hacia la filosofía.

“Para acercar más a nosotros esas dos pulsiones, imaginémoslas, primero como los mundos artísticos separados de los sueños y de la embriaguez; entre cuyos fenómenos fisiológicos se puede notar una antítesis que se corresponde con la existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco”.¹⁵²

¹⁵¹ Friedrich Nietzsche, Obras completas, *Escritos de juventud*, Prólogo a Richard Wagner, Tecnos, España, 2011, p. 338

¹⁵² *Ibidem*.

Apolo identifica con los sueños y Dionisio con la embriaguez; pero también según Colli la relación entre el sueño y Apolo, mantiene otra con el concepto Schopenhaueriano de la representación, esto es, el mundo de la apariencia y posiblemente a Dionisio con la Voluntad. La bella apariencia de Apolo y el instinto dionisiaco de la voluntad. Siguiendo al pensador italiano y la relación entre Apolo y Dionisio, este nos advierte otra cuestión, Nietzsche en lugar de advertir el nacimiento de la tragedia bajo estos impulsos, plantea que se puede avizorar otra posibilidad:

*“mediante el examen detenido, estético y metafísico, de los conceptos dionisiaco y apolíneo delinea ante todo una doctrina sobre el surgimiento y decadencia de la tragedia griega, y después una interpretación de conjunto de lo griego e incluso una nueva visión del mundo. Pues bien, una perspectiva idéntica parece abrirse cuando, en lugar de nacimiento de la tragedia, consideramos el origen de la sabiduría”.*¹⁵³

Ese origen de la sabiduría, en este sentido, es una sabiduría trágica, cuando el filósofo de Röcken, a través de Apolo y Dionisio desplaza lo trágico de la tragedia como género literario, crea nuevas condiciones de ver el mundo. Aunque la sabiduría trágica ya se ve en el mundo Heleno, Nietzsche lo lleva a su filosofía y se inclina hacia la idea de que el origen de la tragedia está más ligado al instinto de Dionisio que al de Apolo. El filósofo de Röcken, pondera a la música, en su relación con la Voluntad mencionada por Schopenhauer y a el dolor humano, como las madres de la tragedia, aunado a que la lírica apolínea es su bella expresión; de este modo, la expresión de la tragedia requiere necesariamente los dos instintos: el de la embriaguez, instinto dionisiaco y el del sueño, el instinto apolíneo.

¹⁵³ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, 2009, p.15.

2.3.2. El principio de individuación.

El principio de individuación, *Principium Individuationis*, es un concepto que se ha estudiado en la historia de la filosofía. Aristóteles lo trata en la *Metafísica*, asimismo ha sido estudiado concienzudamente en el mundo medieval con Santo Tomás y en la filosofía moderna con Leibniz, Schopenhauer y Nietzsche. En este apartado nos concentraremos en las consideraciones de Aristóteles y Schopenhauer para, posteriormente, centrarnos en el pensamiento de Nietzsche.

El principio de individuación ha servido para designar el sustrato indivisible que admite la individualidad bajo la pluralidad y diferenciación de cada individuo, pero que se distancia y se reconoce frente al universo. Aristóteles expresa dicha unidad indivisible de la siguiente forma:

*“Y en general, aquellas cosas que cuya aprensión intelectual –la que aprehende su esencia- es indivisible, sin que <la aprensión intelectual> pueda separarlas ni en cuanto al tiempo, ni en cuanto al lugar ni en cuanto a la noción, en tales cosas se da la unidad de manera prominente, y de ellas en las que son entidades. Y es que, de modo universal, se dice que son uno todas aquellas cosas que son indivisibles, en tanto que son indivisibles”.*¹⁵⁴

El estagirita pone de manifiesto que las entidades son *indivisibles*, pero que se ubican como producto del hilomorfismo donde todo cuerpo se compone de materia y forma, sin embargo, la primera no puede darse sin la segunda y

¹⁵⁴ Aristóteles, *La Metafísica*, Gredos, España, 2015, p. 184.

viceversa, pero en la unidad podemos visualizar una unidad comprimida, con un carácter universal.¹⁵⁵

Así, para Aristóteles, *el principio de individuación* se orienta hacia la forma, ya que en ella hace que la unidad sea visible e identificable, además de poseer un carácter universal que le es inherente. Por tanto, dicho principio es susceptible de ser apreciado, es decir, el hombre lo puede percibir por medio de los sentidos. Podemos referirnos que el llamado *principio de individuación* es, pues, el sujeto como un ser indivisible, pero a su vez con carácter universal. Damos ahora un salto a la concepción de Arthur Schopenhauer, que elabora una filosofía basada en el concepto de Voluntad, donde por medio de ciertas categorías se puede conocer al individuo. En *El mundo como voluntad y representación*, escribe:

*“<<El mundo es mi representación>>: ésta es una verdad que tiene validez para todo ser que vive y que conoce; aunque sea sólo el hombre puede concebirla a través de la conciencia reflexiva, abstracta; y lo hace realmente, de modo que concebirla es ya poseer el sentido filosófico”.*¹⁵⁶

Para Schopenhauer no existirá la realidad en cuanto tal, sino una representación de ella, es decir, no conocerá un árbol, por citar un ejemplo, sino la representación de ese árbol, a través de esa conciencia reflexiva. Aquí encontramos que el individuo tiene un lugar primordial en el sistema que se nos presenta: el individuo, al que se le representa el mundo. El ser humano se experimenta o se reconoce también como una representación de sí mismo, para concebir este carácter es necesario entender las categorías de espacio, tiempo y causalidad:

¹⁵⁵ “La entidad de cada cosa es propia de cada cosa que no se da en ninguna otra, sin embargo, el universal es común, ya que universal se denomina a aquello que pertenece a una pluralidad” Aristóteles, *La Metafísica*, Libro VII, cap. XII, Gredos, España, 2015, p. 264.

¹⁵⁶ Arthur Schopenhauer, *Del mundo como voluntad y representación*, Gredos, España, 2014, p. 27.

*“En este último respecto llamaré al tiempo y al espacio, con una expresión tomada de la antigua y verdadera escolástica, principium individuationis, y ruego que se tenga en cuenta esto en lo sucesivo. Pues tiempo y espacio son aquello en virtud de lo cual es igual y uno según la esencia y el concepto aparece como diverso, como pluralidad simultánea o sucesiva”.*¹⁵⁷

Tales categorías son para Schopenhauer las formas sobre cómo podemos conocer, pero en el individuo bajo esas características de individuación se acepta también como diverso, universal y plural. Es importante señalar que la identidad en la que piensa está impregnada en la relación que existe entre el mundo como voluntad y el mundo como representación.

*“La voluntad es el individuo en su interior, pero esta misma voluntad se objetiva en el mundo individual merced al cerebro y su complejo aparato de representación. El cuerpo será la voluntad que ha llegado a ser representación, voluntad que se individualiza merced al principium individuationis”.*¹⁵⁸

Ahora bien, planteado en estos términos, para Schopenhauer el individuo también sería por una parte voluntad y por otra representación, para conocerlo regresamos a las categorías de espacio, tiempo y causalidad. Así tendríamos conciencia del cuerpo, pero al mismo tiempo conciencia de lo que somos: cuerpo y voluntad, tratando de visualizar ese principio indivisible: el hombre. Si estamos en

¹⁵⁷ *Ibid*, p.147.

¹⁵⁸ Luis Fernando Moreno Claros, *Arthur Schopenhauer, el filósofo Pesimista*, Estudio introductorio, El mundo como voluntad y representación, Gredos, España, 2014, p. 83.

lo correcto, *el principium individuationis* será el individuo singular y respecto al mundo que es su correlato.

Conviene señalar que el *Principium individuationis* ha sido re-tomado por Nietzsche de Schopenhauer, y lo señala como anteriormente mencionamos, pero que lo relaciona y potencia aún más con las figuras divinas griegas y le otorga otras posibilidades en constante movimiento con su antagonista:

*“De Apolo podría decirse, en efecto, que es la expresión más sublime de la inquebrantable confianza en ese principio y del tranquilo reposo del allí cautivo; es más cabría definir al propio Apolo como la espléndida imagen del principium de individuationis”.*¹⁵⁹

Si atendemos el sentido del Dios Apolo como Nietzsche nos lo pauta, aparecerá pensado como el benefactor de las formas, de la apariencia, de la claridad y de la estructura de lo bien hecho; *Toda ciencia se dirige a la apariencia, en la medida en que se atiende estrechamente a la individuación y nunca reconoce la unidad del ser, en este sentido es apolínea*¹⁶⁰. Así del sueño y de la bella apariencia:

*“Como dios de la música y de la poesía era presentado Apolo en el monte Parnaso, donde presidía los concursos de las musas. Sus oráculos se expresaban en formas versificadas y se cría que inspiraba tanto a adivinos como a los poetas”.*¹⁶¹

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*, trad. Germán Cano, Gredos, España, p. 25.

¹⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, 2010, 7(86), p. 169.

¹⁶¹ Pierre Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, España, p. 37.

Por otro lado, el sentido de Dionisio será el de la embriaguez, de la exuberancia, de la fiesta. Dionisio dios del vino, del furor orgiástico, que invita a la abundancia de la celebración, por aquí es donde podemos visualizar que el *principium individuationis* se diluye precisamente en la fiesta dionisiaca:

*“Estas excitaciones Dionisiacas, en cuya identificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas de lo que todos los hombres y pueblos primitivos han hablado en sus himnos, bien ante la violenta proximidad del despertar primaveral, cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir”.*¹⁶²

Lo que sucede en el éxtasis Dionisiaco, es que el personaje que es participe con su conciencia individual, *principium individuationis*, siente en esa fiesta disolverse de esa conciencia propia para pasar a una conciencia de grupo. Ese salir de sí, lo transforma, lo mezcla, funde con la conciencia de una totalidad. Es por ello que a los seres humanos nos agrada la fiesta dionisiaca, ya que ésta permite olvidar la propia individualidad.

*“Sus efectos están simbolizados en la figura de Dionisio. En ambos estados el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general humano, más aún, de lo universal general”.*¹⁶³

Siguiendo esta opinión, *el principio de individuación* se rompe en la fiesta dionisiaca. La práctica dionisiaca se manifiesta en dos estados que en el humano producen el olvido de sí, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Para el

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Friedrich Nietzsche, *Op. cit.*, p. 232.

primero hace falta ver la propia naturaleza reproductiva o instinto sexual y para la segunda, su correspondencia con el desenfreno que el vino produce como desinhibidor de la conciencia del individuo. El estado fisiológico que de la embriaguez se produce en donde todo se disuelve, el principio se colapsa, se funde. Nos sentimos unidos con una sensación de armonía con la fiesta, pero también en una relación con el universo.

*“En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: Vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el principium individuationis aparece como un estado de debilidad de la voluntad”.*¹⁶⁴

La relación apolo-dionisiaca tiene un juego envolvente como mencionamos anteriormente, el principio de individuación se disuelve en la celebración, incluso en otro movimiento debe retornar o salir precisamente de esa fiesta. No se puede permanecer en el exceso eterno, se tiene que regresar a la sobriedad. Al encontrar ese apaciguamiento, al ver normalizado su propio estado, logra distanciarse y puede verse a sí mismo como un sujeto con posibilidades de integrarse nuevamente a lo que Nietzsche llama *la armonía universal*, como si quedara reconciliado ante lo *Uno primordial*, es decir, en una armonía con el todo nuevamente:

“El <<principium individuationis>> se ve fracturado en los dos estados, lo subjetivo desaparece del todo ante el violento despuntar de lo humano general, más aun, de lo

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 235.

*universal-natural. Las fiestas de Dionisio no sólo sellan una alianza entre los seres humanos, también reconcilian al hombre con la naturaleza”.*¹⁶⁵

Esta relación lúdica entre los dos instintos que Nietzsche nos ha propuesto, esa correlación entre el principio de individuación absorbido por Apolo y la fiesta dionisiaca concedida por Dionisio, parece que origina también una estética que ayudará a pensar la existencia como una obra de arte, o, dicho de otra manera, a una concepción estética del propio hombre.

*“El ser humano, no es ya un artista, se ha convertido ya en una obra de arte: para suprema satisfacción de lo uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.*¹⁶⁶

Ahora bien, recordemos que Nietzsche es filólogo y un erudito del mundo griego y nombra o identifica la disolución del individuo con lo *Uno primordial*. Recordemos al filósofo griego Plotino¹⁶⁷ que se distanciaba de Platón y Aristóteles en cuanto a que ellos veían a Dios como causa de las cosas, pero no como el centro de todas las cosas, para Plotino el Uno era el principio supremo, una fuente de la cual se derivan todos los seres, pero más poderoso que Dios:

“Porque si lo concibes o como inteligencia o como Dios, es más que eso; y si de nuevo lo aunares en tu mente, aun así, es más uno que cuanto podrías imaginar para hacerlo más que uno de lo que piensas. Es que es el Uno

¹⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Trad. José Rafael Hernández Arias, Valdemar, España, 2012, p. 243.

¹⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1993, p. 45.

¹⁶⁷ Filósofo neoplatónico, (205-270 a. C.) Autor de las Enéadas.

autosubsistente sin accesorio alguno. (..) El Uno, no necesita de sí mismo, es él mismo".¹⁶⁸

Esta visión del Uno parece concordar con la idea de Nietzsche en contra del cristianismo, del Dios como causa de todas las cosas. La idea de lo Uno primordial, para Nietzsche, puede ser entendida a partir de la figura de un Dios que causa todo y que él mismo es todo. Nietzsche advierte las siguientes líneas sobre las pulsiones artísticas, dionisiacas y apolíneas:

“Me siento obligado a la hipótesis metafísica de que el Ente-verdadero y Uno –primordial, en cuanto es lo eternamente sufriente y lleno de contradicción, necesita a la vez, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros que estamos completamente presos en la apariencia”.¹⁶⁹

Esta idea de la apariencia tomada como verdad, o la realidad tomada como apariencia, la retomaremos en un apartado más adelante. Aquí dejamos este apartado, tratando de dejar en claro la relación de los instintos dionisiaco y apolíneo, además del entramado del principio de individuación. Comprender estas dos cualidades, nos ayudan de alguna forma seguir indagando en el complejo filosófico y estético de *El nacimiento de la tragedia* y otras dos de sus tesis más complejas: la visión dionisiaca y la visión trágica que veremos en apartados individuales.

¹⁶⁸ Plotino, *Enéadas*, (IV-VI), Gredos, España, 2015, p. 525.

¹⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op. Cit.*, p. 46.

CAPÍTULO III. NIETZSCHE Y LO DIONISIACO

CAPÍTULO III. NIETZSCHE Y LO DIONISIACO

3.1. Visión dionisiaca del mundo.

*“Daimón inmortal, escucha mi voz suplicante,
otórgame el gozo de una plenitud sin mancha,
oye con benevolencia esta mística plegaria
rodeado de tu coro de hermosas doncellas”.*¹⁷⁰

Para Nietzsche los griegos vieron fundado el arte dramático en las dos deidades mencionadas en el apartado anterior: Apolo y Dionisio. Partiendo de ahí, elabora una forma muy peculiar de ver el mundo. La llamada visión dionisiaca... ¿Qué es la visión dionisiaca, ¿cómo la podemos entender? Para Nietzsche, es la visión exultante de la vida, es decir, la forma de ver el mundo, la vida desde la óptica de la vida, el emblema dionisiaco. La visión apolínea se encuentra guiada, por otro lado, por la relación con la bella apariencia, emblema de Apolo. Ya en su texto preparatorio al nacimiento de la tragedia, titulado *La visión dionisiaca del mundo (1870)* comienza con la elaboración de esa idea, que luego formará parte de *El nacimiento de la tragedia. (1871)*

Nietzsche, además de mostrarnos la diada de Apolo y Dionisio, nos ha dado herramientas que indican que quien tiene mayor potencia es el instinto dionisiaco, veamos por qué. El joven filósofo, indica que, en dos estados fisiológicos, como lo son el sueño y la embriaguez, los seres humanos podemos sentir el placer de la existencia; de esta manera el arte apolíneo está identificado con el sueño y el arte dionisiaco con la música, así se puede decir del arte apolíneo:

“La <<belleza>> es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección de estos

¹⁷⁰ Josefina Maynada, *Himnos órficos*, Diana, México, 1973, Véase, A Dionysios, p. 67

estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna, lo elevan a dios vaticinador, pero, así también, ciertamente, a dios artístico. El dios de la bella apariencia ha de ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero".¹⁷¹

Y del arte dionisiaco, por el contrario:

"Descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que elevan al ingenuo ser humano natural hasta el autoolvido de la embriaguez, el impulso de la primavera y la bebida narcótica".¹⁷²

En el sueño y en la embriaguez, queda roto *el principium individuationis*, como mencionamos en el apartado anterior, el sueño y la embriaguez son manifestaciones que propician percepciones estéticas, en este sentido, distintas manifestaciones artísticas pueden dar fe de ello, no obstante, Nietzsche se decanta por la visión dionisiaca del mundo, por una visión jubilosa llena de vitalidad. Las festividades de Dionisio además de realizar una alianza de individuos, reconcilian al ser humano con la naturaleza. Por consiguiente, el joven filósofo considera que a quién le corresponde dicha visión es al mismo hombre... esa criatura sensible:

"El ser humano no es ya artista, se ha convertido en la obra de arte, anda tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses. La artística violencia de la naturaleza, no ya del ser humano individual, se revela aquí:

¹⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Obras completas, Vol. I Escritos de Juventud*, La visión dionisiaca del mundo, cap. I, Tecnos, España, 2011, p. 461.

¹⁷² *Ibid*, p. 462.

*una arcilla más noble, un mármol máspreciado es aquí
amasado y tallado: el ser humano*".¹⁷³

¿Qué significa que se ha convertido en una obra de arte? Que el ser humano, influido por los instinto dionisiaco y apolíneo, según Nietzsche, es quien ha sido tallado para el goce de su propia existencia, esta visión dionisiaca, una visión con perspectiva antropocéntrica, le otorga la posibilidad de que pueda hacer con él: arte. *"Este ser humano, configurado por el artista Dionisio mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua con el artista apolíneo"*.¹⁷⁴ es decir, que mientras la visión del hombre será la del movimiento, una visión alegre, jubilosa en sí misma en contraposición de la estática, aunque sea bella.

En cuanto a la música, Nietzsche asevera que la música es dionisiaca, pero convive, en cierto sentido como un arte apolíneo: *"tomadas las cosas en rigor, sólo lo es en el ritmo, cuya fuerza figurativa se desarrolló hasta servir de representaciones de estados apolíneos. La música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además en sonidos sólo insinuados, como los propios de la cítara"*.¹⁷⁵ Para el griego, sugiere Nietzsche, el elemento que constituye la música dionisiaca se mantuvo cauteloso, así como el estruendo o el poder estremecedor que es la música dionisiaca. La imagen de lo dionisiaco está establecida por el contrario a lo apolíneo:

"En la embriaguez dionisiaca, en el vehemente y rápido recorrido de todas las escalas musicales-musicales-anímicas durante las excitaciones narcóticas o en el desencadenamiento de los impulsos primaverales la naturaleza se exterioriza en su fuerza suprema: vuelve a trabara a los individuos, concertando a los unos con los otros, y los hace sentirse una sola cosa".¹⁷⁶

¹⁷³ *Ibid*, p. 462. Texto utilizado en El nacimiento de la tragedia, Cap. I.

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 232.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 463.

¹⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Obras completas*, Vol. I, Tecnos, España, 2011, p. 463.

Esta visión dionisiaca, Nietzsche la visualiza en la tragedia *Las Bacantes*¹⁷⁷ de Esquilo (409 a.C.) representada cuatro años después, tras la muerte de su autor. El mito relata que Dionisio tras un largo recorrido por Asia después de esconderse de la ira de Hera, pues como señalamos anteriormente fue producto de la infidelidad del poderoso Zeus, regresa cubierto en piel de macho cabrío acompañado de un coro de mujeres *las bacantes* y por las *ménades*¹⁷⁸. En el regreso de Dionisio, va visitando y recorriendo lugares lejanos, los himnos en esos lugares, están expresados en los conocidos como himnos órficos, se dice que Orfeo los compuso en honor de Dionisio:

*“Que él, iba fundando en los lugares de mayor sensibilidad de la primitiva Grecia, su patria, después de haber permanecido con Moisés en el santuario egipcio de la antigua Menfis, no lejos del Delta del Nilo, descalzo, vistiendo una leve túnica, iba Orfeo recorriendo las florecientes y vírgenes tierras de su suelo natal, al mismo tiempo recitando sus himnos al compás de su lira de siete cuerdas”.*¹⁷⁹

¹⁷⁷ “*Bacantes, Dionisias, Báquides pueden ser sinónimos. Baco es el nombre romano con el que se conoce a Dionisio. Difiere el nombre en las traducciones. Estas mujeres que están invadidas por el poder de Dionisio son como transmutaciones suyas. Llamarlas Bacas, fuera ser equívoco en nuestra lengua, fuera mal sonante. Hijas de Baco diera la versión con alguna exactitud*”. En: Eurípides, *Las diecinueve tragedias*, Versión directa del griego, con introducción de Ángel Ma. Garibay, Porrúa, México, 2009, p. 639.

¹⁷⁸ “*Las ménades <<las mujeres posesas>> son las bacantes divinas que siguen a Dionisio. Son representadas desnudas o vestidas con ligeros velos, que apenas ocultan su desnudez; llevan coronas de hiedra y en la mano un tirso. Las ménades personifican los espíritus orgiásticos de la naturaleza. Poseídos por Dionisio, les inspira una locura mística, yerran por el campo, extrayendo agua de las fuentes con la idea de que es miel o leche*”. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Op. Cit., p. 348.

¹⁷⁹ Josefina Maynade, *Himnos órficos*, Op. Cit., p. 11.

Al parecer los himnos, al ser proferidos, tenían la posibilidad de enaltecer y exaltar la naturaleza de los hombres y de las mujeres a su paso, que, con su melodía y ritmos, tenían la capacidad hacer sumisos a sus escuchas, esos himnos denotaban la expresión del rito dionisiaco. Dichos himnos, dentro del ritual se expresaban en *“canto llano y forma coral, combinando las voces acompañadas de la lira de siete cuerdas que daba el tono dominante de la música, acordando al influjo de los astros. (...) además de ello, a la música y al canto se unía la ceremoniosa danza planetaria que formaba parte ritual de los misterios griegos”*.¹⁸⁰ La danza, también formaba parte del ritual dionisiaco.

En la tragedia de Esquilo, lo que se expresa es el retorno de Dionisio, su captura del dios del vino, el culto dionisiaco y la ruina de Penteo. La imagen del ritual a Dionisio la podemos contemplar en Las bacantes, cuando Dionisio regresó de su viaje a Tebas y un mensajero le comenta al rey Penteo que ha visto el ritual a Dionisio: *“He visto a las bacantes, venerables, que por esta tierra han lanzado como dardos sus desnudas piernas bajo un frenético agujón”*.¹⁸¹ Penteo le solicita la descripción de cómo están las bacantes y las ménades. El mensajero le explica que el ritual esta agrupado en cortejos en tres coros de mujeres, le dice a Penteo:

“De uno de ellos, esta al frente Autónoe, del segundo, mandaba tu madre, Ágave y del tercero Ino. Dormían todas, tumbadas en actitud descuidada; unas reclinaban su espalda. (...) al despertar su primer gesto fue soltarse la cabellera sobre los hombros, y reajustarse las pieles del corzo aquellas a las que se habían aflojado las ataduras de sus vestidos; y se ciñeron las moteadas pieles con serpientes, que lamían sus mejillas”.¹⁸²

¹⁸⁰ Introducción a los himnos órficos, *Himnos órficos*, Diana, México, 1973, p. 16.

¹⁸¹ Eurípides, Tragedias III, *Las bacantes*, Gredos, España, 2015, p. 376.

¹⁸² Eurípides, Tragedias III, *Las bacantes*, Gredos, España, 2015 p. 377.

La imagen que comienza describir Esquilo es una imagen que tiene que ver con la belleza de las ménades, con un cierto erotismo como si estuvieran embebidas por un elixir lujurioso. Nietzsche ve aquí la exaltación de la visión dionisiaca, ellas humedecidas, desnudas, plenas por una fuerza extraordinaria:

*“Se pusieron encima una corona de yedra, de roble y de florida brionia. Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza brotar como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche y de los tirsos cubiertos de yedra destilaba, surcos de miel”.*¹⁸³

La descripción raya entre lo erótico y lo mágico, la festividad de la naturaleza con lo humano, esto citado precisamente por Nietzsche, será la visión gozosa de la vida, que provocaba el elixir dionisiaco que al parecer era el mirto¹⁸⁴ el que ocasionaba tales estados, al coronarse en la frente con una corona de mirtos¹⁸⁵. Dionisio, dios del vino, era festejado mediante tumultuosos rituales y procesiones, evocados con máscaras. Así apareció el dios que baila. De ahí, comenzaron las primeras presentaciones en su honor: el nacimiento de la tragedia griega, como hemos señalado, tiene su sustrato en Dionisio.

Ahora bien, planteada la visión dionisiaca desde una perspectiva filosófica, encontramos en el éxtasis dionisiaco el mundo de la inmanencia, una expresión jubilosa de la vida en la vida. La visión dionisiaca Nietzsche la contrapondrá más

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ Ver Robert Gordon Wasson, *El camino a Eleusis*. Señala que lo que produce tales estados puede ser la mezcla del soma hindú o el empleo de *la amanita muscaria*, ambas plantas con propiedades o características alucinógenos.

¹⁸⁵ “Mirto, arrayán, azafrán o murta, flores de Krokos. (*myrtus comunis*) planta de la familia de las Myrteceae, nativa del sudeste de Europa. Las hojas y flores son muy aromáticas, empleados en perfumería”. Fuente: http://gernot-katzers-spice-pages.com/engl/Myrt_com.html?spicenames=es

adelante en sus escritos finales, en *Ecce Homo* (1888) con la visión del crucificado: *¿se me ha comprendido? – Dionisio contra el crucificado...*¹⁸⁶ La visión dionisiaca es inmanente a la vida misma y la visión cristiana, metafísica; esta división estará matizada en distintas expresiones, contra Platón y el cristianismo principalmente, en ese mismo libro ha dicho:

*“Lo que la humanidad ha tomado, en serio hasta ese momento no son ni siquiera realidades, son meras imaginaciones o, hablando con más rigor, mentiras nacidas de los instintos malos de las naturalezas enfermas, de las naturalezas nocivas en el sentido más hondo -todos los conceptos <<dios>>, <<alma>>, <<virtud>>, <<pecado>>, <<más allá>>, <<verdad>>, <<vida eterna>>... (...) Yo quiero ser la antítesis de ello: mi privilegio consiste en poseer la suprema finura para percibir todos los signos de instintos sanos”.*¹⁸⁷

De esta manera, el filósofo de Röcken comprende, dos tipos de instintos, lo malos que serían los metafísicos y los sanos, los propios de los humanos. La visión dionisiaca, esa visión exultante de la vida, del amor a los sanos instintos, a la vida misma, es la que Nietzsche promulgará, a partir del texto *La visión dionisiaca*, hasta sus últimos escritos, que ahora se le conocen como póstumos... por consiguiente, el hombre, bajo esta visión adquiere una mayor preponderancia en el mundo de la inmanencia, en la consiguiente satisfacción de sí mismo en el mundo: el cuerpo como instinto sano, ahora bien, ¿qué es pues el mundo dionisiaco?:

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, cómo se llega a ser lo que se es, Traductor, Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1995, p. 132.

¹⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Traductor, Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1995, p. 53.

“Este mundo dionisiaco del crearse-eternamente-a-sí-mismo del destruirse a sí mismo, del destruirse-eternamente-a-sí-mismo, este mundo de arcanos de las dobles voluptuosidades, este mi más allá del bien y del mal; sin fin, sino hay un fin en la felicidad del círculo; sin voluntad, si el anillo no tiene buena voluntad hacia sí mismo. ¿Queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos los enigmas? ¿Una luz también para vosotros los más ocultos, los más fuertes, los más intrépidos, los que más pertenecen a la media noches? Este mundo es voluntad de poder ¡y nada más que eso! Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder ¡y nada más que eso!”.¹⁸⁸

Esta creación y destrucción, construcción y deconstrucción, según este pensamiento es inherente al propio hombre. *“Esto mismo era lo dicho por Heráclito el oscuro: <<acoplamiento: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas una y de una todas las cosas>>”*.¹⁸⁹ En este sentido, el más allá del que Nietzsche se refiere, no se encuentra *allá*, sino aquí, en el mismo mundo, polarizado, creación-destrucción, destrucción-creación, pero en este mundo. Es decir, la idea de que todo cambia, todo muta, se encuentra más cercana a Heráclito y a Protágoras, que a la postura de otros filósofos griegos...¹⁹⁰ el círculo, el movimiento. Y según Nietzsche, siguiendo la lectura del fragmento póstumo anterior, también encuentra *“la solución a todos los*

¹⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Sabiduría para pasado mañana*, Selección de fragmentos póstumos (1869-1889) Tecnos, España, Trad. Diego Sánchez Meca, Fragmento póstumo Julio de 1885, p. 170.

¹⁸⁹ Los filósofos presocráticos, *Obras I*, Introducción de Francisco Lisi, Gredos, España, 2015, p. 201.

¹⁹⁰ *“Jamás nada es, siempre deviene: en esto coinciden todos los sabios –excepto Parménides-, en serie, Protágoras, Heráclito, Empédocles”*. Los filósofos presocráticos, *Obras I*, Introducción de Francisco Lisi. Biblioteca Gredos, España, 2015, p. 203.

enigmas: la voluntad de poder".¹⁹¹ a este tema le dedicaremos un apartado más adelante.

La visión dionisiaca, como parte de los escritos de juventud, se encontrará muy relacionada ya con otros textos, *Sobre la música y la palabra* (1871) *El nacimiento de la tragedia* escrito entre (1871-1872) *Verdad y mentira en sentido extra moral* (1873) en un primer momento, el joven Nietzsche está impregnado de algunas ideas de Schopenhauer de las cuáles se va desprendiendo o matizando poco a poco, hasta que cada uno de sus textos e ideas, van adquiriendo independencia de aquellas y alcanzarán su propia fuerza en cuanto a los temas que reflexiona.

Conviene subrayar, que el umbral de la palabra y de la música, el problema del conocimiento y la verdad, el problema de la música como actividad metafísica, el pensamiento trágico, son algunos de los temas que trabajará en esos años, en dichos libros. Además de la visión dionisiaca, en esta etapa del joven filósofo, hay un interés por penetrar con nuevas soluciones a disputas filosóficas trabajadas con anterioridad por otros pensadores, pero ahora lo hará bajo una nueva óptica: la de la vida o la óptica dionisiaca.

Para mayor comprensión y desarrollo de nuestros temas, subdividiremos este siguiente apartado en tres momentos: 1. La palabra y la música. 2. Nietzsche y Wagner 3. La idea de verdad y mentira y 3. El arte es la verdadera actividad metafísica. Los siguientes temas están relacionados entres sí, en cuanto que permiten nos descubrir *el corazón de lo trágico*, temas que es el fondo de nuestra investigación académica.

¹⁹¹ A este tema le dedicaremos un apartado más adelante, para matizar el concepto de la voluntad de Schopenhauer y la voluntad de poder de Nietzsche.

3.1.1. La palabra y la música.

*“La música expresa el núcleo más amplio,
previo a toda configuración,
o sea, el corazón de las cosas”.*¹⁹²

La mirada hacia el arte, la ciencia y la filosofía serán de especial interés de Nietzsche que abordará en el periodo de juventud, de esta manera su indagación avanza en la relación entre palabra y música, así podemos percibir que la música se encontrará del lado del mundo dionisíaco y la palabra, del lado apolíneo:

*“El arte de la poesía es arte no sólo en cuanto que contiene elementos musicales. El canto es la sensación intensificada y encantada en la que todo aparece nuevo y bello. Mucho más poderosa que la palabra, que el pobre signo, es el palpito de la pulsación rítmica. El arte es el reflejo, en un sueño sensible más elevado, de otro mundo latente bajo las cosas”.*¹⁹³

Ahora bien, tanto el origen de la palabra como el de la música han sido temas de primordial interés de nuestro filósofo. En el caso de la palabra, como una metáfora que nombra, que metaforiza el mundo, que permite una forma de comunicación entre los humanos... y en el caso del segundo, Nietzsche se refiere a la música como la más sublime de las experiencias hechas por el hombre y que le otorga un goce estético, en este sentido, la música, *de otro mundo latente bajo las cosas*, al no utilizar la imagen y ni la palabra, se expresa por medio de los sonidos:

¹⁹² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 135.

¹⁹³ Friedrich Nietzsche, *Obras completas*, Vol. I, *Escritos de Juventud*, Op. Cit., p. 238.

*“La música es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se entiende y por ello, se habla en todos los países y a lo largo de todos los siglos, con gran tesón y gran celo. (...) Sin embargo, no habla de cosas sino puramente de gozo y de dolor que son las únicas para la voluntad; por esta razón dice tanto al corazón mientras que la cabeza, no tiene nada que decir”.*¹⁹⁴

La música, para Schopenhauer, tiene una capacidad doble, por un lado puede expresar sentimientos, o describir cosas, para él, la música, *“representa el único arte capaz de expresar o de reproducir, no ya los fenómenos, sino la esencia misma de la existencia como cosa en sí, como vida, como voluntad o como devenir constitutivo del mundo”*.¹⁹⁵ Mientras que para Schopenhauer la relación palabra-música, está bajo la égida de la voluntad, en Nietzsche se encentra bajo la diada de lo apolíneo-dionisiaco. Pero ¿qué es la música y qué es la palabra como la entiende Nietzsche? ¿a qué tipo de música y de palabra se refiere? ¿Cuál es la relevancia filosófica de esta cuestión? ¿Se le puede asignar a la música el valor dionisiaco o apolíneo?

“Nietzsche cree que también a la música hay que aplicarle su distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, de modo que pueda quedar claro que no cualquier música es dionisiaca ni expresa en igual medida ni del mismo modo la voluntad como esencia del mundo”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Cap. III, La música, lenguaje universal, Prólogo de Dionisio Garzón, Biblioteca EDAF, España, 1998, p. 193.

¹⁹⁵ Diego Sánchez Meca, *Nietzsche-Wagner: del drama musical a la música absoluta*. En Eugenio Fernández García et al, Nietzsche y lo trágico, Trotta, España, 2012, p. 189.

¹⁹⁶ *Ibíd.*

El problema que a Nietzsche le concierne, como lo hemos dicho, está manifiesto en esta diada doble: *como instintos*, la dionisiaca y la apolínea; y, *expresa o tácitamente*, de la música y la palabra.... que en el fondo es la misma, pero separada y que al parecer tiene una solución en el drama musical griego y no en la ópera. De esta manera, en su escrito *Sobre la música y la palabra* (fragmento inédito) plantea dicho problema, y como suele hacerlo, para explicar algún tema, utiliza una metáfora para desarrollar su pensamiento, en este caso la metáfora del mimo:

*“Lo expuesto por nosotros aquí sobre las relaciones del lenguaje con la música debe también ser aplicado, por las mismas razones, a las relaciones del mimo, con la música. También el “mimo”, como forma simbólica reforzada de los gestos del hombre, es, comparado con la significación general de la música, un símbolo cuyo sentido interior nos revela muy superficialmente, esto es como sustrato del cuerpo movido por la pasión”.*¹⁹⁷

Música y palabra son formas simbólicas creadas por el hombre. Aquí parece verse una genealogía¹⁹⁸ como lo ha dicho M. Foucault estudioso de Nietzsche. Una genealogía *“no será jamás partir a la búsqueda de su “origen”, despreciando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será, al contrario, insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos”*.¹⁹⁹ Lo que pretende Nietzsche no es hacer una indagación sobre el origen histórico del

¹⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Ediciones Godot, Argentina, 2015, p. 79.

¹⁹⁸ *“Localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona; atisbarlos donde menos se los espera, y en lo que pasa por no tener historia; captar su retorno, no para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reconocer las diferentes escenas en las que han representado distintos papeles. (...) la genealogía exige, pues del saber minucia, gran número de materiales acumulados, paciencia”.* Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Pre-textos, España, 2014, p.12.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

lenguaje, ni un análisis lingüístico, sino por medio de la reflexión, indagar qué es o cuál es el sentido de la palabra y de la música.

De esta forma, una genealogía se asoma por parte de nuestro filósofo, en cuanto a la idea de observar precisamente, en los pequeños rasgos, las profundidades de los pensamientos, para erigir, partiendo de ahí, un entramado filosófico. En este sentido, en el escrito *Sobre la música y la palabra*, Nietzsche trata de discernir en qué consiste dicha genealogía. Ahora bien, como hemos observado en apartados anteriores, el filósofo de Röken, continua con una relación afín con los pensamientos de Schopenhauer, en particular comparten ideas sobre sobre la música que se relaciona con la idea de la Voluntad, pero que en Nietzsche va tomando otros giros o matices, hasta desprenderse de su maestro...

Replantemos un par de ideas que nos permitan situar estas reflexiones, la música y la voluntad. Para Schopenhauer *“la música expresa en ese material homogéneo que son los simples sonidos y con la máxima determinación y verdad, la esencia interior, el en-sí del mundo, lo que nosotros concebimos con el concepto de voluntad en su manifestación más clara”*.²⁰⁰ Schopenhauer considera, bajo la idea del mundo como voluntad y representación que la música se encuentra en el lado de la voluntad y en el lado de la representación la palabra:

“La música no es, como todas las otras artes, una representación de las ideas o grados de la objetivación de la voluntad, sino la expresión directa de la voluntad misma; lo cual explica su acción inmediata sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, las pasiones y las emociones del oyente, de modo que rápidamente los exalta o los modifica”.²⁰¹

²⁰⁰ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, España, 2014, p. 309.

²⁰¹ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Prólogo de Dionisio Garzón, Biblioteca Edaf, España, 1998, p. 177.

Schopenhauer comprende una distinción entre palabra y música. Este problema tiene muchos matices: *“La música es capaz indudablemente, de expresar, por sus propios medios, cada movimiento de la voluntad, cada emoción: pero la adición de palabras nos ofrece también los objetos, los motivos de esas emociones”*.²⁰² Schopenhauer piensa que la obra de arte completa es la ópera, ya que es la conjunción entre palabra y música, es una manifestación artística descomunal:

“tiene Razón Schopenhauer en considerar el drama en relación con la música como un esquema, como un ejemplo de un concepto general y cuando atañe que la impresión de la música es reforzada por este procedimiento, apela a la generalidad de la música vocal, de la unión del sonido con la imagen y la palabra para garantizar su aserto”.²⁰³

No obstante, para Nietzsche, la ópera no es la obra de arte principal, y aquí comienza las diferencias y embates con el filósofo de la voluntad y representación. Para el joven filósofo, será el drama musical griego. De esta manera,

“la originalidad de la cultura griega consiste, en este caso, en que <<el vínculo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música aún no se había roto>>; la capacidad de los griegos para aprenderse de memoria sus poemas se fundaba en su capacidad para percibir <<la intimísima unidad entre palabra y música>> mientras que nuestra incapacidad para <<gozar conjuntamente del texto y

²⁰² Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Op. Cit., p. 177.

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., p. 80.

la música>> es consecuencia del vicio moderno: <<la separación de las artes>>”.²⁰⁴

Así, para el griego, el drama musical era un entramado de mito, ritual, expresión apolínea y dionisiaca... una obra completa en muchos sentidos; por el lado de la ópera, el actuar sobre-actuar es considerada una actividad menor. De esta manera, también es cierto que, desde los orígenes de los primeros hombres, en la iniciación de los ritos, rituales y manifestaciones religiosas podemos ver que, “*en todos los pueblos, la música apareció ligada a la lírica, y mucho tiempo antes de que se pensase en una música absoluta, realizó en aquel maridaje sus primeros progresos*”.²⁰⁵ Nietzsche en este momento asiente el llamado por la idea de Wagner de *la música absoluta*, que después desechará también, tema que indagaremos más adelante. Ahora bien, en esta conjunción entre música y palabra, tanto en el drama musical griego como en la ópera, la palabra tiene un carácter simbólico, en el sentido de la representación, en la concepción de la siguiente idea, es donde se da la ruptura con Schopenhauer, así se pregunta:

*“¿pero que es lo que simboliza la palabra? Nada más que representaciones, ya sean conscientes o, como ocurre con mayor frecuencia, inconscientes, ¿pues cómo habría de responder una palabra-símbolo a aquella esencia interior, cuyas copias somos nosotros, así como todas las demás cosas del mundo?”.*²⁰⁶

En este sentido, la palabra es representación. Para Nietzsche, la palabra no podría corresponder con la esencia de las cosas, no se podría intimar con ellas por medio de imágenes exteriores, solamente podríamos representárnosla. Ahora bien, tampoco podría ser que no pudiéramos salir del mundo de la representación,

²⁰⁴ Carlo Gentili y Gianluca Garelli, *Lo trágico*, La balsa de medusa, España, 2015, p. 27

²⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, *Op. Cit.*, p. 80.

²⁰⁶ *Ibíd.* p. 81.

ya que existe el mundo de las sensaciones y en esa conexión parece encontrarse la idea de la palabra en Nietzsche:

*“Esta forma fenoménica universalista, por la cual, y bajo la cual conocemos únicamente todo devenir y todo querer y que designamos con el nombre de “voluntad”, tiene también su esfera simbólica en el lenguaje, y esta simbólica es tan fundamental en el lenguaje como aquella forma fenoménica universalísima para todas las demás representaciones”.*²⁰⁷

Nietzsche, en este sentido, se mueve en la égida de la voluntad, incluido el lenguaje... todas las manifestaciones de algo, estarán simbolizadas en el “*tono que se habla*” mientras que las demás representaciones estarán en “*la simbólica del gesto*”, además de que mostraría las sensaciones agradables o desagradables. Así el fondo emotivo de la palabra se encuentra en yuxtaposición con el tono... y esto hace, que suceda también en la diversidad de lenguas, pensemos en la expresión *mi amor*: mon amour, en francés; my love, en inglés; il mio amore, en italiano; mein liebe, en alemán, etcétera; es cierto, que el origen de la palabra ha sido estudiado por muchos lingüistas e historiadores del lenguaje²⁰⁸, sin embargo, en este apartado no indagaremos en un estudio de esa naturaleza, sino solamente intentaremos acercarnos al sentido filosófico que Nietzsche le otorga.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 82.

²⁰⁸ Pensemos en la obra de Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, dónde se desarrolla en qué consiste la complejidad del lenguaje como creación humana: “*pienso sobre todo en el riguroso y sistemático deslindamiento de dos parejas de conceptos lingüísticos, una que atañe directamente al objeto de estudio, y secundariamente a los métodos respectivos; la otra, al revés: la lengua como sistema de expresiones convencionales usado por una comunidad, y el habla como el uso individual del sistema; la lingüística sincrónica, que estudia la constitución y funcionamiento de un sistema, y la lingüística diacrónica, que estudia su evolución*”. Ferdinand de Saussure, Curso de lingüística general, prólogo de Amado Alonso, Losada, vigesimocuarta edición. s.a.e. p. 7.

Regresando a nuestro tema la relación de la música y la palabra dentro del engranaje de la voluntad... *“Pero este fenómeno de la voluntad con su escala de sensaciones agradables y desagradables. Alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica adecuada, y paralelamente a este proceso histórico se desarrolla el esfuerzo de la lírica para expresar música en imágenes”*.²⁰⁹ Por otro lado, una nueva problemática se le presenta a Nietzsche, una de las cosas que le resultan contradictorias o aberrantes de la relación de la palabra y de la música cuando se pretende juntarlas en una sola pieza:

“La temeridad que supone poner en música una poesía, es decir, querer ilustrar musicalmente un poema y, por consiguiente, querer ayudar a la música por un lenguaje conceptual: ¡Un mundo invertido! ¡Temeridad que yo la compararía a un hijo que quisiera engendrar a su padre! la música puede crear imágenes que luego serán meros esquemas, ejemplos, por así decirlo de su propio contenido universal. Pero ¿cómo podría la imagen, la representación engendrar imágenes?”.²¹⁰

Nietzsche, como hemos mencionado, continúa con las ideas de Schopenhauer, pero trata de distanciarse él, para el segundo: *“La seriedad esencial de la música, que excluye lo ridículo de su dominio propio, se explica porque su objeto no es la representación, sólo en relación a la cuál son posibles la ilusión y el ridículo, sino directamente la voluntad”*.²¹¹ Reiteramos, para Schopenhauer, la palabra se encuentra del lado de la representación y la música es la voluntad misma. La música no representa ningún objeto, no copia, imita o reproduce ningún objeto, ni idea del mundo, para él, la música es la propia Voluntad. Nietzsche, quien distingue y opone lo apolíneo a lo dionisíaco,

²⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Sobre la música y la palabra, *Op. Cit.*, p. 84.

²¹⁰ *Idem*, p. 83.

²¹¹ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, *Op. Cit.*, p. 308.

problematiza el origen de la música. Él cree que dicho origen se da en lo dionisiaco:

“Por lo que refiere al origen de la música, ya he declarado que este no puede estar ni está nunca en la “voluntad, sino antes bien en el seno de aquel poder que bajo la forma de voluntad engendra de sí mismo un mundo de visión: “el origen de la música está mas allá de toda individuación”, afirmación que se explica por sí misma según nuestra definición de los dionisiaco”.²¹²

Nietzsche piensa que es falsa la idea de que la imagen, el concepto, la apariencia tengan la posibilidad de crear sonidos, quien lo hace es la palabra. El filósofo de Röken va dando otro enfoque a este problema, ahora la indagación de la música y la palabra desde el análisis de la voluntad como devenir. Ante la pregunta: si la voluntad llega a la música como una expresión simbólica adecuada dirá:

“Mi contestación, sintetizada en un principio estético, sería esta: “la voluntad es el objeto de la música, pero no su origen”, es decir, la Voluntad considerada en su universalidad más extrema, como fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir”.²¹³

La voluntad no es el origen de la música, declara Nietzsche y guarda distancia con su maestro, la voluntad, se puede entrever, en este momento bajo la idea del devenir. Al respecto, en este momento podemos visualizar algunas

²¹² Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., p. 88.

²¹³ *Idem.* p. 86.

posturas de Nietzsche en cuanto a la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco y la relación con la voluntad:

- a. En cuanto al origen de la música: *“El origen de la música está más allá de toda individuación” afirmación que se explica por sí misma según nuestra definición de lo dionisiaco*”.²¹⁴
- b. En cuanto a la forma fenoménica: *“La Voluntad es el objeto de la música, y en este sentido puede ser considerada como una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza*”.²¹⁵
- c. Sobre la “Voluntad” misma y los sentimientos” –*“como las manifestaciones de la voluntad ya penetradas de representaciones- son completamente incapaces de engendrar música; la música es impotente para expresar sentimientos, tener por objeto sentimientos, porque su objeto propio es la voluntad*”.²¹⁶

Veamos un par de ejemplos que nos ayuden a clarificar estas ideas sobre la comprensión de la música dionisiaca, su forma fenoménica y manifestación de la voluntad: **a) La sinfonía nº 9 de Beethoven y; b) Orestes de Esquilo y c) La ópera**. En el primer caso, bajo la interpretación de Schopenhauer, hemos visto que la música se encuentra del lado de la voluntad y palabra en el lado de representación. En el segundo caso, la palabra y música van en conjunción dentro de su propio fluir, la esencia de lo trágico se manifestará en el coro musical griego. Ya en el tercero veremos bajo la mirada de Nietzsche, que él mismo comprende a la ópera como una idea equivocada de la estética. Veamos:

²¹⁴ *Idem.* p. 88.

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

3.1.2. La sinfonía nº 9 de Beethoven.

Nietzsche piensa en la sinfonía n.º 9 de Beethoven (1770-1827), compuesta aproximadamente en la segunda década del siglo XIX y se sirve de ella para ilustrar su idea de unión-separación de la música y la palabra. En dicha sinfonía, el poema de Friedrich Schiller, *A la alegría*²¹⁷ que a la letra dice:

*¡Oh amigos, dejemos esos tonos!
¡Entonemos cantos más agradables y llenos de alegría!
¡Alegría! Alegría!*

*¡Alegría, hermoso destello de los dioses,
hija del Elíseo!
Ebrios de entusiasmo entramos,
diosa celestial, en tu santuario.
Tu hechizo une de nuevo
lo que la acerba costumbre había separado;
todos los hombres vuelven a ser hermanos
allí donde tu suave ala se posa.*

*Aquel a que la suerte ha concedido
una amistad verdadera,
quien haya conquistado a una hermosa mujer,
¡una su júbilo al nuestro!
Aún aquel que pueda llamar suya
siquiera a un alma sobre la tierra.
Más quien ni siquiera esto haya logrado,
¡que se aleje llorando de esta hermandad!*

*Todos beben de alegría
en el seno de la Naturaleza.
Los buenos, los malos,
siguen su camino de rosas.*

²¹⁷ “Schiller escribió su *Ode an die Freude* (oda a la alegría), en 1785 con 26 años, y luego realizó otra versión en 1803. La oda iba a ser originalmente, una *Ode an die Freiheit* (oda a la libertad), pero luego se convirtió en la *Ode an die Freude* definitiva, para ampliar su significado: aunque el destino del hombre es la libertad, el desarrollo completo debe desembocar en la alegría. Beethoven conoció la obra cuando tenía 22 años, en 1792, y de inmediato quiso musicar el texto.” En Nuria C. Arocas Martínez, Friedrich Schiller, Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinaria de su obra. Universitat de Valencia, España, 2008, p. 59.

*Nos dio besos y vino,
y un amigo fiel hasta la muerte;
lujuria por la vida le fue concedida al gusano
y al querubín la contemplación de Dios.
¡Ante Dios!*

*Gozosos como vuelan sus soles
a través del formidable espacio celeste,
corred así, hermanos, por vuestro camino alegres
como el héroe hacia la victoria.*

*¡Abrazaos millones de criaturas!
¡Que un beso una al mundo entero!
Hermanos, sobre la bóveda estrellada
debe habitar un Padre amoroso.
¿Os postráis, millones de criaturas?
¿No presientes, oh mundo, a tu Creador?
Búscalo más arriba de la bóveda celeste
¡Sobre las estrellas ha de habitar!”²¹⁸*

El *Himno a la alegría* se ha considerado a través del tiempo, como un cántico a la fraternidad universal, se caracteriza por insertar a los coros dentro de la sinfonía. El poema es acompañado de la música que realiza Beethoven, y la obra es conocida también como *Oda la Alegría*. Aunque en el poema de Schiller, parece encontrarse una ruptura del individuo con el todo, el hombre y su relación con el creador... *más arriba de la bóveda celeste/ ¡Sobre las estrellas ha de habitar!* El problema, advierte Nietzsche, justamente radica en cómo empatar la palabra y la música, cómo puede una tener mayor peso la primera que la segunda, cómo parece que la palabra es menos poderosa ya que en efecto, quien parece tener mayor potencia es la música, que se sirvió sólo de la palabra para efectos de la representación, en estos términos:

²¹⁸ Friedrich Schiller, *Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinaria de su obra*. Universitat de Valencia, España, 2008. Aunque el poema es del dominio común, lo encontramos en citado en dicho libro.

“¿quién me podría convencer de que el júbilo redentor ditirámico de esta música no es congruente con la de Schiller, que como pálido reflejo de la Luna, queda completamente empalidecido por aquel mar agitado? ¿Y quién me disputaría que aquel sentimiento no puede ser expresado por la música, porque incapacitados por esta para todo lo que sea imágenes y palabras, “no oímos nada de la poesía de Schiller?” ²¹⁹

De esta manera, bajo la interpretación de Nietzsche, el poema es *el pálido reflejo de la luna*, opacado por la *melodía popular de la alegría*. La clave, en este sentido, de esta pieza son las imágenes y palabras...al inicio del poema de Schiller enuncia: *¡Oh amigos, dejemos esos tonos! ¡Entonemos cantos más agradables y llenos de alegría! ¡Alegría! Alegría!*, ahora bien, ¿qué necesitaba esta pieza para darle fuerza a la composición musical?:

“Para ello necesitaba el eco persuasivo de la voz humana, el estilo candoroso del cántico popular. Lo que pide el sublime músico no es la palabra, sino un sonido más agradable; no es el concepto sino un tono más íntimo y gosozo en su anhelo por despertar todas las potencias anímicas de su orquesta”. ²²⁰

La voz, es considerada un instrumento más dentro de la orquesta, no tendría un carácter primordial dentro de la composición musical, de esta forma la idea de ajustar la sensibilidad de lo dionisiaco y apolíneo en la música, parece válida sólo para el drama musical griego, porque en la *oda a la alegría*, la palabra, estaría del lado de la música. Ahora bien, el sentido de la novena refiere sólo a la alegría del ser humano: *corred así, hermanos, por vuestro camino alegres como*

²¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., p. 90.

²²⁰ *Idem*. p. 91.

el héroe hacia la victoria... y su resolución frente a un dios y su posición frente al universo.

“Lo observado por nosotros en el último tiempo de la novena sinfonía, es decir, en la cima del desarrollo de la música moderna, que la palabra queda por completo apagada bajo las olas de un mar de sonidos, no es nada excepcional ni singular, sino la norma generalmente seguida en la música vocal de todos los tiempos, conforme únicamente con los orígenes del canto lírico”. ²²¹

Pensemos bajo el esquema de Nietzsche, si la música es dionisiaca y la palabra apolínea, podríamos decir que es en la completud donde se expresa el momento trágico, pero esto solamente sucede en el drama griego, no en esta pieza de Beethoven. Para comprender la contraparte de esta idea, indagamos en sobre el canto del coro en el drama musical griego. Sirvámonos del otro ejemplo para señalar justamente el problema que nos atañe: la música y la palabra.

3.1.3. Orestes de Esquilo.

Nietzsche a lo largo del *nacimiento de la tragedia* nos ha dicho que lo trágico está en el Coro, después en el espectador, y posteriormente hemos creído que es en el lector, aquél que tiene al alcance la obra y a un cierto grado de afectación... seguimos en la búsqueda. La relación entre lo trágico y la música como hemos señalado es esencial, es importante indagar qué música conocemos de la música griega antigua:

²²¹ *Idem*, p. 92.

*“¿Qué queda de ella? Casi nada: algunos compases de un coro para el Orestes de Eurípides; dos himnos a Apolo, del siglo II a.C.; dos himnos de Mesomedes de Creta (Himno al Sol); el Himno cristiano de Oxyrhincos y raros fragmentos vocales. Se ignora si los griegos conocían la polifonía”.*²²²

Para indagar sobre una de las preguntas que nos hemos hecho desde el inicio de la investigación, recientemente hemos encontrado, un descubrimiento muy interesante para nuestro trabajo, esto es, un pequeño fragmento original del primer estásimo de la tragedia de **Orestes de Eurípides**, señalado en la cita anterior, que ha sido llevado a la composición musical: <https://www.youtube.com/watch?v=x15BQggO-oY> ¿de qué trata? trata sobre cómo se escuchaba el coro de la tragedia griega. Lo que encontramos, en nuestra investigación fue la reconstrucción del fragmento citado, sobre el original del Orestes. Está en la escala²²³ dórica enarmónica de la época del Damón, transmitida por Arístides Quintiliano:

*“Generalmente los tonos son tres: dórico, frigio y corintio. De ellos, el dórico es útil para las interpretaciones vocales graves, el lidio para las más agudas y el frigio para las intermedias. Los restantes se observan sobre todo en las composiciones instrumentales, pues éstas se construyen en sistemas muy extensos”.*²²⁴

²²² Norbert Dufourcq, *Breve historia de la música*, F.C.E., México, 2016, p. 16.

²²³ “Una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un periodo, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas”. Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura Económica, México, 2018, p. 530. La escala dórica pertenece al mundo griego antiguo.

²²⁴ Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, Gredos, España, 1996. Libro I, p. 75.

Bajo esta idea, la tragedia griega era interpretada de manera grave. Con el fin de entender el contexto del fragmento de Orestes, recordemos brevemente en qué consiste el pasaje. Orestes junto a Coéforas y las Euménides, forman parte de la triada trágica la *Orestíada*. Recordando el argumento de Orestes, después de asesinar a su madre Clitemnestra, (la asesinó en venganza por homicidio de su padre) se encuentra en la ciudad de Argos, y era perseguido por las Erinias²²⁵. Orestes se encuentra muy enfermo, y es cuidado por su hermana Electra. En la noche anterior al veredicto para juzgar a Orestes por el asesinato de su madre, especula si Menelao su tío, puede ayudarlo a salir librado de su crimen. En esta escena, Orestes se sabe sólo y desdichado:

“Orestes. -Y ahora, descubre hermana, tu cabeza, y déjate de lágrimas, aunque estemos en penosa situación. Cuando veas que desfallezco, tú intenta reducir mi espíritu furioso y perturbado, y dame tus consuelos. Y cuando tú solloces, he de estar yo a tu lado y animarte con cariño. (...) Pues si me abandonas o con este velar a mi lado adquieres una enfermedad, estamos perdidos. A ti sola te tengo como auxilio; de los demás, ya lo ves, estoy abandonado.

Electra. -No es posible. Contigo preferiré morir y vivir. Porque es lo mismo. Si tu mueres ¿qué haré yo mujer? ¿Cómo voy a salvarme sola, sin mi hermano, sin padre, sin amigos? Si te parece hay que actuar así. Echa tu cuerpo en la cama, y no trates de enfrentar fuera del lecho lo que en

²²⁵ “Las Erinias, como protectoras del orden social, castigan todos los delitos susceptibles de turbarlo, así como el exceso, la Hybris, que tiende a hacer olvidar al hombre su condición de mortal. (...) Naturalmente una de sus funciones, esenciales es castigar al homicida, no sólo al asesino y criminal voluntario, sino al hombre en general, ya que el asesinato es una mancha de tipo religioso que pone en peligro la estabilidad de grupo social en cuyo seno se ha cometido. Generalmente, el asesino es desterrado de su patria y vaga errante de ciudad en ciudad, hasta que encuentra a alguien dispuesto a purificarlo de su delito. A menudo es enloquecido por las erinias”. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, España, 1982, p. 170.

*exceso te agita y aterroriza, sino que quédate en la cama”.*²²⁶

Aquí se manifiesta el Coro, que como hemos indicado anteriormente, es el Coro quien expresa el sentido trágico:

“Estrofa 1ª. Coro- ¡Ay, ay! ¡Ruadas, aladas, furiosas deidades que montáis un cortejo sin tonos báquicos, entre gemidos y sollozos, Euménides de negra tez, vosotras que os agitáis por el vasto éter, vengadoras del crimen de sangre vengadoras del asesinato, os suplico, os suplico, permitid que el hijo de Agamenón olvide su rabiosa y frenética locura! (...)

*Antistrofa 1ª. ¡Oh, Zeus! ¡Qué congoja! ¿Que enfrentamiento sanguinario es éste que avanza y te acosa a ti, desdichado, en el que lágrimas sobre lágrimas amontona algún demonio vengador que arrastra hacia la casa, la sangre de tu madre, que te infunde delirio? Sollozo, sollozo por ti. La gran prosperidad no es estable entre los mortales. La divinidad al zarandearla, la rasga de arriba abajo como la vela de una nave rápida y la sumerge bajo las penas terribles como bajo las rugientes olas mortíferas de alta mar...”*²²⁷

La tragedia griega, como hemos dicho se componía de palabra y música, lo dionisiaco y lo apolíneo. No tenemos la certeza de que Nietzsche haya escuchado esta pieza, pero sí había leído a Aristides y conocía cómo se expresaba la tragedia. Ahora bien, cómo se escuchaba se encuentra en la liga mencionada anteriormente y dicho segmento está traducido de la siguiente manera:

²²⁶ Eurípides, *Tragedias III*, Gredos, España, 2015, p. 196.

²²⁷ Idem, p. 197.

*“Lloro, lloro por la sangre de tu madre/ que te enloquece/ la gran felicidad no es /duradera entre los mortales/ Pues igual que la vela/ del un barco ligero/ algún dios sacude, / la inunda. / de terribles sufrimientos, / como del mar/ tempestuosas funestas/ en las olas...”*²²⁸

Ahora bien, la música griega fue esencialmente vocal. Como sabemos son pocas las tragedias de los poetas trágicos que se han conservado hasta nuestros días. La mayoría de las obras líricas se cantaban en coros, diálogos, monólogos:

*“Y la música era obligatoria tanto en el teatro como en los juegos olímpicos y píticos y en las Panateneas. En el teatro, había una relación estrecha entre música y poesía: el ritmo del verso determinaba el ritmo de la música. En los coros, había a menudo danzas lentas, muy escandidas. En la ciudad, las procesiones transcurrían al compás de la música y las doncellas cantaban himnos. El teatro y la música se incorporan así a la vida”.*²²⁹

Como Nietzsche lo había advertido, el drama musical griego, compuesto de palabra y música, logra manifestar el sentido trágico de las acciones que se desarrollan en la antigua Grecia, esta fusión se lleva a cabo con instrumentos aparentemente muy sencillos ¿cuáles eran éstos?: “los crótalos (semejantes a las castañuelas) y el sistro. Además, un instrumento de cuerda (cuatro u ocho): la lira o la cítara. Finalmente, instrumentos de viento, como las siringas (serie de cañas

²²⁸ Orestes de Eurípides, Fragmento del primer estásimo (408 a.C.) <https://www.youtube.com/watch?v=xI5BQggO-oY> Reconstrucción del fragmento original del Orestes de Eurípides (líneas 338-344, vienna papyrus G2315) Está en la escala dórica enarmónica de la época del Damón transmitida por Arístides Quintiliano.

²²⁹ N. Dufourcq, *Breve historia de la música*, F.C.E., México, 2016, p. 16.

unidas a la manera de la flauta de Pan) y el aulos, antepasado del oboe".²³⁰ La música era esencial para la representación dramática, pero también formaba parte de la vida cotidiana. En antigua Grecia, la palabra era cantada con música en una armonía unísona, y en la música de ópera se hace el ajuste de la música la palabra basándose en arreglos armoniosos:

"El verso griego, constituye una unidad de música y lengua, abarcada por el concepto de musiké. Los ritmos de los versos no son una sucesión de diferencias cualitativas de acento, con una sucesión cuantitativa de elementos cortos y largos. (...) Al mismo tiempo se incorpora al verso un movimiento de elevación de altura del sonido, el cual abarca una quinta. La lengua se convierte en melodía, y el poeta es a la vez, cantante y músico". ²³¹

En el segundo caso, los sentimientos como el amor, el temor, la esperanza o la música no pueden ser expresados por una vía directa. Para ello utilizan la palabra, sin embargo, no debemos dejar de lado que los sentimientos sirven para simbolizar la música. Siguiendo la Nietzsche, esto es lo que le ocurre al escucha, éste se ve sensible a la música, aunque no ponga atención a la palabra. Sensación que varias personas hemos tenido alguna vez. Nos gusta la melodía, aunque no conozcamos su significado completo en la palabra.

Ahora bien, finalizando esta idea, para Nietzsche sólo habría dos momentos en que la música tiene el carácter dionisiaco: *"Son la que tuvo lugar en la tragedia griega del siglo V antes de nuestra era y la que representa, veinticuatro siglos después el Tristán de Richard Wagner"*.²³² El primero caso es el que

²³⁰ *Idem.* p. 17.

²³¹ *Idem,* p. 171.

²³² Diego Sánchez Meca, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, España, 2006, p. 40.

acabamos de examinar y el segundo lo veremos en el apartado dedicado a R. Wagner.

3.1.4. La ópera.

Después de dar seguimiento a la relación entre la palabra y la música, en dos obras con grandes diferencias de años de creación, observamos a Beethoven y el fragmento de Orestes, continuemos en la reflexión sobre cómo podemos visualizar la diada palabra y música en el tercer ejemplo, *La ópera*. La ópera como hemos mencionado, también es la conjunción de palabra y música, pero con otros matices, ésta se compone de música, poesía y representación escénica, se sabe que nació en Florencia, Italia en el renacimiento:

*“Poetas, músicos y aficionados a la antigüedad se reunían durante los últimos años del siglo XVI en casa del conde G. Bardi. Vincenzo Galilei, padre del astrónomo, el poeta Rinuccini y el músico y cantante J. Peri (1561-1633) colaboraron en el advenimiento del drama musical o “música representativa” ...”.*²³³

Su origen también se relaciona con los dramas pastorales que se realizaron a finales de la edad media... pero que se fue alejando de temas religiosos, para adentrarse al mundo griego, que incluso lo podemos observar por los títulos de las obras. *“Las primeras óperas sobre textos de RUCCINI, son la Dafne de PERI (1597, perdida) y la Euridice (1600) del mismo autor, así como la Euridice de CACCINI (1600). Fue MONTEVERDI quien logró abrirse paso hacia la gran ópera barroca con su Orfeo (1607)”.*²³⁴ En la ópera es aceptada la idea de

²³³ Norbert Dufourcq, *Breve historia de la música*, F.C.E., México, 2016. p. 87.

²³⁴ Ulrich Michels, *Atlas de Música I*, Versión española de León Mames, Alianza Universidad, España, 1985. Apartado: Civilizaciones avanzadas antiguas, Grecia (ss. VII-III a.C.) p. 133.

que una historia dramática es acompañada por música, a diferencia del teatro, donde la música es solamente un elemento que permite matizar o sensibilizar las escenas. Así que, en la ópera, la música es parte de su constitución, es inherente a sí misma, y como expresión artística:

“La ópera es, por definición, una variante del drama cuyo medio primario de expresión es la música. Esto es sólo cierto en parte, porque tanto las palabras como la puesta en escena, la interpretación, los decorados y el vestuario contribuyen a la realización de la obra. (...) Y si bien, es cierto que la música tiene el poder de llegar más profundo que las palabras, la ópera puede ir más lejos que las formas no musicales del teatro”. ²³⁵

En la ópera, la obra teatral se presenta puesta en música y es expresada completamente con un acompañamiento orquestal, dicho de otra forma, es un poema dramático musicalizado, *“por consenso general Orfeo, de Monteverdi, producido en Mantua en 1607, es considerada la primera gran ópera. La obra explota magistralmente las características tempranas de la ópera florentina y recurre también a los aspectos más espectaculares del intermedio”.*²³⁶ El inicio de la ópera está ligado pues, hasta en sus títulos a los temas griegos, basta nombrar a Orfeo, Euridice y Dafne, para darnos cuenta de ello. Ahora bien, con relación a las ideas de Nietzsche sobre la ópera y bajo el esquema que hemos seguido, la ópera tiene un sentido equívoco:

“No es solamente una aplicación extraviada de la música, sino que supone una idea equivocada de la estética. Pero si yo trato de justificar la ópera ante la estética, claro que estoy

²³⁵ Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p.11.

²³⁶ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, México, F.C.E., 2008, p.1085.

*muy lejos de querer justificar las óperas malas o los poemas musicales inestéticos”.*²³⁷

La ópera para Nietzsche, se encuentra del lado de la música, en todo caso es sólo música. Si seguimos la idea de lo apolíneo y lo dionisiaco, la palabra tiene una función de integración como instrumento de la composición artística. En la ópera, el cantante principal, como sucede en la sinfonía de Beethoven se convierte en un instrumento más junto a la orquesta sinfónica:

“¿Qué entendemos del texto de una misa de Palestina, de una cantata de Bach, de un Oratorio de Handel, cuando participamos en el canto, sino que simplemente oímos? Solo “para los que cantan” hay una lírica, una música vocal: el oyente la considera como música absoluta^{238”}.²³⁹

Estos ejemplos que Nietzsche cita, están muy relacionados como música sacra, pensando que será en los escuchas en quienes están inspiradas estas creaciones artísticas, es decir, esta música tiene la intención de enviar un mensaje religioso al oyente.

A modo de conclusión de este apartado y de introducción al nuevo, diremos que Nietzsche en el texto *Sobre la música y la palabra*, plantea una *ecuación* que permite entender el problema de la música operística: uno, la peor música frente al mejor poema significa el triunfo de la música; dos, el peor poema frente a la mejor música equivale al triunfo de la música porque el sonido aislado tiene ya la grandeza dionisiaca propia, mientras que la palabra tiene el rasgo apolíneo; y

²³⁷ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., p. 95.

²³⁸ “La historia del término, “música absoluta” es bastante extraña. Esa expresión no procede, como se ha afirmado tantas veces, de Eduard Hanslick, sino de Richard Wagner. Y la embrollada dialéctica que se oculta en la estética de Wagner es tras de una fachada de fórmulas apologéticas y polémicas marca el desarrollo del concepto de música absoluta hasta el siglo XX”.²³⁸ Carl Dahlhaus, *La idea de música absoluta*, Idea Música, España, 2006, p. 22.

²³⁹ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., p. 94.

tres, el mejor poema y la mejor música conlleva siempre al triunfo de la música. En las tres aristas la música tiene mayor relevancia que la palabra.

Bajo esta idea, Nietzsche señala que la obra musical como expresión teórica, tediosa y sin ninguna trascendencia es la Ópera y, en particular, la ópera titulada *Norma* de Vincenzo Bellini, una pieza en dos actos con el libreto de Felice Romani, dicha composición fue estrenada en 1831 y fue conocida por ambos filósofos:

*“Para nosotros, que deliberadamente apartamos de nuestra consideración toda cuestión sobre el valor histórico de una obra musical y sólo estudiamos el fenómeno en sí, en su significación invariable y, por así decirlo, eterna y por tanto en su tipo más elevado, para nosotros la ópera como género aparece tan justificada como la canción popular”.*²⁴⁰

Para Nietzsche la ópera anterior a las piezas de Wagner, no tiene la relevancia que tiene el drama musical griego. En la ópera, la música es un medio al servicio del texto que como habíamos mencionado sobre la ecuación Nietzscheana, se trataría en todo caso de música y nada más que música acompañada de palabras: La ópera, como creación es producto del hombre sapiente, asimismo es vista por Nietzsche, como la música popular, de la cuál sólo son gustosos los instintos pobres. Esta será una idea de las que se ponderarán en la discusión con Wagner y con las cuales se establecerá un diálogo.

Concluyendo este apartado y después de revisar los tres ejemplos en este anterior sobre las distinciones que hace Nietzsche: la oda a la alegría, la pieza del drama musical griego y la ópera, podemos identificar que la música dramática a la que refiere Nietzsche es aquella que se compone de un buen poema y una buena música, que llega a producir en el espectador un éxtasis dionisiaco. El joven

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Ensayo sobre los griegos*, Op. Cit., 2015, p. 6.

filósofo comprende que no todos los individuos tienen la capacidad de comprender una música dramática, que lleva el mensaje de lo trágico. Continuemos con la indagación de la visión trágica del mundo las consideraciones sobre su estética, además del pensamiento trágico.

CAPÍTULO IV. NIETZSCHE Y LO TRÁGICO

CAPÍTULO IV. NIETZSCHE Y LO TRÁGICO.

4.1 La visión trágica.

*“Estás aquí porque te has enterado
de mi sufrimiento,
según yo me figuro.
Ahora no sabes cómo
se consume mi corazón y
¡ojalá no lo aprendas por experiencia!”²⁴¹*

La visión trágica del mundo que el joven Nietzsche expone ha sido extraída de la tragedia griega, como hemos visto en apartados anteriores, y se encuentra advertida como aquella en la que, frente a una situación de la propia vida, se visualiza como aceptación de lo irremediable, de lo que es. Consintiendo dicha situación como algo ineludible se reconoce para Nietzsche como tal, sin prejuicios morales ni aspectos religiosos; así, la enfermedad, el dolor, la muerte o el parricidio, situaciones que fueron representadas por los griegos, son enfrentadas como algo inevitable, como algo que no se puede evadir, incluso la aceptación, según el filósofo de Röcken, se debe asumir con actitud heroica y triunfante.

La sabiduría trágica que propone Nietzsche consiste en que se puede aprender y no necesariamente con base en la experiencia individual, sino que del drama griego ya se desprendía una experiencia que lograba aprehender una sabiduría sobre lo trágico, además de que fue justo en los escenarios del teatro griego donde la experiencia de lo trágico se mostraba. Ahí en el esplendor heleno fueron concebidos y plasmados los avatares de la vida por los poetas trágicos. Dichos temas los revisamos en el primer capítulo de esta investigación.

²⁴¹ Sófocles, *Tragedias*, “Las traquinas”, Gredos, España, 2014, p. 85.

Lo que hemos revisado a lo largo de los apartados anteriores trata de evidenciar cómo se ha gestado su pensamiento influenciado por la filosofía de Schopenhauer y los análisis sobre la música. De este modo el pensamiento trágico que Nietzsche ha desarrollado tiene matices y puntos de inflexión. Ahora bien, en palabras de Vattimo, es en los escritos de juventud, específicamente en *El nacimiento de la tragedia*, donde se comienza con ese camino:

*“Reúne casi todos los aspectos más significativos del pensamiento del joven Nietzsche; la crítica de la cultura de la época, la <<metafísica del artista>>, la teoría del lenguaje, la polémica contra el historicismo; y prepara de manera consistente las ulteriores líneas evolutivas de su filosofía”.*²⁴²

En este sentido veremos las nociones que son imprescindibles y fundamentales para la comprensión del tema de nuestra investigación: la idea de verdad y mentira, en consecuencia, la teoría del lenguaje; la idea del arte como actividad metafísica, a saber, la comprensión de la metafísica del artista; la muerte de la tragedia, y como resultado, el nacimiento del pensamiento racional. El comprender estas ideas nos permite condensar ciertas peculiaridades del pensamiento trágico. Así pues, la primera de estas tres ideas se encuentra expuesta en el libro *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral* y las otras dos en *El nacimiento de la tragedia*.

En un primer momento se parte de que la visión trágica no es la misma que la visión dionisiaca. A esta segunda le dedicamos el capítulo anterior para comprender en qué consistía. Ahora nos concentraremos en la visión trágica, entendiendo que la visión dionisiaca es la visión exultante, alegre y festiva de la vida; mientras que la visión trágica es la visión del mundo sobre cómo se manifiesta un acontecimiento doloroso que puede expresarse con o sin la exaltación de la alegría o de la tristeza.

²⁴² Gianni Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Península, España, 1985, p. 21.

4.1.2 Verdad y mentira.

Sobre verdad y mentira en sentido extra moral (1873) es un texto de corta exposición, pero de una gran agudeza, aunque no tiene las características de un texto profundo, sin embargo, lo es. Dicho escrito, comprende dos apartados: en la primera parte, que es un poco más extensa, se enfoca la idea de la verdad y el lenguaje; mientras que en la segunda parte, se señala la función metafórica del arte. Es preciso considerar los argumentos expuestos en dicha obra para entender la posterior postura de lo trágico.

Si bien es cierto que cuando el joven filósofo escribe, además de encontrarse influenciado, como se ha señalado, por las ideas sobre la Voluntad de Schopenhauer y sobre la música de Wagner, es importante señalar que tiene además la influencia de otro filósofo alemán, Friedrich A. Lange (1828-1875), autor de *Historia del materialismo*. Esta influencia, aunque poco conocida, es muy significativa, porque el texto que mencionamos de Nietzsche se encuentra bajo el estímulo de algunas ideas de él.

Hay que observar las similitudes para comprender la relación metafísica y de lenguaje. Según la advertencia introductoria a la *Historia del materialismo*:

*“Lange acepta la religión y la metafísica en el mismo concepto y bajo el mismo título que acepta el arte y la poesía, esto es, como productos necesarios de la organización humana, desprovistos de toda realidad objetiva, pero acaso más próximos que el mecanicismo de la verdad incógnita, fin constante de nuestras investigaciones”.*²⁴³

²⁴³ Friedrich Albert Lange, *Historia del materialismo*, Tomo I, España, 1903, Advertencia editorial de MR. Pommerol, p. 1.

¿Por qué es importante señalar esta idea? Porque Nietzsche, en sus escritos de juventud, equipara la religión y la metafísica con el arte y la poesía, reflexión que será una de las más importantes, marcando la postura de que el arte es la verdadera expresión metafísica. Esta tesis es una de las más significativas que se señalan ya desde los escritos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*. En este sentido podemos identificar que sí existe la influencia de Lange, y éste a su vez la tiene de Kant.

Para Lange, en su obra *Historia del materialismo* que se compone de dos extensos tomos, religión y metafísica son sólo expresiones del mundo, como el habla y el lenguaje, no entidades reales o materiales. Estas ideas y la historia sobre cómo concibe el materialismo son los temas expresados en dicha obra. De este modo, la postura de Nietzsche frente a la metafísica, que va elaborando poco a poco hasta hacer para ella una crítica feroz, aunque parece novedosa, no lo es. El filósofo de Königsberg, en el prólogo a la primera edición de *La crítica de la razón pura*, identifica a la metafísica de la siguiente manera:

*“Hubo un tiempo en que la metafísica recibía el nombre de la reina de todas las ciencias y, si se toma el deseo por la realidad, bien merecía este honroso título, dada la importancia de su objeto. La moda actual, por el contrario, consiste en manifestar ante ella todo su desprecio. La matrona, rechazada y abandonada, se lamenta como Hécuba: modo máxima rerum, tot generis natisque potens – nunc trahor exul, inops- “.*²⁴⁴

²⁴⁴ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Gredos, España, 2014, Prólogo a la segunda edición, p. 7. La cita tiene nota: Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, vv. 508.510: “Hasta hace poco la mayor de todas, poderosa entre tantos yernos e hijos, y ahora soy desterrada como una miserable”. (versión del T). Recordemos que en *La Iliada*, poema de Homero, Hécuba era la esposa de Priamo, rey de Troya, y pasa del poder máximo a convertirse en miserable, tras la toma de Troya por parte de los Aqueos.

La metafísica como Hécuba, una señora miserable, es referida por Kant poéticamente. La visión de Kant sobre la metafísica está expresada a lo largo de *La crítica de la razón pura*, que en sí misma podría ser un objeto de estudio, pero que no es nuestra intención, sino sólo entrever si hay una influencia kantiana en los escritos del joven Nietzsche, Ahora bien ¿qué entiende Kant por metafísica?:

*“La metafísica, conocimiento especulativo de la razón, completamente aislado, que se levanta enteramente por encima de lo que enseña la experiencia, con meros conceptos (no aplicándolos a la intuición como lo hacen las matemáticas), donde, por tanto, la razón ha de ser discípula de sí misma, no ha tenido hasta ahora la suerte de poder tomar el camino seguro de la ciencia”.*²⁴⁵

Así pues, es importante comprender las categorías de Noúmeno (cosa en sí) y Fenómeno (como aparece) que Kant propone; el primero, el noúmeno, es incognoscible, inabordable y aunque sea real, no se tiene acceso a él. Por otro lado, es el fenómeno, como aparece ante el hombre, la apariencia:

*“Pero en ello reside la prueba indirecta de la verdad del resultado de aquella primera apreciación de nuestro conocimiento racional a priori, a saber, que este sólo refiere a fenómenos y que deja, en cambio, la cosa en sí cómo no conocido por nosotros, a pesar de ser real por sí misma”.*²⁴⁶

Algunos de estos postulados se ven reflejados en los textos de juventud del filósofo de Röken, pero con otras expresiones. Por lo tanto, la postura del

²⁴⁵ *Ibid*, p. 18.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 21.

neokantiano A. Lange, se encuentra bajo la idea de identificar la metafísica como una posibilidad ligada al lenguaje y, sobre todo, a la idea de verdad como ficción:

*“El idealismo es por su naturaleza una ficción metafísica y, a decir verdad, puede aparecérsenos como el representante inspirado de verdades superiores y desconocidas; hay un instinto poético y creador depositado en el fondo de nuestros corazones; en la filosofía, en el arte y en la religión, ese instinto está ya muy a menudo en oposición directa con nuestros sentidos...”*²⁴⁷

Por un lado, de la cosa en sí, al no poder conocerla en sí misma, según Nietzsche y en oposición a la indagación de Kant, no se puede más que nombrarla, antropomorfizarla, metaforizarla, es decir, hacerla, inventarla desde la perspectiva humana. Esta es la visión conocida como perspectivismo que en posteriores años seguirá indagando,²⁴⁸ y donde se podrá observar una óptica particular, esencialmente humana para sólo designar o nombrar lo que es *la cosa en sí*. Por el otro, el instinto poético y creador del propio hombre es una idea que Nietzsche desarrolla constantemente. Él parte del hombre:

“En realidad, ¿Qué sabe el hombre de sí mismo? ¿sería capaz de percibirse a sí mismo, aunque sólo fuese por una vez, como si estuviese tendido en una vitrina iluminada? ¿Acaso no le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso su propio cuerpo, de modo que, al margen de

²⁴⁷ Friedrich Albert Lange, *Historia del materialismo*, Op. Cit., p. 184.

²⁴⁸ El perspectivismo como tal se encuentra en los escritos póstumos, pero es una idea que permea el pensamiento de Nietzsche. *“En mi criterio, contra el positivismo, que se limita al fenómeno, “sólo hay hechos”. Y quizá, más que hechos, interpretaciones. No conocemos un hecho en sí, y parece absurdo pretenderlo. (...) el mundo es algo “cognoscible”, en cuanto a la palabra “conocimiento” tiene algún sentido; pero al ser susceptible de diversas interpretaciones, no tiene un sentido fundamental, sino muchos. Perspectivismo.”* Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Biblioteca Edaf, España, 1998, p. 277.

las circunvoluciones de sus intestinos, del rápido flujo de su circulación sanguínea de las complejas vibraciones de sus fibras, quede desterrado y enredado en una conciencia soberbia e ilusa?”.²⁴⁹

Nietzsche, siguiendo al maestro Lange, plantea la idea desde esa postura Kantiana de que la verdad no es más que una metáfora de *la cosa en sí*. En este sentido lo que formula el filósofo de Röcken, es que la metafísica se encuentra ya en el lenguaje:

“Los diferentes lenguajes comparados unos con otros, ponen en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario, no habría tantos lenguajes. La <<cosa en sí>> (esto sería justamente la verdad pura) totalmente inalcanzable, y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje”.²⁵⁰

Continuando este pensamiento no hay una verdad absoluta, porque no se puede conocer más que las apariencias del mundo y del propio cuerpo, ante ello, no se puede más que inventar o crear metáforas, aduciendo que se conocen, pero para el joven filólogo sólo se humanizan; Vaihinger, en su escrito *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, escribe:

“Nietzsche, como Lange, subraya la gran significación de las <<apariencias>> en los diferentes campos de la ciencia y de la vida, y, lo mismo que él, señala la fundamental y vastísima función de la <<invención>> y la <<falsificación>>,”

²⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*, Tecnos, España, Op. Cit. p. 19.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 22.

*como también la influencia falsificadora de la <<creación poética>>, y con ello el valor y la justificación del <<mito>> - no sólo la religión-“.*²⁵¹

El joven Nietzsche se interesa en una cuestión fundamental que Kant ya se había planteado: ¿qué podemos conocer? y, sobre todo, ¿cómo podemos conocer? Pero el tratamiento que Nietzsche va a formular es diferente: él piensa en el carácter de ilusión del lenguaje y de la verdad. El joven filólogo no le dará un tratamiento riguroso como lo hace Kant en *La crítica de la razón pura*, sino que promoverá una visión pasional, creativa sobre el tema, se podría decir aquí que Nietzsche lo ve de una manera romántica en cuanto a creación del mundo, como si se tratara de una metáfora poética.²⁵² Él da por sentado que no se puede conocer la verdad en sí, sino que se tiene que crear, inventar. De tal manera que es preciso comprender que hay dos problemáticas fundamentales: la idea de verdad y, consecuentemente, el planteamiento sobre el origen del lenguaje. De este modo, la pregunta por la verdad tendrá la visión de una metáfora:

“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento, de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible,

²⁵¹ Hans Vaihinger, *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Tecnos, España, 1994, p. 44.

²⁵² *Ibid*, p. 45. “En realidad hay mucho de Kant en Nietzsche; no ciertamente de Kant en la forma en que lo encontramos expuesto en los libros de texto (y en los que probablemente permanecerá para toda la eternidad), sino al espíritu de Kant, del Kant real, que penetró hasta la médula en la naturaleza de la apariencia...”.

monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal".²⁵³

Podemos observar tres particularidades que se desprenden del pensamiento sobre la verdad: a) el carácter de metáfora como figura literaria; b) cómo se puede entender para la física y matemática; c) el tratamiento para la moral y la metafísica:

a) En literatura existen los géneros y las figuras literarias, dentro de ellas los llamados tropos, los cuales sugieren que una idea puede sustituirse con el nombre de otra, haciendo referencia a lo mismo; así, la metáfora "consiste en la relación de semejanza entre un elemento real y otro evocado, siendo este último el de mayor fuerza emotiva y de mayor intensidad."²⁵⁴ Por ejemplo: los seres humanos tendemos a hacer este tipo de metáforas, pues decimos "el sueño eterno" para referir a la muerte. Al no conocer *la verdad en sí*, sólo podemos sustituir con la metáfora, nombrarla.

b) Por otro lado, con esos "metales" es decir, ilusiones, se ha construido el lenguaje de la ciencia, a través de la ayuda del lenguaje de la matemática y de la física -por ejemplo-, que en efecto ha tenido un funcionamiento aplicado, esto porque la ciencia sigue a las leyes en la relación causa-efecto, por tanto, este lenguaje concuerda con la realidad a la que se ha construido. Podemos citar la tercera ley del movimiento de Newton que se encuentra en *Philosophiae naturalis, principia mathematica* publicada en 1687:

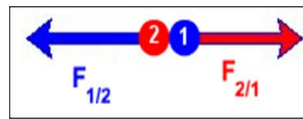
*"Para toda acción hay siempre una reacción opuesta e igual.
Las acciones recíprocas de dos cuerpos entre sí son*

²⁵³ *Ibidem*.

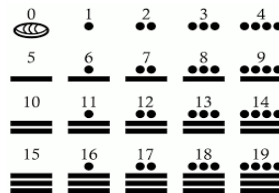
²⁵⁴ Celinda Fournier Marcos, *Análisis literario*, Internatoinal Thomson Editores, México, 2002, p. 165.

*siempre iguales y dirigidas hacia partes contrarias. Cualquier cosa que arrastre o comprima a otra es igualmente arrastrada o comprimida por esa otra. Si se aprieta una piedra con el dedo, el dedo es apretado por la piedra”.*²⁵⁵

En efecto, está demostrado que esta ley se aplica y, por tanto, se demuestra, pero en dónde se construyó el lenguaje. Fue justo en la metaforización de *la cosa en sí*, ejemplificándose de la siguiente forma:

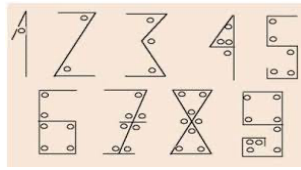


Se le atribuye a la letra F el signo de la Fuerza, pero pudo haber sido otro vocablo; lo mismo con los números, el número 1 es la metáfora de la unidad y el 2 sobre dos unidades, sin embargo, pudo ser otro signo para la numeración como, por ejemplo, los de la cultura Maya:



Las unidades de medición son metáforas de los objetos que se contabilizan. El lenguaje matemático está fundado en esa correspondencia al utilizar los números; en este sentido, la figura es la metáfora de la cantidad; así, en la numeración arábica se observa que el número de ángulos en una figura representa una figura y tal figura es la que posteriormente se manipula.

²⁵⁵ Isaac Newton, *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Tecnos, España, 1987, p.42



Los números son abstracciones que representan cantidades. Tales representaciones al hacer uso de ellas se convierten en verdades ineludibles. En este sentido, la verdad en la matemática se encuentra en relación causa-efecto, suma-resta, división-multiplicación. Ahora bien, regresando a los estudios de Newton sobre física y matemática, sus leyes son esencialmente verdaderas, ya que sus cimientos están bajo la égida de la metáfora, esas “monedas”, como se citó anteriormente, son ilusiones que han hecho verdades ineludibles. Y en efecto, lo son en palabras de Colli:

*“Porque el problema de la verdad no es un falso problema, como hoy afirman muchos sabihondos, sino una cuestión apacible y muy concreta, apta para quien posee mucha paciencia y un poco de cerebro. La verdad es una categoría del conocimiento: basta indagar a qué se aplica y qué significa esa categoría”.*²⁵⁶

Al filósofo de Röcken el lenguaje matemático le parece demasiado frío, por lo tanto, elaborará un pensamiento en donde dará primacía al arte, pero antes hay que identificar el tercer rasgo entre la metafísica y el lenguaje.

c) Por último, la tercera observación la encontramos en la relación entre religión- metafísica y el lenguaje. Respecto a éste, no se podría hablar de una correspondencia entre la metafísica y lo que se nombra, es decir, el lenguaje, por tanto, el lenguaje es a sí mismo una metáfora de la metafísica. Para comprender esta idea, Nietzsche, ya en el libro *El ocaso de los ídolos*, expresa en una sentencia, “<< la razón >> en el lenguaje: ¡Vieja mujer engañadora! Temo que no

²⁵⁶ Giorgio Colli, *Después de Nietzsche*, Anagrama, España, 1988, p. 61.

nos libraremos de Dios, en tanto sigamos creyendo en la gramática".²⁵⁷ Identificar la gramática y el lenguaje con dios, es ya la agudeza de que la expresión de nombrar al mundo es hacer ya metafísica; en este sentido, la realidad que se ha construido es una mentira, una ilusión que se ha olvidado que lo es. En palabras de Schajowicz:

*"Hasta ahora, toda la tradición filosófica ha creído que el lenguaje acuñado por ella expresaba la realidad, pero en términos generales se puede decir que en vez de la supuesta armonía entre el lenguaje y la realidad que fundamenta la metafísica occidental, Nietzsche ha descubierto una especie de pre-establecida incongruencia entre ambos".*²⁵⁸

En este sentido la relación lenguaje-verdad se ha hecho controversial, porque muchas veces se ve desde el lado de las verdades como correspondencia con la realidad, no como una metaforización de ella. Nietzsche deja ver que el lenguaje ya en sí mismo, conduce hacia la metafísica y que de ahí no se puede salir, pues mientras exista la gramática, existirá la metafísica. Por consiguiente, el lenguaje, para el filósofo de Röcken, es una fábula y no procede de la esencia misma de las cosas:

*"Por tanto, en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo y todo el material sobre el que, y a partir del cual trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas".*²⁵⁹

²⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, España, 1998, p. 52.

²⁵⁸ Ludwig Schajowicz, *Los nuevos sofistas, La nueva subversión cultural de Nietzsche a Beckett*, Editorial universitaria UPRED, España, 1979, p. 138.

²⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral, Op Cit.*, p. 23.

En consecuencia, el joven Nietzsche siempre se encuentra pensando en cómo a partir del hombre se ha edificado el mundo, encontrando que se originó por la construcción del lenguaje:

*“Cabe admirar en este caso al hombre como poderoso genio constructor, que acierta a levantar sobre cimientos inestables y por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja”.*²⁶⁰

El ser humano es el constructor del lenguaje, al hacerlo, lo convierte en la visión de la verdad, antropomorfa, justo bajo la perspectiva de la mirada humana. Esta idea se relaciona a su vez con el planteamiento de Protágoras: *“Yo afirmo que la verdad es como la tengo escrita: a saber, cada uno de nosotros es la medida de las cosas que son y de las que no son”.*²⁶¹ Ambos parten del hombre como poderoso genio que crea e inventa el mundo. El lenguaje, fruto del ingenio del hombre, es visto como una red completa de significados y significantes que casi siempre olvida su carácter metafórico originario.

En tal sentido el pensamiento que se desprende del hombre se puede entender como antropomorfismo, ya que sólo él puede ver la verdad: *“El que busca tales verdades en el fondo solamente busca la metamorfosis del mundo en los hombres; aspira a una comprensión del mundo en tanto que cosa humanizada y consigue, en el menor de los casos el sentimiento de una asimilación”.*²⁶² Asimilación de cómo puede observar el mundo, cómo se puede advertir fácilmente la mirada de un murciélago o de un pez. Imágenes que no se encuentran ni por poco cercanas a la mirada humana. Ahora bien, la percepción correcta del mundo es imposible para el joven Nietzsche, dado que, para cada

²⁶⁰ *Ibid*, 26.

²⁶¹ Protágoras, *Los sofistas*, Gredos, España, 2014, p. 49.

²⁶² Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*, *Op. Cit.*, p. 28.

individuo animal o vegetal del mundo, la percepción será según su propia mirada, sin llegar a conocer *la cosa en sí*, como se mencionó anteriormente.

*“Pero, por lo demás, <<la percepción correcta>> -es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto- me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna casualidad, ningún exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta estética, quiero decir: un extrapolar alusivo un traducir balbuciente aún lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar”.*²⁶³

De esta forma Nietzsche se encuentra del lado de una metafísica estética, por decirlo de una manera, no de la correspondencia dialéctica entre el sujeto y el objeto, sino en la capacidad del poetizar el mundo, de hacerlo, crearlo. Es importante reiterar la idea de que el lenguaje es ya una actividad metafísica, una ilusión que se toma como válida y verdadera. La idea de la percepción también se encuentra en sus escritos posteriores:

*“No hay ni “espíritu”, ni razón, ni pensamiento, ni conciencia ni alma, ni voluntad, ni verdad; las citadas, no son sino ficciones inútiles. No se trata de sujeto y objeto, sino de una cierta especie animal que no prospera sino bajo el imperio de una justeza relativa de sus percepciones y, ante todo, con la regularidad de éstas”.*²⁶⁴

²⁶³ *Ibid*, p. 30.

²⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, *Op Cit.*, p. 277.

¿Pero cuál es la conexión con la tragedia y el desprendimiento de lo trágico? Pues bien, la tragedia griega de la misma manera tiene un carácter ficticio sobre la realidad, metaforiza o poetiza el dolor de lo humano y lo representa. Hace por decirlo de una manera, doble metáfora. En la tragedia y su carácter ilusorio se pone de manifiesto tanto la bella apariencia apolínea, así como el instinto embriagante de Dionisio. Asimismo, Nietzsche identifica dos tipos de hombre, el racional y el intuitivo; el primero no se da cuenta de la imposibilidad de conocer *la cosa en sí* y considera que alcanza la verdad, mientras que el segundo, el hombre intuitivo, metaforiza el mundo creando arte:

*“Allí donde el nombre intuitivo, como en la Grecia antigua, maneja sus armas de manera más potente y vigorosa que su adversario, puede, si las circunstancias son favorables, configurar una cultura y establecer el dominio del arte sobre la vida; ese fingir, ese rechazo de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en suma, esa inmediatez del engaño acompaña todas las manifestaciones de una vida de esa especie”.*²⁶⁵

El joven Nietzsche promueve la idea de que el arte domina la vida en cuanto que éste, en sí mismo, es un acontecimiento metafísico, tiene el carácter de ilusión, de metáfora y es creado por el artista. El arte cumple con la función ilusoria o metafórica que crea el hombre, entonces, el hombre poetiza el mundo. El arte que llega como una ilusión que se sabe ilusión y no como verdad, serán las primeras intuiciones del joven filósofo. La importancia de este pensamiento, se verá reflejado en que el arte y particularmente la música, como expresión de la voluntad, será la actividad propiamente metafísica, y que el mundo puede ser justificado como fenómeno estético, cuestiones que veremos en el siguiente apartado.

²⁶⁵ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*, Op. Cit., p. 37.

4.1.3 El arte como actividad metafísica.

Las posturas más sugestivas que promueve en sus escritos de juventud son la idea del arte como actividad metafísica y la comprensión de la metafísica del artista. Así, Nietzsche encuentra que es en la representación de la tragedia griega donde se muestra la ilusión del dolor real y va a señalarla como la verdadera actividad metafísica en cuanto que se reconoce no real, sino ficticia. Para entender esto, es preciso indagar en tres expresiones que revelan el arte como actividad metafísica:

a) Hay que recordar que en el Prólogo a Richard Wagner de *El nacimiento de la tragedia* se exclama: “*el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida*”.²⁶⁶

b) Asimismo, en el ensayo de autocrítica, señala la tesis de que “*sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo*”.²⁶⁷

c) Además, también exclama: “*ver la ciencia con óptica del arte, y el arte con la de la vida*”.²⁶⁸

Estas expresiones dan cuenta de cómo Nietzsche guía hacia una metafísica estética. Para entender estos pensamientos y en consecuencia con el apartado anterior, la música y el arte dramático, deben ser vistas como manifestaciones propias del hombre bajo los estímulos apolíneo y dionisíaco; serán también unas expresiones metafísicas. Veamos:

²⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 39.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 66.

²⁶⁸ *Ibid*, p. 28.

a) Respecto a la primera expresión es preciso comprender ¿qué entiende el joven Nietzsche por actividad metafísica? En capítulos previos señalamos la relación de Schopenhauer y de Wagner como piedras angulares del pensamiento de Nietzsche, sin olvidar que al mismo tiempo trató de desprenderse de ellos. Además, en el apartado anterior se habló sobre la relación con Lange y Kant y los postulados sobre la *cosa en sí*, de los cuales se sirvió para comprender la idea de verdad como metáfora. Ahora bien, la metafísica de Nietzsche se encuentra bajo la comprensión de la *cosa en sí* como voluntad, es decir, una mezcla entre Kant y Schopenhauer. La voluntad se reitera tanto en la *cosa en sí*, como el *fenómeno* que es a sí mismo representación:

“En la voluntad hay pluralidad y movimiento sólo a través de la representación: un ser eterno se convierte mediante la representación en devenir, en voluntad, es decir, el devenir, la voluntad misma como agente es una apariencia. Sólo existe una quietud eterna un ser puro. Pero, ¿de dónde surge la representación? Éste es el enigma. (...) pero si la representación es simplemente símbolo, entonces el movimiento interno, toda la aspiración del ser no es más que apariencia. Luego hay algo que la representa: y esto no puede ser el ser mismo. Por lo tanto, junto al ser eterno se da otro poder completamente pasivo, el de la apariencia— ¡misterio!” ²⁶⁹

Entendemos que ese ser eterno como es incognoscible, es justamente *la cosa en sí*, de esta manera, para el joven filólogo, tanto el fenómeno como la apariencia están comprendidos bajo la égida de la voluntad, categorías que analizamos de Schopenhauer en el capítulo II. Así pues, para Nietzsche el fenómeno es un símbolo de la voluntad:

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol.I, *Op. Cit.*, p. 137.

*“El fenómeno es una simbolización continua de la voluntad. Puesto que en las representaciones ilusorias reconocemos la intensión de la voluntad, la representación es entonces un producto de la voluntad, la pluralidad existe ya en la voluntad, la apariencia es una -mechanè- de la voluntad para sí misma”.*²⁷⁰

Esta redacción no se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*, sino que fue publicada en los escritos póstumos que, en este caso, son los escritos que pertenecen a esos mismos años. También es cierto que no estaba contento con el seguimiento o lectura que él mismo había hecho:

*“¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la modestia?) de permitirme en todos los sentidos, un lenguaje propio para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, - el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y Schopenhauer como de su gusto!”.*²⁷¹

En este sentido, el joven Nietzsche toma y dispone tanto de Kant como de Schopenhauer, pero se desplaza. De esta forma si continuamos sobre la idea del lenguaje expuesta anteriormente se puede decir que, si el lenguaje metaforiza la apariencia, ella es voluntad, es decir, el propio hombre antropomorfiza la apariencia de *la cosa en sí*, por lo que el lenguaje será ya la actividad metafísica primordial:

²⁷⁰ *Ibid*, p.138.

²⁷¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op. Cit.*, p. 34.

“La metafísica del artista del joven Nietzsche es el resultado de una honda reflexión sobre la metafísica de la voluntad de Schopenhauer y de una corrección fundamental que afecta a la piedra angular de la segunda: la determinación de la cosa en sí como voluntad”. ²⁷²

El lenguaje, al ser la metaforización de la apariencia y la sucesión tanto de la creación de la música y del arte, se muestra ya como expresión metafísica. Asimismo, quién crea la música, es decir el artista, crea un fenómeno de locución del mundo. Para Nietzsche la música es la mejor expresión metafísica porque ella no tendrá un sentido moralizante, reiteramos: el arte y, específicamente, la música, al saberse actividades estéticas, se muestran con toda plenitud.

Así, Nietzsche opone la estética a la ética. La estética triunfa en el sentido en que la voluntad y la representación no imponen normas, sino que se encuentran en el fluir de sí mismas, ese eterno fluir de Heráclito. Ahora bien, sobre la metafísica del artista dice:

“A toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica-, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado moral de la existencia”. ²⁷³

Además, lo que le interesa a Nietzsche es que la metafísica no tenga relación con la ética, también le importa el arte como bella apariencia apolínea: la ilusión. La primacía del arte en los escritos de juventud se encuentra sustentada en su expresión máxima: el surgimiento del arte es, entonces, una cuestión intrínseca en el hombre:

²⁷² José Emilio Esteban Enguita, *El joven Nietzsche, Política y tragedia*, Biblioteca Nueva, España, 2004, p. 94.

²⁷³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, Op Cit.*, p. 32.

*“¿Cómo surge el arte? Como medicina para el conocimiento. La vida sólo es posible a través de imágenes ilusorias del arte. La existencia empírica condicionada por la representación ¿para quién es necesaria esta representación artística? (...) la apariencia, el devenir el placer”.*²⁷⁴

El arte trágico es la expresión que produce placer o tristeza y es perceptible a la sensibilidad humana en sus diferentes acepciones. La atracción que Nietzsche muestra por el arte trágico tiene una gran importancia a lo largo de su pensamiento, ya que le otorga un lugar primordial en la ilusión no moralizante, en palabras de Fink:

*“El fenómeno del arte queda situado en el centro: en él y desde él se descifra el mundo. El arte no se considera aquí solo, según Nietzsche, dice, <<como la actividad metafísica del hombre>>: en él acontece sobre todo el esclarecimiento metafísico de lo existente en su totalidad. Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo”.*²⁷⁵

Como hemos mencionado, Nietzsche encuentra una relación entre la música y la palabra, entre Apolo y Dionisio, estos dos, en intimidad, son el sustrato de la tragedia. Además de esto, recordemos que Nietzsche en este periodo de juventud se encuentra influido por Wagner en cuanto a la música se refiere, quién al respecto escribe:

²⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol.I, *Op. Cit.*, p. 195.

²⁷⁵ Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, España, 2000, p. 20

“El lenguaje de los sonidos es comienzo y fin del lenguaje de la palabra, como el sentimiento es comienzo y fin del entendimiento, el mito es comienzo y fin de la historia, y la lírica es comienzo y fin de la poesía. El intermediario entre el comienzo y el punto central, así como entre éste y el punto de salida, es la imaginación”. ²⁷⁶

El joven Nietzsche lleva esta idea al extremo y no le llama imaginación, sino metafísica. Si la música es un lenguaje creado por el hombre y no está relacionado con la idea de verdad, sino de ilusión, y si no se equivocó el joven filólogo en que la música es la esencia de la tragedia, ella manifiesta en sí misma el lenguaje de la metafísica. De una forma reveladora aparece el arte en relación a lo humano:

“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: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo”. ²⁷⁷

La gran hazaña que escribe en *El nacimiento de la tragedia* es justificar el arte y en particular el arte dramático como la actividad más sublime de las creaciones humanas, como la verdadera actividad metafísica porque es la única que se sabe ficticia, ya no la fría matemática que vimos en el apartado anterior. En palabra de Luis de Santiago Guervós:

²⁷⁶ Richard Wagner, *Ópera y drama*, Op. Cit., p. 145.

²⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 78

“Si el arte trágico representa la necesidad de una transfiguración metafísica de la existencia, también el arte debe desempeñar un papel fundamental de una cultura que no ha roto definitivamente con las ilusiones de la metafísica y la moral, pues posee ese privilegio sobre la metafísica de demostrar que la apariencia saludable de la belleza puede ser objeto de profundas reflexiones”. ²⁷⁸

En *El nacimiento de la tragedia*, el filósofo alemán desarrolla la idea de que la tragedia griega se compone de música –estímulo dionisiaco- y de la palabra – estímulo apolíneo-. De tal suerte, que el arte, al saberse ficticio o ser representación del dolor humano, se convertirá en la verdadera actividad metafísica. Y más aún, a quien le atribuye tal hazaña es a los griegos:

“Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los niños eternos. Y también en el arte trágico son sólo unos niños que no saben qué sublime juguete ha nacido y -ha quedado roto en sus manos”. ²⁷⁹

El arte dramático griego, al saberse ilusorio, se convierte a sí mismo en la indiscutible metafísica. El arte es una actividad que sensibiliza al hombre, le da estímulo, y la música es una actividad metafísica, en el sentido que poetiza al mundo. Conviene señalar que la metafísica del artista deviene en una metafísica estética. Ya en los escritos de madurez, Nietzsche identifica la metafísica con el cristianismo y la vida después de la muerte como otra forma de ilusión, igualmente, las formas del nihilismo.

²⁷⁸ Luis E. de Santiago Guervós, *Arte y poder*, Op. Cit., p. 26.

²⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op Cit., p. 140.

b) Respecto al segundo rasgo sobre “sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”,²⁸⁰ es preciso comprender que, para Nietzsche, la existencia del mundo se encuentra bajo la bella apariencia apolínea, es decir, *el fenómeno* en términos Kantianos. En concreto, el joven Nietzsche va exclamar que la verdadera actividad metafísica es la realidad misma, en palabras de Agustín Izquierdo:

*“Hablar de la estética de Nietzsche es hablar directamente del mundo o <<realidad>>, pues la actividad de lo existente es descrita por el filósofo como una actividad estética. O expresado de otro modo, la estética no sólo es una ciencia sobre el artificio, sino que es en un sentido primero un discurso sobre la naturaleza misma”.*²⁸¹

Retomando las ideas del apartado anterior sobre las categorías kantianas sobre *fenómeno* y *noúmeno*, para Nietzsche, sólo se tiene acceso al fenómeno, o sea, a la apariencia. Cuando el hombre realiza la creación del mundo, es decir, cuando lo poetiza, se entiende que lo hace antropomórficamente suyo, lo construye a su forma, lo humaniza. Para Nietzsche, la existencia del mundo es ya un fenómeno estético, la apariencia de la cosa en sí:

*“Así pues, yo no contrapongo <<apariencia>> a <<realidad>>, sino que, al revés, tomo la apariencia como la realidad que se opone a transformarse en un imaginario de la verdad”.*²⁸²

²⁸⁰ *Ibid*, p. 66.

²⁸¹ Friedrich Nietzsche, *Estética y Teoría de las artes*, prólogo de Agustín Izquierdo, Tecnos, España, 2004, p. 9.

²⁸² Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol. III, *Op. Cit.*, p. 860.

De esta forma la existencia del mundo es “apariencia”. Esa “realidad” es, para Nietzsche un fenómeno estético en sí mismo. Además, el arte como fenómeno estético, con el lenguaje basado en la ficción, posibilita ver, tener una óptica sobre el carácter de ilusión del mismo. La vida y la representación trágica se justifican como acontecimientos estéticos, tanto en la bella apariencia apolínea, como en la potencia dionisiaca:

*“La fuerza dionisiaca del encantamiento se mantiene aún en la máxima cúspide de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y tras ésta se manifiesta la unificada naturaleza de la voluntad, aureolada completamente por el nimbo de la sabiduría y de la verdad. La ilusión, el delirio han alcanzado su punto culminante”.*²⁸³

Continuando con esta línea, el fenómeno estético de la vida se afirma doblemente en el arte,²⁸⁴ ya que, al ser ilusorio, da cuenta de su ficción. Esto quiere decir que si concebimos el arte dramático como aquél nos enseña, la sabiduría de la vida -la sabiduría trágica- tendrá su sustento como fenómeno estético a la vida misma, que es ya una forma de ilusión, una apariencia que se toma como real:

“Ahora ya no parecerá incomprendible que la misma voluntad que, en tanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiera es sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. La lucha entre las dos formas de manifestarse la voluntad tenía

²⁸³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 288.

²⁸⁴ Creemos que este pensamiento se encuentra desarrollado por Rosset, en *Lo real y su doble*: “Y lo propio de la imagen <<metafísica>> consiste en hacer presente bajo las apariencias percibidas, o falsamente percibidas, la significación y la realidad que le aseguran la infraestructura y explican precisamente la apariencia de este mundo, el cual no es sino <<la manifestación a la vez primordial y fútil de un asombroso misterio>>. Clément Rosset. *Lo real y su doble, ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, España, 1993, p.51.

*una finalidad extraordinaria, crear una posibilidad superior de la existencia y llegar en ésta -mediante el arte- a una mayor glorificación”.*²⁸⁵

Esta compleja visión se encuentra fundada entre los conceptos de Kant y de Schopenhauer, pero con matices muy peculiares en cuanto a lo dionisiaco y lo apolíneo. Nietzsche apunta a la primacía del arte como la mayor expresión del ser humano, como la ilusión misma de la voluntad. Se puede decir que la existencia del mundo se puede observar estéticamente en cuanto su apariencia que, a fin de cuentas, encubre la realidad.

c) Nietzsche a sí mismo, identifica en *El ensayo de autocrítica* un problema difícil de asir: “un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema nuevo: hoy yo diría que fue el problema de la ciencia misma- la ciencia concebida por primera vez como discutible.”²⁸⁶ El problema de la ciencia radica en el lenguaje, como se revisó en el apartado anterior, la ciencia tiene la *creencia* que conoce la verdad, pero según Nietzsche, sólo alcanza a explicar el mundo de la apariencia, no la *cosa en sí*.

Ahora bien, según el apartado anterior, el problema de la ciencia y de la metafísica en Nietzsche se encuentra bajo la idea de que son creaciones antropomórficas que devienen en la llamada metafísica estética. Por tanto, la ciencia es una creación que se halla en la relación causa-efecto, pero sólo en las condiciones de la bella apariencia apolínea. Así, la ciencia se ve como arte en el sentido que es creación.

De ahí que la sentencia ver “*la ciencia con óptica arte y el arte con la de la vida*”, señala que ambos quedan expuestos como fenómenos estéticos, así que el arte se puede ver con los ojos de la vida, que es ya una expresión estética.

²⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Editor Rafael Hernández Arias, *Op. Cit.* p. 288.

²⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op Cit.*, p. 27.

Nietzsche se ayudó de expresiones de Lange y Kant y por otro, tomó las categorías estéticas de Schopenhauer y Wagner, así en palabras de Jünger:

*“Se lamentaba, después, de haberlo echado todo a perder no sólo con la mezcla de filosofía de schopenhaueriana y música wagneriana, sino también por haber forzado su pensamiento a adoptar una perspectiva científica y a proceder con categorías estéticas. Pero ¿de qué otra forma pudo haberse enfrentado a ese tema?”.*²⁸⁷

El problema con cuernos no le era tan fácil de tomar ni de resolver. Tiene razón Jünger al identificar sobre de qué otra forma lo podría solucionar, si no ayudándose con las categorías de sus antecesores, de los cuales años después despotricaría y lamentaría. Así pues, sobre la sentencia mencionada de *ver la ciencia con óptica arte y el arte con la de la vida*, el traductor de los escritos póstumos de Nietzsche al español, Sánchez Meca identifica lo siguiente:

*“No cabe duda que aquí está insinuando ya que el arte y la intuición estética constituyen también modos de conocer la realidad. La mirada del artista es capaz de penetrar mejor en los enigmas del mundo y de la existencia que el frío método científico, que trata de soslayar cualquier elemento subjetivo para salvaguardar la objetividad científica”.*²⁸⁸

Esta lectura señala que el arte es un modo de conocer la realidad y en la perspectiva de este estudio se piensa que la realidad es en sí misma apariencia, es decir, no se puede conocer la realidad de acuerdo a las ideas señaladas en el apartado anterior. Conviene subrayar, que Martin Heidegger, en su estudio sobre

²⁸⁷ Friedrich George Jünger, *Nietzsche*, Herder, España, 2017, p. 12.

²⁸⁸ Diego Sánchez Meca, “Introducción al volumen I”, en: Friedrich Nietzsche *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, p. 143.

Nietzsche, identifica dos posturas que han interpretado este pasaje. La primera se relaciona con la cita anterior y la segunda la citamos a continuación:

“Las ciencias no deben seguir siendo tratadas con sequedad y dureza, no deben << cubrirse de polvo >> alejadas de la << vida >>, tienen que ser conformadas << artísticamente >>, con buen gusto, de modo interesante y ameno. Todo ello porque la ciencia conformada artísticamente debe estar referida a la << vida >> y ser inmediatamente utilizable en su favor”.²⁸⁹

Esta versión, según Heidegger, se encuentra equivocada, porque sugería que la ciencia debería acercarse a la vida y convertirse artísticamente. Según lo que hemos visto la falla consiste en que para Nietzsche ciencia y arte son ilusiones, por tanto, no se encuentran separadas. De esta forma la lectura que propone Heidegger, que para él es la correcta y nos ayuda en nuestra investigación, explica que para comprender dicha frase es necesario la comprensión de cinco aspectos:

1) *“<< Ciencia >> quiere decir aquí el saber como tal, la relación con la verdad.*

2) *La doble referencia a la óptica del artista y la de la vida indica que el << carácter perspectivista >> del ser se torna esencial.*

3) *La equiparación de artista y arte se expresa de modo inmediato que el arte ha de ser entendido desde el artista, desde la creación desde el gran estilo.*

²⁸⁹ Martín Heidegger, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, España, 2000, p. 206.

4) <<Vida>> no significa aquí el ser sólo animal y vegetal ni tampoco las actividades inmediatamente tangibles y urgentes de la vida cotidiana, sino que <<vida>> es el título que corresponde al ser en su nueva interpretación, de acuerdo con la cual es un devenir. <<Vida>> no se entiende en un sentido <<biológico>> ni <<práctico>>, sino metafísico.”²⁹⁰

Siguiendo estos enunciados es importante señalar la idea *ver la ciencia con la óptica del arte* implica en primer lugar que la ciencia tiene un carácter ilusorio, como mencionamos en el apartado anterior, la ciencia supone la apariencia como verdad; asimismo, se identifica como Nietzsche se encuentra ante la idea del perspectivismo, el cual comenzamos a identificar en el texto *Verdad y mentira en sentido extramoral*; también se acepta que la vida misma es ya una expresión metafísica en el joven Nietzsche: “*Ver la ciencia desde la óptica del artista quiere decir: apreciarla según su fuerza creadora, no según su utilidad inmediata ni según su significado eterno.*”²⁹¹ Según su fuerza creadora implica dos figuras, el creador y la creación, por tanto, el artista es un creador de ilusiones. La ciencia en este sentido es una mera ilusión que funciona para explicar el mundo.

A lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche habla en gran medida sobre el poder de la música y cuál es su relevancia en la obra de arte trágica. De esta manera, piensa que los griegos, *esos niños eternos*, son quienes ilustran el dolor en la escena, ellos son quienes dan cuenta del dolor, ellos cantan el dolor en la bella representación con el trasfondo dionisíaco.

Además, en la tragedia se muestra el sufrimiento, la agonía, la pesadumbre de la existencia, también nos enseña la aceptación de ello, pero con un carácter impetuoso, apasionado. Así será el carácter trágico de la existencia expresado bellamente, sólo basta recordar a Edipo o a Prometeo con la aceptación de sus destinos trágicos. El arte es el antídoto, dirá Nietzsche, es el enigma que sirve al

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ Martín Heidegger, *Nietzsche I, Op. Cit.*, p. 207.

hombre para verse reflejado en algo, como si al verlo, se librara de su propia existencia, como si el espectador o el lector de la tragedia, a parte de compartir la desgracia, se desprendiera y superara algo propio.

El arte es la esfera de la creación que afirma la vida, que la reitera en cuanto posibilidad de ilusión, esa ilusión trágica que no está sujeta a los juicios de valor. La tragedia, a saber, es la manifestación de la ilusión donde cabe además el placer, el dolor y la agonía propios de los humanos:

*“No necesitamos tener ningún temor al abismo de la investigación para descubrir la tragedia junto a sus madres, estas madres son: voluntad, ilusión y dolor”.*²⁹²

Las madres de la tragedia, para Nietzsche, están relacionadas con los tres aspectos que acabamos de revisar: el carácter de la ilusión del mundo, la voluntad y el dolor humano. De ellas se parió la tragedia griega. Nietzsche utilizó las categorías de Kant, Schopenhauer, Lange, Wagner, pero con un sentido humano, con una mirada sensible sobre el mundo griego, sobre el dolor humano:

*“Sí amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de Hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas”.*²⁹³

Así pues, la formulación de *El nacimiento de la tragedia* tuvo su origen en dos vertientes: por un lado, el estudio de Schopenhauer sobre la voluntad, y por otro, el estudio del espíritu de la música de Wagner. Finalmente, Nietzsche, plantea la idea de que los griegos fueron los maestros de la ilusión. Los griegos, al

²⁹² Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Vol. I, Op. Cit.*, p. 123.

²⁹³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, Op. Cit.*, p. 164.

representar teatralmente el dolor humano, en honor a Dionisos, manifiestan la expresión más sensible hacia los ojos del espectador.

El teatro, es la forma estética de enunciar los padecimientos del mundo, de los padecimientos del mundo se pasa a la forma trágica del pensamiento. Ahora bien, el joven Nietzsche contrapone el pensamiento trágico contra el pensamiento racional, contrapone a los poetas trágicos contra los primeros filósofos. Veamos en qué consiste la muerte de la tragedia y cómo Nietzsche erige su postura sobre el pensamiento trágico.

4.1.4. La muerte de la tragedia.

*“Eurípides el Sócrates dramático.
Sócrates fanático de la dialéctica.
Sócrates destructor de la tragedia”.*²⁹⁴

Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* entabla una feroz crítica contra Eurípides y contra Sócrates. Contra el primero por adjudicarle la muerte de la tragedia y contra el segundo por otorgarle la idea del saber racional y oponerse a la sabiduría trágica. Es importante señalar que Nietzsche, después de asimilar los elementos de una metafísica estética, como lo revisamos en los apartados anteriores, identifica que esos dos personajes atentan o están en contra de las ideas de la sabiduría trágica y de esas posturas estéticas. Así pues, si nuestra investigación ha sido guiada por la cuestión sobre qué es lo trágico, es de suma importancia incidir sobre en qué consiste la muerte de la tragedia:

²⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Vol. I, Op. Cit.*, p. 72.

“Con la muerte de la tragedia griega surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente: de igual modo que en tiempos de Tiberio los navegantes griegos oían en una isla solitaria el estremecedor grito <<el gran Pan ha muerto>>: ²⁹⁵ Así resonó ahora a través del mundo griego como un doloroso gemido: << ¡La tragedia ha muerto! ¡con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! ¡Fuera, al Hades que allí podáis saciaros con las migajas de los maestros de otro tiempo!>> (...) Esa agonía de la tragedia fue obra de Eurípides, aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de comedia ática nueva”. ²⁹⁶

Así Nietzsche identifica en Eurípides y en Sócrates a los gestores de la muerte de la tragedia y más importante aún, la muerte de la sabiduría trágica y el inicio de la sabiduría racional; por tanto, ellos niegan la estética de Nietzsche que tan arduamente había formulado en los primeros apartados de *El nacimiento de la tragedia*.

La muerte de la tragedia consiste en que la ilusión de la bella apariencia apolínea y el trasfondo dionisiaco se empieza a ver con los ojos de la racionalización, lo que indica que sí hubo un cambio de perspectiva sobre la sabiduría en la Grecia clásica. Esta dicotomía es importante para la presente investigación, dado que se observan dos formas o dos posturas de comprender el

²⁹⁵ “Pan es un dios de los pastores y de los rebaños, al parecer originario de Arcadia, aunque su culto se ha propagado por toda Grecia. (...) Se le representa como un genio, mitad hombre, mitad animal. Su cara barbuda tiene una expresión de astucia bestial, está llena de arrugas y, su mentón es muy saliente. Lleva dos cuernos en la frente. Tiene el cuerpo velludo, y los miembros inferiores son los de un macho cabrío, los pies están provistos de pezuñas hendidas, las patas son secas y nerviosas. (...) Una leyenda referida por Plutarco pretende que, en tiempo de Augusto, un navegante oyó en el mar unas voces misteriosas que anunciaban <<la muerte del gran Pan>>”. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Op. cit. p. 402.

²⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit. p. 102.

mundo. Es preciso revisar en qué consisten las actitudes, qué insignes personajes realizaron y comprender en qué radica el desprecio que el joven Nietzsche tiene hacia ellos. Veamos en un primer momento a Eurípides y, posteriormente, a Sócrates.

4.1.4.1. Eurípides.

Nietzsche encuentra algunos aspectos de Eurípides que van en detrimento de la tragedia y que guían hacia la muerte de ella. Los condensamos en tres momentos: a) Los personajes no aceptan su destino trágico y la exacerbación del drama satírico; b) Convertir a personajes de la vida cotidiana en personajes trágicos y presentar a los personajes en los prólogos; y c) El uso indiscriminado del *Deus ex machina*. Veamos en qué consisten:

a) La tragedia de Eurípides es muy vasta, es el poeta del cuál se conservan más tragedias hasta nuestros días. En el capítulo primero de esta investigación se elaboró un apartado sobre la tragedia de Medea, identificando en qué consistía su propia naturaleza. Ahí observamos que el personaje de Medea se encuentra ante una situación trágica y no la acepta como los demás personajes trágicos, - pensemos, por el contrario, en los personajes de Sófocles-; Medea se deja guiar por sus pasiones y aunque sí se observa un destino trágico, ella es quien lo busca; situación que la hace diferente de otros personajes trágicos:

“Eurípides es un intelectual – y así lo vio Aristófanes en sus burlas y parodias-, que buscaba la verdad a través de discusiones y reflexiones. Sus personajes tratan de analizar su situación y decidir su acción a partir de ese examen. Así Medea o Fedra, en sus famosos monólogos, escudriñan su

angustiosa situación y deciden su acción después de la reflexión".²⁹⁷

La característica más identificable de los personajes de Eurípides es que ellos deciden sus acciones, aunque impliquen dolor y toman ciertas riendas de su destino. Los personajes de Sófocles, por el contrario, asumen su situación dolorosa y su deseo de que se cumpla. Pensemos en Edipo o Antígona. Medea, por el contrario, asesina a sus hijos para vengarse de su esposo Jasón. En este sentido los personajes de Eurípides:

"Se ven abocados a un conflicto insuperable que tratan de vencer aun a costa de su propia entereza. Son humanos, demasiado humanos, ceden, vacilan, dudan con respecto a sus decisiones y las imposiciones divinas, censuran a los mismos dioses, cuyos designios son difíciles de explicar".²⁹⁸

Esta situación, identifica Nietzsche, va en detrimento de la tragedia, ya que lo que hace Eurípides es llevar a la tragedia hacia la no aceptación de la Moira, esta idea poco a poco se tornará en la racionalización:

"Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no -dionisiacos- tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad".²⁹⁹

²⁹⁷ Carlos García Gual, *Introducción general*, en Eurípides, Tragedias I, Biblioteca Gredos, 2015, p. XVIII.

²⁹⁸ *Ibid*, p., XVIII.

²⁹⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op. Cit.*, p. 108.

Es por ello que Nietzsche le atribuye a Eurípides y a su drama satírico, la muerte de la tragedia. Es preciso recordar que las tragedias se representaban en trilogías y al final se agregaba el drama satírico, a través del tiempo, el único que se conserva de la época, es *Cíclope*,³⁰⁰ de Eurípides. La comicidad se componía de los siguientes rasgos:

“Sus notas cómicas nos dan una idea de las características peculiares del drama satírico en el periodo clásico. Éste es el único ejemplo que tenemos conservado por entero de este género. (un género de carácter cómico, cuyos rasgos distintivos eran que, situado tras tres tragedias, concluía con su tono cómico la serie de obras representadas en un mismo día, y que tenía un coro de sátiros)”.³⁰¹

Para Nietzsche, el drama satírico privó la esencia de la ilusión trágica y fue entonces que con la sátira comenzó el derrumbe de la tragedia. El trivializar el acontecimiento trágico y hacerlo cómico da como resultado la banalización y simplificación del mundo. Lo mismo ocurre con la comedia ática nueva. Tal vez el único punto en el que Aristóteles y Nietzsche coinciden es en que para ambos la comedia es menor; para el primero:

“La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una

³⁰⁰ “Siendo un drama satírico, se diferencia en su construcción de las obras auténticamente trágicas, puede seguramente admitirse como una pieza temprana. Sus notas cómicas nos dan una idea de las características peculiares del drama satírico. (...) El Cíclope escenifica el famoso episodio de La Odisea del encuentro entre Polifemo y Ulises, con el motivo central de la borrachera del feroz ogro al que el astuto héroe vence con ayuda del vino”.³⁰⁰ Carlos García Gual, *Introducción general*, en Eurípides, *Tragedias I*, Biblioteca Gredos, 2015, p. XVI.

³⁰¹ Carlos García Gual, *Introducción general*, en Eurípides, *Op. Cit.*, p. XVI.

*fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor”.*³⁰²

Mientras que, para el segundo, después de la tragedia “*aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de la comedia ática nueva, en ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y violento fenecer*”³⁰³ Así, la comedia contiene elementos simples, por tanto, elementos básicos que divierten y hacen reír al espectador. Una de las características es que tiene un desenlace feliz, a diferencia de la tragedia, que sus desenlaces son funestos; mientras que en la tragedia se recurre, en muchos sentidos, a la venganza, al duelo, a aceptación del propio destino, la comedia trivializa el dolor, minimiza la condición doliente del ser humano:

*“En la comedia ática nueva, evidentemente, nos topamos con arte por el arte, como solaz, entretenimiento o evasión, dirigido a un público que, como el de las comedias filmicas americanas, admiraba las formas de vida de clases acomodadas atenienses y gustaba de ver escenificados sus problemas, exigiendo una solución satisfactoria a los mismos”.*³⁰⁴

Para Nietzsche la nueva comedia ática rebaja a la vida misma en el sentido de que la empobrece. En la comedia se olvida del origen dionisiaco de la tragedia, la condición trágica de la existencia, asimismo, otorga los roles que les correspondían a los semidioses como Prometeo, otorgándoselos a los borrachos simples y llanos, lo cual hace que se pierda la forma estética del dolor:

³⁰² Aristóteles, *Poética*, Op. Cit., p. 401.

³⁰³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 102.

³⁰⁴ Luis Gil Fernández, *Aristófanes*, Gredos, España, 1996, p. 66.

*“La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido en la tragedia, el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho”.*³⁰⁵

Mientras que los poetas trágicos como Esquilo y Sófocles se acercaban a lo sublime en sus creaciones artísticas, Eurípides, con la independencia de actuar de sus personajes y la negación del destino trágico y, sobre todo, con la comedia, elimina lo sublime del arte trágico: la ilusión de lo humano se banaliza en la sátira. Esta expresión de que la comedia es menor se puede identificar cuando, incluso, se trivializa algo serio.

b) Respecto al segundo rasgo Nietzsche advierte que la agonía de la tragedia también se encuentra relacionada en cuanto a que Eurípides comienza a utilizar personajes de la vida cotidiana en lugar de personajes heroicos, dioses o semidioses:

*“Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes vivía con su alma”.*³⁰⁶

Además de hacer protagonistas de la tragedia a personajes de la vida cotidiana, Nietzsche le acusa de que presenta a sus personajes en el prólogo,

³⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 103.

³⁰⁶ *Ibid*, p. 214.

mientras que los personajes de otros poetas trágicos, se sabía quiénes eran y cómo era su destino fatídico sin que ellos mismos se enunciaran:

“El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quien es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que transcurrirá en el transcurso de la pieza, eso un autor teatral lo calificaría de petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión”.

307

Estas acusaciones, entre otras de Nietzsche hacia Eurípides y a la tragedia griega, son causas de la disputa que se entabló con un filólogo de su época Ulrich von Wilamowitz-Mollenddorf, que posteriormente lo abordaremos, por lo pronto, seguimos tratando de comprender las posturas primeras de *El nacimiento de la tragedia*. Respecto a la cita anterior es importante señalar que las partes de las tragedias según la clasificación de Aristóteles, como revisamos en el capítulo I, son el prólogo, episodio, salida y coro. Nietzsche ve en Eurípides la exacerbación mencionada sobre el prólogo a las tragedias y una posición particular respecto al coro:

“Pero Eurípides, -el maestro del coro- fue alabado sin cesar: más aun, la gente se habría matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia”. ³⁰⁸

Respecto a la postura del coro se dice que Sófocles presentaba a los personajes como deberían ser y Eurípides los expuso como en realidad son: en el

³⁰⁷ *Ibid*, p. 112.

³⁰⁸ *Ibid*, p. 104.

caso de primero, el coro guiaba la acción de los personajes y lo que deberían hacer, mientras que el segundo mueve a los personajes para poner en tela de juicio al coro, le retan y, además, deciden sus propias acciones. Esta idea se encuentra en Aristóteles:

*“Además, si se censura que no representado cosas verdaderas, pero quizá lo ha representado como deben ser, del mismo modo que también Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides como son, así se debe solucionar el problema”.*³⁰⁹

Ahora bien, la idea de solucionar el problema de la tragedia de Eurípides consistía racionalizar las ideas trágicas, es decir, señalarle al espectador que sea consciente de lo que sucede. Este hecho Nietzsche lo relaciona con Sócrates:

*“<<todo tiene que ser consciente para ser bello>>, es la tesis eurípidea paralela de la socrática <<todo tiene que ser consciente para ser bueno>>. Eurípides es el poeta del racionalismo socrático”.*³¹⁰

Por lo pronto se identifica la conciencia racionalizada de las tragedias por parte de los espectadores y del momento histórico que correspondió.

c) El tercer rasgo sobre el que la muerte de la tragedia se le atribuye a Eurípides se encuentra en el uso indiscriminado del *deus ex machina*. Este elemento es primordial, pues su uso indiscriminado fue en detrimento de las propias tragedias:

³⁰⁹ Aristóteles, *Poética*, Gredos, *Op. Cit.*, p. 438.

³¹⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op. Cit.*, p. 220.

*“Es el llamado, *deus ex machina*, que se aparece al final de una obra para ofrecer una hábil componenda. (Se llama *deus ex machina* porque tal dios aparecía introducido por una máquina del teatro, una especie de grúa, que lo traía <<volando>> desde el Olimpo para concluir la pieza)”*.³¹¹

Se atribuye que el uso de ese recurso sólo demostraba que el autor batallaba al dar solución a los conflictos trágicos de sus obras. Por tanto, en ese sentido, se le consideraba menor a sus predecesores Esquilo y Sófocles. Bajo esta observación de que no podía resolver sus situaciones trágicas, introducía al *Deus ex machina* para resolver su problemática de un modo semejante a como lo hizo Descartes, señala Nietzsche:

*“De modo semejante a como Descartes no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de un Dios, y a su incapacidad de mentir. Esa misma veracidad divina vuelve Eurípides a necesitarla otra vez en la conclusión de su drama, para asegurarle al público el futuro de sus héroes: tal es la misión del famoso *deus ex machina*”*.³¹²

Es preciso recordar que Descartes en las *Meditaciones metafísicas* cuando demuestra la existencia del yo, no puede demostrar la existencia del mundo si no es por la ayuda de dios. En este sentido dirá: “y en verdad puesto que no tengo razón alguna para creer que hay un Dios que sea engañador”.³¹³ Esa es la incapacidad de mentir que refiere Nietzsche y de no poder resolver el conflicto de la existencia sin la ayuda de dios.

³¹¹ Carlos García Gual, *Introducción general*, en Eurípides, *Op. Cit.*, p. XIX.

³¹² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *Op. Cit.*, p. 113.

³¹³ René Descartes, *Meditaciones Metafísicas*, Gredos, España, 2014, p. 27.

Aquí encontramos ya un aspecto de lo anti-trágico: el carácter salvífico de un acontecimiento, esto nos ayuda a comprender uno de los primeros rasgos del pensamiento trágico. Ante lo trágico no hay salvación de un dios, como lo plantea Descartes y Eurípides. El resolver algún conflicto con la ayuda de dios, *deus ex machina*, es para Nietzsche, la salida más fácil, el aceptar el conflicto trágico es más dificultoso y asumirlo hasta sus últimas consecuencias es la postura de los personajes trágicos de Sófocles, pensemos en Edipo o en Prometeo.

4.1.4.2 Sócrates.

Para Nietzsche, la figura de Sócrates se parece a los personajes de Eurípides, es decir, mediante la reflexión personal trata de cambiar las acciones que van a suceder, pues es sabido que en los paseos de Sócrates y en sus diálogos ponía en situaciones complicadas a sus interlocutores.

*“Sócrates es el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe euripideo, el cuál tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica”.*³¹⁴

Así podemos identificar que la naturaleza de Sócrates es el diálogo y el optimismo por el saber racional, la deducción es vista con cierta alegría por el saber y el asombro, por tanto, siguiendo a Nietzsche, Sócrates es anti-trágico:

³¹⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 121.

“Sócrates es el ideal del <<hombre impertinente>>: una expresión que debe ser entendido con debida delicadeza. Sócrates como aquel que <<no escribe>>: no quiere comunicar nada. Se limita a hacer preguntas”.³¹⁵

Este hombre que habla de todo y no escribe, sólo hace preguntas, se ha convertido en uno de los principales filósofos de la historia de la filosofía, que incluso se ha dividido en los llamados “presocráticos”, como si fueran inferiores a él, como si hasta su llegada esa visión del saber fuera la verdadera, la única válida.

“Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí”.³¹⁶

Esta idea del rol de hacer preguntas por medio de la dialéctica, de distanciar el conocimiento verdadero del error por medio de conceptos y juicios, hace que esa línea de pensamiento que llega a Platón, de quien sabemos usa a Sócrates como su personaje principal, use el raciocinio como actividad suprema de la filosofía. Con esa búsqueda de Sócrates la sabiduría trágica es negada y se comienza con la sabiduría racional guiada por la inteligencia y no por los instintos.

Ahora bien, Jenofonte nos muestra en la *Apología de Sócrates*,³¹⁷ a un hombre que se encuentra en la búsqueda del saber y al mismo tiempo, ya con una

³¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos, Vol. I, Op. Cit.*, p. 69.

³¹⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, Op. Cit.*, p. 129.

³¹⁷ Tomaremos como texto de referencia *La apología de Sócrates* de Jenofonte para el acercamiento a tal filósofo. “La primera defensa de Sócrates hecha por Jenofonte se publicó poco después el discurso de la acusación de Polícrates. Y basándose en ella publicó más tarde su apología. (...) Jenofonte estuvo ausente (en Asia) durante el juicio de Sócrates; como no había texto del discurso de ninguno de los tres acusadores, sólo pudo dar en el meollo, no la forma exacta de la acusación”. Jenofonte, *Apología de Sócrates*, Gredos, 2014, p.10.

sabiduría. En la tradición filosófica es el pensador que, dentro de una conversación, inserta la causalidad lógica y se le ha conocido como el creador de la actividad racionalista dentro de la misma. Para el filósofo de Röcken justo es con él con quien culmina el aspecto de ilusión y embriaguez dionisiaca del arte trágico, en voz de Diógenes Laercio dice de Sócrates:

*“Nació en Alopeca, pueblo de Ática. Hubo quien creyera que Sócrates ayudaba a Eurípides en la composición de sus tragedias, por lo cual dice Mnesícolo: Los frigios es nuevo drama de Eurípides, a quién Sócrates puso la leña debajo. Y después: De Sócrates los clavos corroboran de Eurípides lo dramas. Igualmente, Calias, en la comedia Los cautivos, dice: Tú te engrías y estás desvanecido: pero puedo decirte que a Sócrates se debe todo esto. Y Aristófanes, en la comedia Las nubes, escribe: Y Eurípides famoso, que tragedias compone lo hace con auxilio de ese que habla de todo: así le salen útiles y sabias”.*³¹⁸

Esta idea es común en los escritos de Diógenes Laercio sobre la vida de Sócrates y Eurípides indica, asimismo, que llevaban una fuerte amistad. Es conveniente señalar que, para Nietzsche, el fruto de esa relación entre Eurípides y Sócrates es lo que da el estoque final a la tragedia. Ese hombre, el que *habla de todo*, conocido como el padre de la dialéctica mediante su método para alcanzar el saber, es para Nietzsche, quien atenta contra la tragedia:

“La tragedia griega encontró en Sócrates su aniquilación- Lo inconsciente es más grande que el no saber de Sócrates. El demon es lo inconsciente, pero que sólo se opone a la conciencia de vez en cuando obstaculizando: no actúa

³¹⁸ Diógenes Laercio, *Vidas, Op. Cit.*, p. 94.

*productivamente, sino sólo críticamente. ¡Un mundo
extrañísimamente invertido!*".³¹⁹

Para Nietzsche, Sócrates es la figura que nada le satisface, pues en su método denominado como la mayéutica, que caminando e indagando, siempre se da cuenta que sus adversarios no pueden con sus argumentos y contraargumentos para, finalmente, asumir el hecho de no saber algo. Además, su dicto, *conócete a ti mismo*, permite indagar o llevara hacia la moral la comprensión del ser humano.

Vale recordar, como se señaló en el capítulo I, que Sócrates sólo asistía a las puestas en escena de Eurípides, no a las de los otros poetas trágicos. La lectura al respecto, que hace Rosset es que el oriundo de Alopeca es básicamente un anti-trágico:

*“Sócrates, se dice, no asistía a la tragedia. Así no solamente se mantenía fiel al programa moral que había instituido, sino que subrayaba además la esencia de su ser: “antitrágico” ... antes que ser un “sabio”, un “moralista”, un hombre que “duda” que sabe que “no es nada”, Sócrates es un hombre que aborrecía la tragedia”.*³²⁰

Este hombre que *habla de todo* es muy singular, tiene una astucia desmedida ante cualquier cuestión que se le impute y siempre sale victorioso. Sócrates se jacta de no saber, pero, al mismo tiempo, lleva a los interlocutores a aceptar que saben menos aún que él, según Jenofonte³²¹ - quien escribió la *Apología de Sócrates*-.

³¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos, Vol. I, Op. Cit.*, p. 72.

³²⁰ Clément Rosset, *La filosofía trágica*, El cuenco de plata, Argentina, 2010, p.105.

³²¹ “*Militar no muy generosamente dotado de inteligencia y, en conjunto, convencional en sus miras. Jenofonte se condeule de que Sócrates haya sido acusado de impiedad y corrupción de la juventud; dice que, por el contrario, Sócrates era eminentemente piadoso, ejerciendo una influencia*

Es importante recordar que el juicio que se le imputa por los tribunales atenienses está comprendido por tres personajes, “los acusadores eran Anyto, político demócrata; Meleto, un poeta de las tragedias, <<joven desconocido, con el cabello escaso, una barba corta y nariz ganchuda>>, y Lykón un retórico oscuro.”³²² El juicio es por corromper a los jóvenes por sus enseñanzas y por no creer en los dioses de la ciudad. Ya en el juicio él alega lo siguiente respecto a las nuevas divinidades:

*“¿Cómo podría introducirlas al decir que una voz divina se me manifiesta para darme a entender lo que debo hacer? Pues también los que utilizan los gritos de los pájaros y las palabras humanas apoyan en voces sus conjeturas (...) Es cierto y saben y creen que la divinidad conoce el futuro y lo anuncia a quien quiere, igual que yo lo digo. Pero mientras ellos llaman augurios, voces, encuentros fortuitos, yo a eso lo llamo genio divino, y pienso que al llamarlo de esta manera me expreso con mayor verdad y más piadosamente que los que adjudican a las aves el poder que tienen los dioses”.*³²³

Aquí ya vemos la puesta en cuestión de los dioses y del designio de ellos sobre los humanos, además de ironizar sobre las aves y los dioses. De igual manera, en el mismo episodio, él refiere que cuando se le preguntó al oráculo de Delfos sobre quién era el hombre más sabio, éste indicó que Sócrates era el más sabio:

“Un día que Querefonte acudió al oráculo de Delfos para interrogarle acerca de mí, en presencia de muchos testigos,

muy sana sobre los que se sometían a sus enseñanzas.” Bertrand Russel, *Historia de la filosofía*, RBA coleccionables, España, 2009, p. 127. Esa influencia sana es justamente el del actuar bien, actuar conforme a la razón.

³²² *Ibid.* p.130.

³²³ Jenofonte, *Apología de Sócrates*, *Op. Cit.*, p. 372.

le respondió Apolo que ningún hombre era ni más libre, ni más justo, ni más sabio que yo”. ³²⁴

El hombre más sabio se ha presentado ante el tribunal diciendo que no hay nadie más sabio ni más justo que él y, por tanto, puede poner en cuestión casi la totalidad de las cosas, incluso, hasta el actuar de los dioses y a la Moira, además su muerte será guiada por él mismo, así dice Jenofonte:

“Sócrates despertó el odio de los jueces y los impulsó más aún a votar su condena. Por mi parte, creo que ha alcanzado un destino no grato a los dioses, pues abandonó lo más duro de la vida y encontró la más fácil de las muertes”. ³²⁵

El hecho de no aceptar los problemas de la vida, es decir, el destierro de Atenas y encontrar *la más fácil de las muertes*,³²⁶ como se señala anteriormente, nos recuerda la tragedia de *Edipo en Colono*, quien sí es desterrado, él asume su dolor, el daño que ha ocasionado y con cierta dignidad acepta su condición doliente, su condición trágica. Edipo es trágico, Sócrates es como Medea de Eurípides, es anti-trágico:

“El fin del mismo Sócrates no tiene nada de trágico: es un mal entendido, el fin de un pedagogo, y si Nietzsche se hundió fue como poeta y visionario; expió sus éxtasis y no sus razonamientos. No se puede eludir la existencia con explicaciones, no se puede sino soportarla, amarla u odiarla,

³²⁴ *Ibid*, p. 373.

³²⁵ *Ibid*, p. 379.

³²⁶ Es preciso recordar la sabiduría silénica, donde expresa la enseñanza de que lo mejor es no haber nacido y lo segundo, morir pronto, tema que revisamos en el capítulo II de esta investigación.

*adorarla o temerla, en esa alternancia de felicidad y horror se expresa el ritmo mismo del ser...".*³²⁷

Si seguimos este pensamiento de Cioran, Sócrates es un personaje que siempre tiene explicaciones y dudas sobre las cosas, siempre discurre la vida en el diálogo. Pero lo trágico, por el contrario, consiste en asumir la vida, aún en lo adverso. Pensemos en la muerte de Sócrates, ésta no es trágica, convence al jurado que lo juzgó de no ser desterrado, sin embargo, se le daría a beber la pócima letal; dicha acción se encuentra guiada por él mismo y no por la idea del destino. Esa idea es la misma que encontramos con los personajes de Eurípides, quienes podían determinar su propia acción y convencerse de que estaban en lo correcto.

Ahora bien, en escritos posteriores al periodo de juventud, específicamente en *El ocaso de los ídolos*, (1888), la idea de Nietzsche sobre cómo Sócrates le hace daño a la cultura griega, continúa en este tenor:

“¿Se entendió a sí mismo, el más hábil de los engañadores de sí mismo? ¿Se dijo a sí mismo lo que sigue en la sabiduría de su valor frente a la muerte?... Sócrates quería morir: no Atenas, él mismo se administró el veneno, obligó a Atenas a darle el veneno... <<Sócrates no es ningún médico>>, se dijo en un susurro: <<sólo la muerte es médico aquí; Sócrates mismo fue únicamente y durante largo tiempo un enfermo...>>”.³²⁸

Es preciso comprender que el racionalismo que Nietzsche visualiza en Sócrates como su impulsor era posiblemente inevitable: *“Esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por*

³²⁷ Emil Cioran, *Breviario de podredumbre*, Taurus, España, 1997, p. 90.

³²⁸ Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, *Op. Cit.*, p. 45.

causa de ella".³²⁹ Según esta postura, podemos identificar que lo dionisiaco se relaciona con lo trágico y lo socrático con lo racional, es decir, se afirma que hay dos tipos de sabiduría, la sabiduría trágica y la sabiduría racional:

*"Voy a hablar sólo de la oposición más ilustre a la consideración trágica del mundo, y con ello me refiero a la ciencia, que en su esencia más honda es optimista, con su progenitor Sócrates a la cabeza".*³³⁰

Es preciso mencionar que estas dos posturas son antagónicas para Nietzsche. Cabe añadir que según Werner Jaeger, en su texto *Paideia*, indica que esta separación se comenzaba a visualizar en varios sectores, sin embargo, el filósofo de Röcken identifica a los personajes como sus emblemas:

*"La filosofía, que había sido para los poetas primitivos algo en cierto modo subterráneo, emerge a la luz del día mediante la independencia del Nous. El pensamiento racional penetra todos los círculos de la existencia. Liberado de la poesía, se vuelve contra ella e intenta dominarla. Este acento gradualmente intelectual suena en nuestros oídos en todos los discursos de los personajes de Eurípides".*³³¹

De esta forma es sabido que, en efecto, los personajes de Eurípides, como en el caso de Medea, la que asesina a sus hijos, retan al destino trágico y dan cuenta que pueden modificar dicho acontecimiento, de la misma manera que se da con Sócrates en su juicio, quien se percata que puede modificar el veredicto que se le ha imputado.

³²⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 109.

³³⁰ *Ibid*, p. 131.

³³¹ Werner Jaeger, *Paideia*, Op. Cit., p. 317.

Modificar el destino, es una idea moderna, una idea racional, en oposición a la visión mística del mundo. Así pues, se identifica que en esa época se oponían o se concebían dos tipos de sabiduría: el saber que se desprendía de la tragedia, expresado bellamente por los poetas trágicos y el saber racional, impulsado primeramente por Sócrates.

La expresión *Dionisio contra Sócrates* nos deja ver la relación de lo trágico contra lo racional. Dionisio contra Sócrates será la apuesta de Nietzsche para manifestarse contra la filosofía que busca la verdad, y para erigir el planteamiento de la filosofía trágica. Sigamos ahora con el pensamiento trágico, tratando de identificar en qué consiste, cómo se puede comprender como un pensamiento no pesimista, sino desde una postura del vitalismo o de la alegría de la existencia, incluso en lo más doloroso de la existencia.

4.1.5 El pensamiento trágico.

*“En este sentido,
tengo derecho a considerarme
el primer filósofo trágico- es decir,
la máxima antítesis
y el máximo antípoda
de un filósofo pesimista”.*³³²

Como se ha señalado, el problema del pensamiento trágico que se desprende de la tragedia griega se encuentra expresado en *El nacimiento de la tragedia*, con sus tamicos y sus propias dificultades, sirviendo éste para comprenderlo como una sabiduría para la vida. En *Ecce Homo*, (1888), escrito de madurez, ya se considera a sí mismo como el primer filósofo trágico, cuya ópera prima es de lo más importante que ha escrito. En dicho libro, aparte de la propuesta de su origen

³³² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Alianza, España, 1995, p. 70.

e instaurado bajo la idea de los instintos apolíneo y dionisiaco, encontramos otro de los planteamientos más sugestivos de Nietzsche, sobre el pensamiento trágico:

“¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cuál es, en última instancia, una sola, al dar entrada a los elementos dionisiacos, en contra de su propia creación apolínea?

*Tendía hacia una nueva y superior invención de la existencia, hacia el nacimiento del pensamiento trágico”.*³³³

El nacimiento de la tragedia, como ya se ha dicho anteriormente, invita comprender, por un lado, el origen de la tragedia bajo la diada de Apolo y Dionisio y, por otro, el pensamiento trágico. El planteamiento del primero fue la causa de las disputas y diferencias con filólogos de la época, en particular con Ulrich von Wilamowitz-Mollendorf, quién en tono irónico, dijo en su texto *¡Filología del futuro! una refutación a El nacimiento de la tragedia*, que no podía haber una filología del futuro, sino que la filología debía ser expresamente de la lectura y comprensión de textos antiguos. También adjudicó la invención de cosas y las tachó de falsas; en el caso del pensamiento trágico, planteó el desprendimiento de la lógica-racional y una forma de conocimiento que necesitaba de la ilusión del arte y que se vuelve auxilio en la idea para comprender la vida. Lo trágico tiene, a saber, su velo en el arte trágico:

*“Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola – entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio”.*³³⁴

³³³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 243.

³³⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 130.

Así, una de las primeras peculiaridades del pensamiento trágico es que se encubre en el arte trágico y, al mismo tiempo, logra el desmarque del pensamiento optimista al que Sócrates invitaba, el optimismo del saber dialéctico, del saber racional:

*“Si ahora, con ojos fortalecidos y confortados en los griegos, miramos las esferas más altas de ese mundo que nos baña, veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad del arte la altivez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates”.*³³⁵

Sócrates, el que no iba a ver las tragedias, es el emblema de lo anti-trágico, de lo anti-dionisiaco. Cuál es la causa de que Sócrates se muestre hostil y con desdén a la expresión trágica del mundo, la respuesta es porque antepone la razón a los instintos, cosa que observa con mucha precisión el joven Nietzsche.

Ahora bien, tratando de esclarecer qué es el pensamiento trágico, podemos pensar en las siguientes características: a) La comprensión de lo trágico en los griegos vista sin optimismo ni pesimismo, y la superación del pesimismo de Schopenhauer; b) el pensamiento trágico como afirmativo o la alegría de lo trágico; y c) lo trágico como una sabiduría no racional.

a) La interpretación de las tragedias griegas, *de esos niños eternos*, nos lleva a la comprensión del pensamiento trágico que emerge justamente de ahí. Este pensamiento para Nietzsche no es optimista ni pesimista, es precisamente trágico; se entiende por optimista la postura de Sócrates y el saber como algo bueno; y pesimista la postura de Schopenhauer sobre el dolor de la existencia y la miseria del hombre. Para Nietzsche, la forma de aceptar el mundo tal cual es lo trágico, lo irremediable, la aceptación de lo que es, pero dicha aceptación presenta una óptica dirigida a los griegos:

³³⁵ *Ibidem.*

“Ni pesimistas ni optimistas.

Lo terrible.

(Huida del mundo) El pensamiento trágico, comparado con la epopeya, contradice la religión: es un conocimiento totalmente nuevo: puro en Sófocles.

Su carácter.

¿De dónde procede esta novedad? La lírica musical-dionisiaca: nada más que música la que se aspira, definida de un modo más preciso mediante los conceptos.

Música sacada de un material trágico -ya no se explica lo bello, sino el mundo: por eso el pensamiento trágico, que contradice la belleza, nace desde la música”.³³⁶

La postura que veremos aquí es que la visión trágica, que acepta la vida como es, no es optimista ni pesimista, este aspecto emerge del arte trágico que admite la vida como tal, con las dificultades y horrores que pueda tener. El arte trágico, la bella ilusión apolínea, la palabra, con el fondo dionisiaco, la música: así la tragedia es un canto y ella canta lo trágico, en este sentido es música.

Podemos comprender que el origen del pensamiento trágico es la música, por consiguiente, lo trágico es un canto poético. Este pensamiento, como el griego, no es optimista ni pesimista, sino precisamente trágico:

“El griego no es optimista ni pesimista. Es esencialmente un hombre que contempla lo terrible y no se lo oculta. Una teodicea no era un problema griego, porque la creación del mundo no era obra de los dioses. (...) el mundo de los dioses griegos es un velo flotante que recubre lo más terrible. Los

³³⁶ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Vol. I, Op. Cit.*, p. 107.

griegos son los artistas de la vida; tienen sus dioses para poder vivir, no para alejarse de la vida”.³³⁷

Para nadie es desconocido los dolores propios del hombre, la muerte, la enfermedad, el amor, la venganza, las pasiones humanas. Según Nietzsche, el griego no es pesimista ni optimista, pero sí contempla el dolor y no se oculta ni en la vida del más allá ni en el derrotado pesimismo, acepta la vida como es. Se observa a sí mismo y sabe que sus dioses son para la vida misma, no para alejarse de ella, esos *niños eternos*, viven en lo que él llama, una cultura trágica:

“Con este conocimiento se introduce una cultura que yo me atrevo a denominar trágica: cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, la cual, sin que las seductoras desviaciones de las ciencias la engañen, se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender de ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno, como sufrimiento propio”.³³⁸

Esos *niños eternos* conocieron el dolor y el sufrimiento de la existencia y lo relacionaban con el mito, con los instintos irracionales encubiertos bajo la Moira, bajo los sentidos de esos dioses que se antropomorfizaban y también padecían su destino:

“El conocimiento de los horrores y absurdidades de la existencia, del orden alterado y de la regularidad irracional, el conocimiento en definitiva del muy enorme sufrimiento que hay en la naturaleza entera, había puesto al descubierto las figuras tan artificialmente encubiertas de la Moira (destino) y

³³⁷ *Ibidem*, p. 111.

³³⁸ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., 148

de las Erinias, de la medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos estaban en peligro extremo".³³⁹

Justo por eso, cuando se habla de la muerte de la tragedia, se da un enfrentamiento de la sabiduría trágica contra la sabiduría racional porque la segunda explica el mundo sin la ayuda de los dioses. El conocimiento trágico se encuentra bajo los instintos apolíneo y dionisiaco y, sobre todo, con el velo de la Moira, ya que incluso los mismos dioses no podrían escapar a esos designios; y por el otro lado, la sabiduría racional que Sócrates encabeza se encuentra sobre la idea de la racionalidad del mundo.

Sobre la superación del pesimismo de Schopenhauer vale recordar que para este filósofo la tragedia revela los dolores de la vida, los conflictos horrorosos de la misma que son vistos desde un pesimismo peculiar. El pensamiento trágico planteado por Nietzsche se concibe a sí mismo como superación de ese pesimismo de la existencia y bajo la afirmación de la existencia por dolorosa que sea. En el capítulo III identificamos cómo se podría nombrar ese desmarque, ahí se planteó la idea del derrumbamiento del sistema de Schopenhauer, así como el giro de la visión trágica o la superación del pesimismo.

b) El segundo rasgo es la alegría de lo trágico. Es importante señalar que la formulación del pensamiento trágico se encuentra bajo el entendido de la afirmación de la propia existencia. Esta aceptación, según Nietzsche, se halla bajo la alegría de lo trágico. Conviene subrayar que el término *alegría* se concibe como un sentimiento producido por un suceso favorable, mientras que el término *afirmación* corresponde al hecho de admitir lo que sucede. El giro que da Nietzsche sobre el pensamiento de Schopenhauer radica en esto; mientras en el primero es afirmativa la existencia, en el segundo es el pesimismo de la existencia, Veamos en qué consisten estas ideas.

³³⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 470.

En el capítulo II de esta investigación revisamos el tema del *principium individuationis*, y se consideraba que éste se rompe en la fiesta dionisiaca, además estaba relacionado con las ideas de voluntad. Pues bien, la alegría es la aceptación de la ruptura del individuo en la voluntad y tiene que ver con la aniquilación, con la capacidad de finitud del individuo:

“Lo trágico no es posible derivarlo honestamente en modo alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia y la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo”.

340

Es preciso recordar que sólo bajo en la fiesta dionisiaca se rompe el principio de individuación, ya que la conciencia individual se disuelve en una conciencia de grupo. Es decir, la afirmación de lo trágico consiste en la supresión del individuo, en la aceptación de la finitud. La alegría de lo trágico, según esta postura de Nietzsche, implica que no se queda en lo subjetivo, en la figura del héroe,³⁴¹ ya que para el filósofo de Röcken, todo se rige bajo la égida de la voluntad:

“La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente en el lenguaje de la imagen: el héroe apariencia de la voluntad, es negado para para placer nuestro porque sólo es apariencia,

³⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 137.

³⁴¹ El héroe trágico es la figura de la tragedia que acepta y asume sus actos hasta las últimas consecuencias. Pensemos en *Prometeo encadenado* o en *Edipo*, ellos enseñan que se puede soportar todos los sufrimientos y agonías. El heroísmo trágico, por consiguiente, es la forma más noble de aceptar la vida.

*y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación”.*³⁴²

En este sentido el sentimiento trágico de la vida, para Nietzsche, es una afirmación, un suceso favorable de la existencia: lo trágico es la afirmación de la finitud. Fink nos ayuda a aclarar este punto:

*“El sentimiento trágico de la vida es más bien una afirmación de ésta, un asentimiento jubiloso ante lo terrible y lo horrible, a la muerte y a la ruina. (...) la afirmación trágica incluso de la desaparición de la propia existencia tiene sus raíces hundidas en el conocimiento elemental de que todas las figuras finitas son sólo olas momentáneas en la gran marea de la vida”.*³⁴³

En consecuencia, el pensador francés, Deleuze, en *Nietzsche y la filosofía*, en su apartado “La esencia de lo trágico”, hace mención de algunos aspectos sobre la alegría de lo trágico, que ayudan a comprender esta idea, señalando que lo trágico no es una receta médica,³⁴⁴ ni una solución moral, sino alegría:

“Lo trágico se halla únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal, lo que define lo trágico es la alegría de lo múltiple, la alegría plural. Esta alegría no es el resultado de una sublimación, de una compensación, de una resignación, de una reconciliación. (...) Trágico designa la forma de estética de la alegría, no una receta

³⁴² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Op. Cit., p. 137.

³⁴³ Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Op. Cit., p. 21.

³⁴⁴ Pensemos en las categorías psicológicas contemporáneas que muestran el término resiliencia, como una forma de adaptarse a las situaciones adversas o de recuperación después de un trauma. Ver. Emmy Werner, *Resilience in development*, Current directions, psychological science, Sage publications, E.U. A., 1995.

médica, ni na solución moral al dolor, del miedo o de la piedad. Lo trágico es, alegría”.³⁴⁵

Esto no quiere decir que la tragedia es alegre, en efecto, la tragedia muestra los dolores de la existencia, el dolor, la agonía; lo que es alegre es lo trágico, y es alegre, según Nietzsche, porque es la afirmación de la existencia, la afirmación que en el dolor es favorable, por tanto:

“Lo trágico no está fundado en una relación de lo negativo y la vida, sino en la relación esencial de la alegría y de lo múltiple, de lo positivo y de lo múltiple, de la afirmación y de lo múltiple. <<El héroe es alegre, esto es lo que han ignorado hasta el presente los autores de las tragedias>> La tragedia, abierta alegría dinámica”.³⁴⁶

Lo trágico en este sentido se desprende de la tragedia. Así, la tragedia es intensa y exhibe lo más hostil de la vida, los riesgos y la ruina, las afrentas, pero lo trágico es afirmativo, es alegre. Esta postura que se gesta en *El nacimiento de la tragedia* también la encontramos en escritos posteriores, particularmente en *Ecce homo*, donde sobre el *amor fati* dicta lo siguiente:

“Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es el amor fati (amor al destino): el no querer que nada sea distinto, ni el pasado, ni el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo -todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario-, sino amarlo”.³⁴⁷

³⁴⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, España, 1998, p. 29.

³⁴⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Op. Cit., p. 30.

³⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Op. Cit., p. 54.

Se observa pues, en la alegría de lo trágico, el carácter impetuoso, soberano de la existencia, es decir, la afirmación de la existencia, incluso en los problemas más complejos. Lo trágico, por ende, es una afirmación tanto de la vida como de la muerte. Esa misma afirmación de la existencia se vuelve una celebración. Ahora se entiende que la visión dionisiaca se mezcla con la visión trágica, entonces, para Nietzsche, lo trágico se concibe como algo afirmativo.

c) El tercer rasgo comprende lo trágico como una sabiduría no lógico-racional. El vislumbre del joven Nietzsche, en *el nacimiento de la tragedia*, se mostró en identificar cuál es la relación entre dos formas bien establecidas, la lógica-racional y la sabiduría trágica, así como en identificar el impulso a la verdad o el impulso a la sabiduría. La primera se guía por la razón y la segunda por los instintos, por eso, como mencionamos anteriormente, son dos líneas distintas en sus planteamientos, una es apolínea-dionisiaca o trágica y la otra socrática o racional.

*“En la visión trágica del mundo se habían reconciliado el impulso hacia la verdad y el impulso hacia la sabiduría. El desarrollo lógico disuelve esta visión y fuerza a crear la visión mística del mundo. Parecen entonces los grandes organismos y religiones, etc. La relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo se ha de reconocer también en cada forma de Estado y, en general en todas las manifestaciones exteriores del espíritu de un pueblo”.*³⁴⁸

Las formas del desarrollo lógico del pensamiento llegaron hasta la forma del estado, ya sea la aristocracia o la democracia, es decir, manifestaciones de organización que correspondían a la Grecia clásica. Así, siguiendo este pensamiento, hay una línea muy delgada sobre el origen del pensamiento

³⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos* (1869-1874), Vol. I, Tecnos, España, p. 143.

filosófico racional, que algunas veces concuerda con la sabiduría trágica, Visualizándolo de otra manera, Colli lo expresa de la siguiente forma:

“Cómo es sabido, Nietzsche parte de las imágenes de dos dioses griegos, Dionisio y Apolo, y mediante el examen detenido, estético y metafísico de los conceptos dionisiaco y apolíneo delinea ante todo una doctrina sobre el surgimiento y decadencia de la tragedia griega, y después una interpretación en su conjunto de lo griego e incluso una nueva visión del mundo. Pues bien, una perspectiva idéntica parece abrirse cuándo, en lugar del nacimiento de la tragedia, consideramos el origen de la sabiduría”.³⁴⁹

Si logramos comprender esta lectura, parece que el joven Nietzsche, al crear una nueva forma de “inventar el origen de la tragedia”, a su vez logra elaborar una forma de pensamiento más elaborada: la sabiduría trágica, o lo trágico. El primero sería guiado por la sabiduría que se puede desprender de la tragedia griega y, el otro, el saber racional, impulsado como revisamos en un apartado anterior, por Sócrates y la búsqueda de la verdad. Ahora bien, la sabiduría trágica se encuentra relacionada con el arte, ya que de la tragedia como fenómeno estético se despende dicho saber:

“El arte no es sólo el tema de la interpretación, sino también el medio y el método de la misma. La interpretación que Nietzsche ofrece de la tragedia hace ya uso de la concepción trágica del mundo. Nietzsche practica la óptica del arte”.³⁵⁰

³⁴⁹ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, p. 15. Esta cita también se refirió en el Capítulo II, p. 92. Se considera importante en ambos apartados.

³⁵⁰ Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, España, 1979, p. 20.

Ahora bien, respecto a la afirmación de la existencia, el pensamiento trágico, esbozado por Nietzsche, y como lo señala E. Fink, se basa en la aceptación de la posibilidad, que abre o da paso a la esencia del mundo, es decir, por dificultosa que sea la vida, puede aceptarse como lo enseñan los poetas trágicos griegos, ya que ellos lograron sublimar los dolores del mundo a través de la obra de arte trágica:

*“En el fenómeno de lo trágico ve él la verdadera naturaleza de la realidad: el tema estético adquiere el rango de un principio ontológico fundamental: el arte, la poesía trágica se convierte para él en la llave que abre paso a la esencia del mundo”.*³⁵¹

Así pues, para Fink, el arte trágico es la llave para comprender una categoría más importante: lo trágico como forma de pensamiento sobre el mundo. Sólo bajo la mirada del arte, y del arte trágico en particular, se desprende lo trágico, en este sentido, el pensamiento trágico parte de la expresión estética del mundo y de la ilusión:

*“Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo. Pero es esencialmente en el arte trágico la tragedia antigua, la que posee esta mirada profunda. La verdadera esencia del arte la reduce Nietzsche a lo trágico. Lo trágico es la primera fórmula empleada por Nietzsche para expresar su experiencia del ser”.*³⁵²

Para comprender la visión trágica de Nietzsche, atendimos en nuestro capítulo I, *Genealogía de la tragedia griega*, aspectos generales y particulares de la tragedia, esa indagación nos llevó a la visualización de los instintos apolíneo y

³⁵¹ Eugene Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Op. Cit., p. 21.

³⁵² *Idem.*

dionisiaco. De esta manera, también se examinó en qué consiste la visión dionisiaca. Así la vida, que no es una obra dramática, sino la realidad (y la realidad es una apariencia, como lo revisamos anteriormente), es posible tolerarla –como la tragedia- a sabiendas que es dolorosa y cruel. Ahora bien, se encuentra una diferencia entre el elemento trágico y el elemento dramático. En el elemento dramático, que se da en la puesta en escena del teatro, se ve exaltación del dolor, de la alegría, del derrumbamiento y toda la expresión de los actores o del coro en escena, asunto que fascinaba a los griegos; mientras que en el elemento trágico, que se da en la vida misma, no necesariamente existe lo dramático, es el acontecimiento de lo irremediable, puede existir el drama, pero no siempre se exclama. Aquí recordamos a los personajes de Becket que aceptan lo trágico sin tener características dramáticas.

El pensamiento trágico será el de admitir y aseverar que la vida es digna de ser vivida con su crueldad y dolor, con su belleza y fealdad, con su ligereza y pesadez, con su candidez y todo lo que implica. El pensamiento trágico no se encuentra en la búsqueda de la verdad, de hecho, no le interesa la verdad, sino la aceptación arrebatada y sensible del mundo.

Para el joven Nietzsche, en la obra de arte trágica, es de suma importancia el héroe trágico, ya que como figura insigne tolera las inclemencias de la vida, el dolor y el padecimiento del tiempo, como puede ser Prometeo o Edipo. Los poetas trágicos, en las representaciones del teatro griego, enuncian y desnudan la esencia del hombre trágico. Sobre el héroe trágico Cioran afirma:

“La verdadera existencia trágica no se encuentra casi nunca entre los que saben manejar las potencias secretas que les abruman; ¿a fuerza de debilitar su alma con su obra de dónde sacarían la energía para alcanzar la extremosidad de los actos? Tal héroe, se realizó en una modalidad soberbia del

*morir porque le faltaba la facultad de extinguirse progresivamente en los versos”.*³⁵³

Concluyendo este apartado, podemos identificar, en primer lugar, que Nietzsche se considera un filósofo trágico, no filósofo racional.³⁵⁴ Ello significa que no va en la búsqueda de la verdad, sino de la sabiduría que enseñaron los poetas trágicos, es decir, la armonía entre los instintos apolo-dionisiaco y el pensamiento. En segundo lugar, es preciso identificar que lo trágico proviene de la tragedia, mientras que la idea del pensamiento filosófico proviene de la búsqueda sobre lo racional. En tercer lugar, parece que lo trágico en su forma radical se opone a lo filosófico, lo trágico se asocia a los instintos del hombre, lo racional se asocia a lo lógico-racional de los seres humanos. Son antagónicos en algunas cosas y en otras convergen sin dificultad; en cuarto y último lugar, encontramos que lo trágico no se relaciona con la idea de redención o salvación que el cristianismo propugna, sino que se desarrolla o se desenvuelve en la inmanencia de la propia vida.

Ahora bien, en otro escrito posterior a *El nacimiento de la tragedia*, en *El ocaso de los ídolos*, Nietzsche insta a que la vida no se vea de un modo pesimista, como lo señalaba Schopenhauer, sino aceptar la vida, la muerte y los dolores del mundo con un sí afirmativo, el sí de la vida:

“El afirmar la vida, aun en sus problemas más extraños y duros, la voluntad de vivir que, aun en sacrificio a sus tipos más altos, se alegra de su propia inagotabilidad, esto yo lo llamo dionisiaco y lo adivino como el puente hacia la psicología del poeta trágico. No para librarse del terror y de la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso a través de una vehemente descarga -así lo entendió Aristóteles-: sino para, sobre el terror y la compasión, ser uno mismo la eterna

³⁵³ Emil Cioran, *Breviario de podredumbre*, Taurus, España, 1997, p. 95.

³⁵⁴ Ver. *Ecce Homo*, *Op. Cit.*, p. 70.

*alegría del devenir – alegría que incluye también la alegría del aniquilamiento-. Y de este modo regreso al lugar del que partí una vez: el Origen de la Tragedia fue mi primera transmutación de todos los valores: de este modo regreso al fundamento en cual se origina mi voluntad y mi poder; yo, último discípulo de Dionisos filósofo; yo, maestro del eterno retorno...”*³⁵⁵

En este sentido, lo trágico es una afirmación de la existencia, es esa afirmación que incluso en la derrota se ve manifiesta. La visión dionisíaca se funde con la visión trágica y se convierte en una alegría de la existencia. *El nacimiento de la tragedia*, es para Nietzsche, la primera transvaloración de los valores, porque al pasar de la influencia del pesimismo de Schopenhauer, se convierte a un vitalismo trágico. Esta es su primera transformación.

Es importante señalar que también se encuentra otro punto de atención: la relación entre lo trágico y lo no-trágico y entre lo trágico y lo racional. El pensamiento trágico, ya para finalizar este apartado, tiene algunas diferencias y similitudes con el pensamiento filosófico, mientras que el primero no busca la verdad, para el segundo es imperante la verdad. Sócrates es el ejemplo.

El pensamiento filosófico griego se basaba en el asombro y la perplejidad del mundo, el pensamiento trágico se queda con la aceptación del mundo. Ambos pensamientos no son utilitaristas, no tienen una función remunerativa en la propia vida. La filosofía se inclina en el diálogo como forma de conocer el mundo. Así, el pensamiento trágico no necesariamente es dialéctico. El pensamiento trágico se origina en la ilusión del mundo griego y Nietzsche lo desplaza hacia sus reflexiones posteriores a *El nacimiento de la tragedia*.

³⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 163.

CAPÍTULO V. NIETZSCHE Y WAGNER.

CAPÍTULO V. NIETZSCHE Y WAGNER.

5.1. La relación entre Nietzsche y Wagner.

*“No es posible concebir el espíritu,
la esencia de la música
sin relacionarla directamente con el amor,
que es el alma del divino arte.
Sin el amor no podría existir el absoluto.
La música es una mujer”.*³⁵⁶

En este apartado y continuando con nuestra indagación de la música como vehículo del mensaje trágico y la estética musical de Nietzsche, examinaremos la relación entre el joven filólogo y el músico alemán, tratando de observar exclusivamente la concordancia de ideas en cuanto al aspecto sobre la música y al drama musical, ya que no es de nuestro interés analizar la vida y obra de Richard Wagner (1813-1883) por más importante que nos parezca. Wagner fue compositor, director de orquesta, teórico musical y poeta; además de sus composiciones operísticas y su tentativa de renovación de la música de su época, escribió sobre filosofía, política y, fundamentalmente, sobre la ópera y sobre la música como modo de justificar la propia actividad artística.

Nietzsche en sus escritos de juventud, refiere a la música buena como la música de orquesta sinfónica, en oposición a la música popular, así específicamente considera buenas las creaciones de Wagner³⁵⁷ y no las

³⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Prólogo de Begoña Lolo, Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Traducción de José Luis Arántegui, Siruela, España, 2002, p. 111.

³⁵⁷ *“Wagner fue uno de los poquísimos grandes compositores que fue además un intelectual, es decir, se interesó por las ideas generales que no tenían relación directa con su propio trabajo. No es sorprendente que haya estudiado historia y teoría de la música y del teatro, pero se interesó seriamente en la historia en un sentido más general, así como en la política, la filosofía, la*

creaciones artísticas de otros músicos de su época, mucho menos en lo concerniente a la música popular ¿Por qué sucede esto, ¿cuál fue la fascinación que el joven filólogo tuvo hacia Wagner y su música? ¿en que consistió su admiración? Es importante señalar que obras como *Tristán e Isolda* (compuesta entre los años 1857-1859) y las sinfonías de Beethoven en un primer momento señalaron el camino de la investigación sobre la música que elaboró el joven Nietzsche.

Respondiendo las preguntas anteriores, vale reconocer que Nietzsche desde niño estuvo inclinado a la música. Se sabe que su madre, después de regalarle un piano, fue quien le dio sus primeras lecciones, además de esos estudios primarios tomó clases de música que al parecer fueron poco distinguidas para él.³⁵⁸ Conjuntamente a sus estudios juveniles se agregó el griego y latín. En cuanto a la música era autodidacta.

Ahora bien, ya a los diecisiete años “en pleno periodo estudiantil en la escuela de Pforta, cuando por mediación de Gustav Krug –él sí ferviente wagneriano- tuvo Nietzsche un conocimiento más directo y musical de la obra de Wagner, y concretamente a través de *Tristán*”.³⁵⁹ En esos años consiguió una partitura para piano de *Tristán e Isolda* y llegó conocerla en su entraña. “Desde el instante en que hubo una partitura para piano del *Tristán* - ¡muchas gracias señor Bülow! Fui wagneriano”³⁶⁰ Así es como el joven filólogo se consideró wagneriano, con una devoción superlativa.

Siete años después, Nietzsche conoce y establece una amistad muy peculiar con el compositor R. Wagner y su esposa Cósima Wagner, con quienes mantiene una relación de admiración desde que empieza a convivir con ellos,

mitología, la literatura y el lenguaje”. Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, FCE., México, 2011, p. 37.

³⁵⁸ El propio Nietzsche escribe: “*Mi profesor fue, en efecto, un cantor al que aquejaban todos los defectos –amables sin duda- de un cantor. Y, además, estaba jubilado, y ni siquiera tenía demasiados méritos.*” Citado en Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche 1. Infancia y juventud*, traducción de Jacobo Muñoz, Alianza, España, 1981, p. 48.

³⁵⁹ Eduardo Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías*, Biblioteca Nueva, España, 2004, p. 236.

³⁶⁰ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Op. Cit.* p. 47.

pero que, al paso del tiempo, se fue perdiendo hasta la ruptura con el músico... ¿En qué consiste la apuesta musical de Wagner por la cuál se ve fascinado? Veamos con calma.

Ambos personajes se conocen en 1868, (tres años antes de la publicación de la ópera prima de Nietzsche) en ese momento, el joven filólogo cuenta con veinticuatro años y el músico con cincuenta y cinco. Observemos que entre ellos hay una gran diferencia en cuanto a la experiencia de la propia vida se refiere. En una carta a su amigo Erwin Rohde fechada el 9 de noviembre de 1868 escribe sus impresiones sobre el músico, de esa primera reunión se expresa:

*“Antes y después de cenar Wagner tocó al piano todos los pasajes importantes de los Maestros cantores, (...) Un hombre fabulosamente vivaz y fogoso, habla muy rápido, es muy chistoso y consigue alegrar enteramente a una reunión de carácter privado cómo aquélla. Entretanto, mantuve con él una larga conversación sobre Schopenhauer: ¡Ah! Comprenderás qué gozada fue para mí, oírle hablar de él con un entusiasmo completamente indescriptible, lo que él le agradecía, cómo Schopenhauer era el único filósofo que había comprendido la esencia de la música”.*³⁶¹

Se sabe que después de esa primera reunión, Nietzsche visitó no menos de veintitrés veces a la pareja Wagner en Tribschen. La relación de Wagner y Nietzsche está fundada en tres vertientes: en primer lugar, por el interés del mundo griego; en segundo, por la filosofía de Schopenhauer, a quién veían como un posible fundamento de la música como expresión de la voluntad misma; y en tercer lugar el punto más importante que desarrollaremos en este apartado: el interés de legitimar la relación de la tragedia ática y la conjunción de las artes en el drama musical moderno. Después de esa reunión, el joven Nietzsche se dedica

³⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Correspondencia junio 1850 – abril 1869*, Trotta, España, 2005, p. 548.

a la lectura de *Ópera y drama*, aparte de los encuentros con el músico, el texto será determinante en muchas concepciones sobre la relación entre filosofía y música:

*“Desde ese atardecer del día 8 de noviembre de 1868 hasta los últimos momentos de la vida lúcida del filósofo, a comienzos de 1889, Wagner impregna y atraviesa toda la escritura de Nietzsche, bien como acicate inspirador e interlocutor predilecto, bien como motivo de análisis y de reflexión, o bien como síntoma decisivo de los males que combatir, como caso clínico de la decadencia, el idealismo, el nihilismo, los valores cristianos y la falsedad”.*³⁶²

El joven filólogo refiere a Wagner como su precursor del camino estético y lo tiene más que presente en su primera publicación: “el autor tiene algo serio y apremiante que decir, e igualmente está usted enseguida convencido de que, en todo lo que él imaginó, se comunicaba con usted como una persona que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir aquello que correspondiera a esa presencia”.³⁶³ Así se expresa en el Prólogo a Richard Wagner de *El nacimiento de la tragedia*, al ya maduro y reconocido músico en los planos artísticos europeos de la época. Por tanto, como vimos en un apartado anterior, se puede decir que el primer libro de Nietzsche se encuentra influido por dos pilares fundamentales: Schopenhauer y Wagner. Podemos observar que fue el segundo de quien tuvo más influencia y al que le otorgó mayor dedicación intelectual para comprender la entraña de su admirada época, en palabras de él mismo:

³⁶² Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, España, 2003, Véase, Introducción de J. B. Linares, p. p. 19 - 20.

³⁶³ Friedrich Nietzsche, *Obras completas, Escritos de juventud*, Prólogo a Richard Wagner, Tecnos, España, 2011, p. 337.

“Para ser justos con el nacimiento de la tragedia (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido, e incluso fascinado, por lo que tenía de errado, por su aplicación al Wagnerismo, como si éste fuera un síntoma de ascensión. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre”. ³⁶⁴

Nietzsche posteriormente reconoce que fue errada su admiración por Wagner. De esta manera podemos prestar atención en que en esta primera etapa ambos concuerdan en lo general, posteriormente Nietzsche se aleja y se enfada con el músico hasta despotricar años después contra él mismo y contra esas coincidencias: “Richard Wagner, el mayor de los triunfadores en apariencia, en verdad un décadent decrépito y desesperado, cayó de repente, destrozado sin remedio, prosternado ante la cruz cristiana...”³⁶⁵ En referencia reiteradamente a la obra *Parsifal*, recordemos la posición dionisiaca del mundo del filósofo de Röcken frente a la visión cristiana.

Respecto al tercer rasgo que mencionamos arriba, sobre el interés de legitimar la relación de la tragedia ática con el drama musical griego y para comprender la influencia del pensamiento de Wagner en Nietzsche, es necesario penetrar allende las obras musicales las ideas de dos de sus obras ensayísticas más importantes: *La obra de arte del futuro (1849)* y *Ópera y Drama (1851)*, donde se bosquejan los principales pensamientos estéticos del músico y su propuesta estética, en palabras de Santiago Guervós:

“En un principio, Wagner permaneció fiel a la estética clásica, ya que sostenía que la música no tenía más que un papel de apoyo subordinado al ideal de la belleza plástica,

³⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Op. Cit.*, p. 67.

³⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner, Op. Cit.*, p. 91.

que impregnaba toda una cultura dedicada a las formas puramente exteriores del Hombre”.³⁶⁶

En este sentido, podemos cotejar que Wagner estudiaba y pensaba en formas que le permitieran contrarrestar la idea de subordinación de la música ante las artes plásticas. Para llevarlo a cabo necesitaba a una nueva forma. A Wagner se le adjudicaba haber establecido algunas diferencias con sus antecesores adheridos al movimiento musical llamado el Romanticismo.³⁶⁷ La fórmula o proyecto que elaboró es el denominado proyecto de “arte total o arte absoluto” es la aspiración del músico como nueva creación: “algo nuevo, del todo inaudito, jamás sospechado antes, a saber, llevar a cabo el drama real sobre la base de la música absoluta”.³⁶⁸ Es decir, una música instrumental absoluta... esto es lo que le interesaba justificar al músico:

“El término “música absoluta” - o el campo semántico que abarca expresiones como “música absoluta”, “música instrumental absoluta”, “lenguaje musical absoluto”, “lenguaje musical absoluto” y “armonía absoluta”. Que en el citado aparecía esporádicamente y pasaba casi inadvertido, se convierte en la palabra clave de una construcción

³⁶⁶ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder, Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, España, 2004, p. 62.

³⁶⁷ “En Alemania el movimiento romántico fue principalmente musical. Varios poetas concedieron la supremacía al arte de la música, pero su contribución, igual que en la pintura, perteneció a una Alemania que perseguía una síntesis de las artes, tendencia de largo arraigo y tentativamente explorada que rendía frutos con Wagner”. Véase, Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, F.C.E., México, 2014, p. 1297.

³⁶⁸ “La expresión de Wagner << música absoluta>>, <<músico absoluto>> es casi equiparable a la noción tradicional de <<música pura>> en las lenguas romances, es decir, música instrumental abstracta sin soporte o intención dramáticos”. Véase, Nota del traductor en Richard Wagner, *Ópera y drama*. Traducción Ángel Fernando Mayo Antofianzas, Akal, España, 2013, p. 73.

histórica-filosófica o histórico-mitológico que apunta al *drama musical*".³⁶⁹

Así, para justificar dicha aspiración tenía que fundamentar el término drama musical y continuar con la idea de que el espíritu alemán de la época se serviría del mundo griego para la elaboración de dicho proyecto. El proyecto Wagner parecía sumamente ambicioso, ya que lo que pretendía era realizar una obra que se forjara partiendo del ideal de la tragedia griega y a su vez ésta se fundaba a partir del mito:

*"La tragedia griega es la realización artística del contenido y del espíritu del mito griego. Así como en este mito la amplitud, sumamente ramificada de los fenómenos fue comprimida en una forma cada vez más densa, así el drama representó esta forma de nuevo más comprimida y condensada".*³⁷⁰

Como señalamos en el Capítulo I de este trabajo de investigación, la tragedia griega para Nietzsche no sólo se ve fundada en el mito, sino también en una conjunción de múltiples artes: danza, música, lírica, etc., guiados por los instintos apolíneos y dionisiacos, pero ambos personajes parecen coincidir en que hay un elemento primigenio: el mito. También para Wagner:

"Lo incomparable del mito es que es verdadero en todo el tiempo, y que su contenido, con el más conciso laconismo, es inagotable para siempre. La tarea del poeta era sólo explicarlo. Lo trágico griego no estaba ya dondequiera con plena ingenuidad ante el mito que debía explicar: las más de

³⁶⁹ Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, traducción Ramón Barce Benito, Idea Books, España, 2006, p. 23.

³⁷⁰ Richard Wagner, *Ópera y drama*, *Op. Cit.*, p. 145.

las veces el mito hacía más justicia a la esencia de la individualidad que el poeta que lo interpretaba".³⁷¹

La obra trágica del mundo griego expresaba el mito y el espíritu del mismo, que se mostraba de manera sublime en escena como en una comunión excelsa. El ejemplo que Wagner utiliza para analizar la tragedia griega en *Ópera y drama* es el de Edipo de quién trata de comprender su esencia íntima, situándolo en un ambiente político, concentrándose en los aspectos del Estado griego, más que en la relación familiar incestuosa de sus personajes como lo hiciera posteriormente S. Freud. Ahora bien, en cuanto a la música se refiere, exploraba la idea de que en el "drama musical" o en "la ópera" la creación musical continuara y superara al espíritu griego:

"Lo singular de la cultura griega, es que dedicó a la pura manifestación física del hombre una atención tan preferente que hemos de considerar ésta como la base de todo el arte griego. La obra de arte lírica y dramática fue la espiritualización, hecha posible por el lenguaje, (...) Los griegos se sintieron empujados al cultivo de la música sólo en tanto había de servirles de apoyo al gesto, cuyo contenido expresaba ya melódicamente el lenguaje".³⁷²

En este sentido Wagner y Nietzsche coinciden en que es en la música dónde se expresa el espíritu griego, estas ideas coinciden claramente con *El nacimiento de la tragedia*. Es muy probable que, por estas coincidencias, dichos personajes hayan entablado una amistad. Ambos piensan que el drama es una obra de arte en donde se da la relación de la creación entre el poeta y el músico,

³⁷¹ *Ibid*, p. 163.

³⁷² *Ibid*, p. 187.

como la actividad más sublime del hombre, pero difieren en la idea del espectador.

Para Wagner hay expresiones artísticas que se manifiestan en lo individual: escultura, pintura, arquitectura y que, en cierta medida según su visión, son menores al arte mayor: la Ópera, la cual se muestra bajo la idea de la multiplicidad de las artes donde la música, poesía, danza y pintura pueden coincidir:

*“En consecuencia, sólo en la obra de arte más perfecta, en el drama, puede comunicarse con plena fortuna la concepción del hombre experimentado, y en verdad justamente porque en él, por el empleo de todas las facultades de la expresión artística del hombre, el propósito del poeta es comunicarlo de la manera más completa del entendimiento al sentimiento, esto es, artísticamente a los órganos de la recepción del sentimiento más directos, los sentidos”.*³⁷³

En el esquema de Nietzsche esto mismo es dicho, pero, en otros términos, la escultura, arquitectura, poesía y pintura, estarán guiadas por el instinto apolíneo; mientras que la música y el drama por el instinto dionisiaco. En consecuencia, para uno y otro, la obra de arte llamada drama musical será la obra con una mayor relevancia artística, porque expresa el sentido estético del hombre para que sea comprendido por los sentidos de los espectadores. R. Wagner cree que sólo él puede llegar a elaborar el drama musical perfecto, recordemos que en esos años ya gozaba de una fama cultural importante y al final de su libro *Ópera y drama*, sentencia:

³⁷³ *Ibid*, p. 145.

*“El progenitor de la obra de arte del porvenir no es otro que el artista del presente, que presiente la vida del porvenir y desea estar comprendido en ella. Quien nutre en sí este deseo desde su capacidad más propia, vive ya ahora una vida mejor; pero sólo puede hacerlo uno: el artista”.*³⁷⁴

Wagner escribió suficiente sobre el tema: *El artista del porvenir* (1849), *Arte y clima* (1850), *La música del porvenir* (1860), *Sobre el destino de la ópera* (1871), *Sobre la aplicación de la música en el drama* (1879), entre otras. Así, para mencionar algunas ideas primordiales, es en *La obra de arte del porvenir* donde establece su proyecto estético y donde desarrolla en qué consiste la obra de arte total o del futuro:

*“El verdadero esfuerzo del arte es por tanto el de abarcarlo todo, quien está poseído por el verdadero impulso artístico desea alcanzar mediante el desarrollo máximo de su propia capacidad, no la glorificación de esa capacidad propia, sino del ser humano en el arte en general. La más alta obra de arte común es el drama: éste sólo puede existir en su posible plenitud si se dan cita en él cada una de las modalidades artísticas en su máxima plenitud”.*³⁷⁵

El joven Nietzsche veía precisamente en Wagner la posibilidad de lograr tal empresa. La idea principal de este texto es señalar que antes de la obra de arte total, existe una historia de las artes que poco a poco se ha manifestado hasta su máxima expresión. Para el músico hay tres capacidades artísticas del ser humano que son primigenias: el arte de la danza, el arte del sonido y el arte de la

³⁷⁴ *Ibid*, p. 261.

³⁷⁵ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López, Universidad de Valencia, Col·lecció estética & crítica, España, 2000, p. 143.

poesía. En una cadena intrínseca se puede decir que la danza es la primera; la esencia del baile es el ritmo y el ritmo lo encontramos en la música.

Así, la música que es armonía, melodía y ritmo, señala Wagner, se elevó a un lenguaje fonético, es decir, al arte de la poesía. Ésta es una línea de desarrollo de las artes hasta llegar al drama; en la otra línea de conjunción de las artes, la arquitectura, la pintura y la escultura no son sino artes fijas que permiten la expresión de las primeras. La obra de arte del porvenir, según Wagner, es un drama con música y danza que se puede desarrollar en un paisaje pintado, en un marco arquitectónico puesto al servicio de la música, representado por actores que usan su cuerpo para expresar los sentimientos humanos.

Wagner refiere que la arquitectura, la escultura y la pintura tienen como fin la belleza que se puede disfrutar solamente como lujos para los humanos, en cambio, en la obra de arte dramática pueden utilizarse la arquitectura como escenario, la escultura como adorno y la pintura para escenificar el paisaje de una obra de arte total, donde “todos los medios auxiliares del arte le respaldan y la vida real se plasma en una imagen visual inmediata sumamente fiel y absolutamente inteligible”.³⁷⁶ Por tanto, para Wagner, el drama musical es la reunión fundamental de todas las artes. En consecuencia, el artista que logre reunir la poesía y la música con ese propósito artístico, alcanzará la más universal obra de arte: la obra de arte total. ¿Pero quién es -según Wagner- el creador de tal obra de arte?:

“Así pues, ¿quién será el artista del futuro?

*Sin duda el poeta.*³⁷⁷

Pero, ¿quién será el poeta?

Indiscutible, el actor.

Insistamos de nuevo, ¿y quién será el actor?

³⁷⁶ *Ibid*, p. 147.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 156. En la nota al pie de la cita se aclara: “permítase que veamos al músico (Tondichter, poeta del sonido, compositor) como incluido en el poeta (Sprachdichter, poeta del lenguaje)- Que ello acontezca en una sola persona o en varias que trabajan asociadas.

*Necesariamente, la asociación de todos los artistas”.*³⁷⁸

La aspiración a tal obra de arte y al tal artista, es de él. Según Wagner, él mismo podría ser esa figura. Esta idea se convierte en una obsesión para el músico alemán y esas ideas llegan a ser repetitivas. Dicha obra de arte, al ser en sí misma conjunción universal de las artes y la asociación de todos los artistas, terminaría con el egoísmo personal de cada uno de los integrantes y de las disciplinas de dicha tarea artística. Dentro de ella se realizará la acción dramática:

*“La acción dramática, en cuanto condición más íntima del drama, constituye simultáneamente ese momento que, en el conjunto de la obra de arte, le asegura su comprensión más general. (...) La acción dramática es, en consecuencia, la rama del árbol de la vida que le ha crecido a éste de manera inconsciente y no arbitraria, que ha florecido y se ha marchitado según las leyes de la vida, pero que ahora, separada de él, está plantada en el suelo del arte para tomar de éste nueva vida”.*³⁷⁹

También es cierto que Wagner agrega la acción dramática como esencial al acontecimiento en la escena. En este trabajo plantea que para llevar a acabo la acción dramática es necesario aplicar una idea relacionada con la muerte y la existencia del artista representará dicha acción dramática, la cual consiste en la renuncia de sí mismo:

“La última y más completa renuncia a su egoísmo personal, la demostración de su completa integración en la universalidad, no las revele un ser humano sino con su muerte, y no con una muerte azarosa, sino con una

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ *Ibid*, p. 157.

necesaria, condicionada por las acciones que esa persona, desde la plenitud de su ser, lleva a cabo”.³⁸⁰

Wagner dice que, si la vida es fútil y sólo mediante la muerte se puede acceder a la universalidad, los hombres que participen de la obra de arte absoluta deben tener conciencia del acontecimiento de la propia muerte, lo que permitirá una mayor potencia en la acción de dicha obra. Así, bajo esta premisa, se revela el sentido del hombre en el mundo: *“La conmemoración de semejante idea sobre la muerte es la más digna que los humanos pueden celebrar”*.³⁸¹ Por tanto, si todos los artistas que intervienen en la obra logran la conciencia de este acontecimiento, podrán celebrar el drama con la más alta fuerza impetuosa que los humanos puedan elaborar, de esta manera habitará el poder de la individualidad en la generalidad y la obra de arte logrará su máxima expresión. Ahora bien:

“¿Quién será el artista del futuro? ¿el poeta? ¿el actor? ¿el músico? ¿el artista plástico? –Digámoslo en una sola palabra: el pueblo. El mismo pueblo, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándola: el pueblo, que es el único al que le debemos el arte en general”.³⁸²

Para Wagner la obra de arte verdadera no tiene sentido si no es expresada musicalmente, el texto *La obra de arte del futuro* es por decirlo de una manera, la parte teórica de su proyecto, de ahí que sus piezas musicales tengan en práctica tales postulados. El drama musical de Wagner:

³⁸⁰ *Ibid*, p. 158.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibid*, p. 164.

“está compuesto en forma consecuentemente desarrollada: la sucesión de las escenas y el texto constituyen un fundamento de una música continua con la <<melodía infinita>>, el canto hablado, la técnica del leitmotiv, una orquesta colorida y una armonía expresiva y altamente romántica”.³⁸³

Ahora bien, regresando a la relación de Nietzsche y Wagner, encontramos los siguientes textos del filósofo sobre el músico: 1. *Exhortación a los alemanes*; 2. *Richard Wagner en Bayreuth*; 3. *El caso Wagner: un problema para músico*; 4. *Nietzsche contra Wagner, documentos del psicólogo*. Revisemos cómo es el proceso de admiración y posterior desenfado del filósofo hacia el músico, para posteriormente retornar a la idea de la obra de arte como actividad metafísica.

5.1.1 Exhortación a los alemanes.

El texto *Exhortación a los alemanes* (1873) fue un encargo que le realizó el comité del patronato de la ciudad de Bayreuth al joven Nietzsche, para promover y enaltecer la figura del músico alemán. Durante esos años, se había planteado la remodelación del teatro de Bayreuth, para ello necesitaron recursos económicos decidiendo Wagner y Cósima recorrer toda Alemania en su búsqueda. Finalmente, en “1876 se inauguró el teatro de Bayreuth construido según los ideales del drama wagneriano para interpretar ahí sus obras, con el estreno de la tetralogía *Der ring des Nibelungen* (1869-1876) (El anillo de los nibelungos)”.³⁸⁴ A Nietzsche, años antes, le propusieron algunas directrices que sirvieran para tales efectos y se le recomendaron algunos puntos:

³⁸³ Ulrich Michels, *Atlas de Música I*, Versión española de León Mames, Alianza, España, 1985. Véase, Género y formas. Ópera, p. 133.

³⁸⁴ Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos III*, Ediciones Itsmo, España, 2000, p. 353.

“a) Significado de esta empresa y significado del << empresario>> que la había concebido y dirigía. b) Oprobio para la nación en la que se estaba llevando acabo ese gran proyecto con participación desinteresada y sacrificada de muchos colaboradores, pero que era presentada y criticada como si fuera la quimera de un charlatán. Y c) Comparación con otras naciones: si en Francia, Inglaterra o Italia un artista hubiera conseguido que se reconocieran cinco obras suyas de manera inequívoca, (...) ¿acaso no recibiría todo tipo de ayudas, aunque sólo fuese por sentido del honor?”³⁸⁵

En dicho texto, que no es muy extenso y que iba a ser la presentación de algunos de los puntos anteriores, es notoria la serie de alabanzas sobre la obra musical de Wagner, pero sobresalen dos, en primer lugar, las ideas del patriotismo alemán:

*“Los que estamos legitimados para testimoniar de nosotros mismos es que os hablamos con el corazón en la mano y que, al hacerlo, no deseamos ni buscamos si no aquello que es genuinamente nuestro en la misma medida en que también es genuinamente vuestro –a saber, la prosperidad y el honor del espíritu alemán y del nombre alemán”.*³⁸⁶

En la Alemania de esos años, el nacionalismo comenzaba a gestarse y la construcción del espíritu alemán estaba asociado con la grandeza del mundo griego. Estas cuestiones llevaron a Wagner a mostrar una preocupación por la difusión de su obra y por lograr que el mundo observara, contemplara y admirara, como señalamos anteriormente, la llamada obra de arte total. En este sentido, Nietzsche exclama:

³⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., Véase, p. 21.

³⁸⁶ *Ibid*, p. 77. Véase, Exhortación a los alemanes.

*“¡quien podría ser no bastante temerario para querer siquiera imaginar – ese movimiento de ideas, de acciones, de esperanzas y talentos que se iniciará con esa obra como de manera que, al de los ojos afines de sabios representantes del pueblo alemán, el colosal edificio de cuatro torres de los Nibelungos se levante del suelo siguiendo el ritmo que sólo es posible aprender de su creador, ese movimiento que surgirá hacia espacios abiertos del máximo alcance, de suma fecundidad y de pletórica esperanza”.*³⁸⁷

Wagner pensaba que la ópera alemana sería el resurgimiento del drama musical griego y que además trataría de distanciarse de la ópera italiana para superarla. Nietzsche al escribir el *Exordio a los alemanes*, creía que no sólo debía publicarse, sino que debía traducirse al italiano, francés o inglés para que obtuviera mayor cobertura en todo Europa. Nietzsche pensaba en ese momento que el espíritu alemán estaría encaminado por las ideas de Wagner, pero orientado y manifestado en la actividad artística:

*“El alemán sólo aparecerá ante las otras naciones como digno de veneración y portador de salvación cuando haya demostrado que es temible. Pero que por la extrema tensión de sus más altas y nobles fuerzas artísticas y culturales quiere hacer olvidar lo que es”.*³⁸⁸

La pretensión del joven filósofo además de manifestarse como seguidor de Wagner, también tenía otra aspiración de tipo personal, “dejarle la cátedra de filología clásica a su amigo Rhode y dedicarse por entero a divulgar la magna

³⁸⁷ *Ibid*, p. 79.

³⁸⁸ *Ibid*, p. 81.

empresa wagneriana que había de culminar en las colinas Bayreuth”.³⁸⁹ Finalmente, a pesar de que Wagner había sugerido que el texto de presentación fuera el de Nietzsche, el patronato del festival de Bayreuth decidió no publicarlo y con esto se tuvo una pequeña disconformidad por parte del lozano filólogo.

5.1.2. Wagner en Bayreuth.

El texto *Wagner en Bayreuth* (1876), se divide en once capítulos, también es conocido como la cuarta consideración intempestiva, es el comentario, defensa, enaltecimiento y primeras cuestiones que giran esencialmente sobre la obra *El anillo del nibelungo*. Ahora bien, para comprender el texto debemos saber algunas características de la tetralogía. Esta pieza con la que se inauguró el Teatro de Bayreuth, es una composición de cuatro óperas épicas emulando las tetralogías griegas que se componían de tres tragedias y un drama satírico:

*“La expansión de una a cuatro óperas refleja no sólo la escala del drama, sino también sus necesidades compositivas porque la sutileza y la complejidad de su técnica del Leitmotiv requieren el lienzo más grande posible si ha de funcionar de manera libre y expresiva”.*³⁹⁰

Wagner en esa creación propone una obra con una perspectiva de la mitología germana que enaltece el espíritu alemán y se compone de: 1. El oro del Rhin; 2. La Walkiria; 3. Sigfrido y; 4. El crepúsculo de los dioses. Estas cuatro partes se conjuntan “A base de leyendas nórdicas antiguas fusionadas, con libreto propio intentó resucitar el drama griego en el que se asociaban todas las artes: poesía, música, danza y arquitectura”.³⁹¹ *El anillo del nibelungo*, como drama

³⁸⁹ *Ibid*, p. 22.

³⁹⁰ Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, Op. Cit., p. 1597.

³⁹¹ Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos III*, Op. Cit., p. 353.

musical, tiene como fondo de su creación la música y la poesía que buscan alcanzar la obra de arte total. Una combinación artística que nos muestra el mensaje de lo trágico:

*“en El anillo del nibelungo (...) por ejemplo, en la escena que Siegfried asciende despierta a Brünnhilde; en esos momentos Wagner asciende hasta alcanzar un estado de ánimo tan elevado y tan sagrado que hemos de pensar en la incandescencia de las cimas del hielo y nieve de los Alpes”.*³⁹²

El anillo del nibelungo tardó veintiséis años en ser elaborado, un proyecto ambicioso donde algunas de sus características esenciales son la duración de la obra y el contenido enigmático-mitológico, se diseñó para ser tocada en cuatro noches de ópera, cada noche de cuatro horas aproximadamente.

Esto era parte del proyecto Wagner donde él mismo era el creador de la música, de la recreación del mito, de la puesta en escena, es decir, la aspiración en términos reales de la creación de la obra de arte total, monumental, absoluta. Ante esto, las alabanzas que hace Nietzsche versan sobre la grandiosidad de tal empresa y de tal artista, las loas son superlativas e icónicas y se refiere como el más grande músico de la historia del espíritu alemán...

“El innovador del drama simple, el descubridor de la posición de las artes en la verdadera sociedad humana, el poetizante intérprete de pretéritas formas de considerar la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico Wagner, el maestro del lenguaje, el mitólogo y mitopoeta que por primera vez acabó de forjar un anillo que abrazó todo un magnífico,

³⁹² Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner, Op. Cit.*, p. 94.

antiquísimo, tremendo conjunto, en el cuál dejo grabadas las runas de su espíritu”. ³⁹³

El joven Nietzsche lo ve como un artista-filósofo absoluto, creador del anillo más sólido de la historia de las creaciones artísticas. Nietzsche ve en Wagner un héroe, una figura paterna, -vale recordar que de niño fue huérfano de padre-, además que también desde adolescente, ya con naturaleza enfermiza, lo veía con admiración³⁹⁴ y que ahora veía en él al artista que ha logrado -valga la redundancia- la creación artística más grande posible, además que de considerarlo mito-poeta y también un filósofo.

Nietzsche tiene como una referencia previa en cuanto a la literatura se refiere, al poeta y novelista Goethe y, por tanto, ese es su parámetro de medición, sin embargo, él piensa que la figura alemana que ha juntado la historia, la filosofía y el mito, con la música es Wagner. El personaje más creativo y prominente que él ha visto y conocido. Por todo ello, posteriormente le resultará tan dolorosa la ruptura con él.

En cuanto a la idea del sufrimiento y su interpretación, Nietzsche siempre se mantiene o se manifiesta anti-moralizante, para él el arte no se interpreta éticamente, no se debe valorizar, el arte no educa moralmente... y ésta es una de las ideas que permanecen a lo largo de su pensamiento: lo trágico expresado artísticamente no se moraliza, lo trágico es, se expresa, se puede sentir y doler, pero no moralizar:

³⁹³ *Ibid*, p. 99.

³⁹⁴ En una carta fechada el 5 de diciembre de 1861, cuando se encuentra estudiando en Pforta con tan sólo diecisiete años, en una fecha cercana a la navidad, le envía una carta a su madre y a su hermana, solicitándole de regalo lo siguiente: “*Tengo frecuentes resfriados (...) Por lo demás tengo todavía un deseo: cualquier fotografía de un personaje ilustre que esté vivo, por ejemplo, Liszt o Wagner o una fotografía del álbum de Shakespeare del Kaulbach (por ejemplo, Makbeth) ...*” Esta es la primera referencia que encontramos sobre Wagner en esos años. Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, Volumen I, junio 1850-abril 1869, *Op. Cit.*, p. 204.

*“El arte, ciertamente, no adiestra ni educa para la acción inmediata; el artista jamás es en este sentido un educador y un consejero: los objetos ansiados por los héroes trágicos no son automáticamente las cosas en sí más dignas de ser deseadas por ellas mismas. Como en los sueños, la valoración de las cosas se altera mientras sentimos que estamos firmemente atrapados bajo el influjo del arte”.*³⁹⁵

Para Nietzsche, el acontecimiento trágico se ve reflejado en la obra artística, que es donde descansa... El arte dramático-musical es un reflejo de la vida real o del mito. Y aquí surgen tres cuestiones, ¿en qué radica su grandeza? ¿por qué es más válido el dolor representado que el mismo dolor humano? ¿Por qué sitúa Nietzsche con más valor el acontecimiento estético que el de la vida cotidiana?:

*“(...) -eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales- eso significa poseer un sentido trágico”.*³⁹⁶

Esta idea sobre poseer un sentido trágico o la convicción trágica es una idea que también leemos en *El nacimiento de la tragedia*. Para Nietzsche, la música de Wagner expresa justamente esa condición trágica. La fascinación se encuentra también en la relación música-vida y música-drama, es decir, ver la vida con los ojos del arte, además de comprender cómo la música de Wagner puede conmover la vida del espectador a través del drama. En este sentido Nietzsche se pregunta ¿qué significa la música de Wagner para su tiempo:

³⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 110.

³⁹⁶ *Ibid*, p. 111.

*“Esta música es un retorno a la naturaleza y, al mismo tiempo, es una purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de las personas más saturadas de amor ha surgido la apremiante necesidad de ese retorno y en su arte resuena la naturaleza transformada en amor”.*³⁹⁷

En este contexto y con una soberbia descomunal, encontramos una serie de loas del filósofo a las ideas que había elaborado el músico, la transformación de la naturaleza en música, una forma tan conceptual o abstracta que sólo un hombre como él podría lograr:

“El anillo del nibelungo es un formidable sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento. Quizá un filósofo podría poner algo a su lado que le correspondiera por completo, que careciera por entero de imágenes y acciones y que tan solo nos hablara en conceptos: tendríamos entonces lo mismo, pero representado en dos esferas incompatibles: para el pueblo, por un lado, y por el otro, para la antítesis del pueblo, la persona teórica”.³⁹⁸

Esta idea de que la música es un pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento gramatical es una idea que está expresada ya en otros textos. Así piensa el filósofo de Röcken, que la música y la filosofía se encuentran asociadas a formas de metafísica,³⁹⁹ tema en el que nos concentraremos más adelante. Ahora bien, Nietzsche compara a Wagner con Esquilo, el primer poeta trágico del mundo griego, identificando que en ambos existe una posición sobre la

³⁹⁷ *Ibid*, p. 115.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 153.

³⁹⁹ Véase, Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*, Tecnos, España, 1994.

concepción de lo trágico y que ellos como creadores buscan la mayor expresión, la expresión artística de una obra musical y visual al unísono:

“Todo ello es la esencia del dramaturgo ditirámbico, tomado este concepto en un sentido tan integral que abarque simultáneamente al actor, al poeta y al músico: así es como este concepto se ha de inferir necesariamente de la única manifestación perfecta del dramaturgo ditirámbico anterior de Esquilo y de los artistas griegos...”.⁴⁰⁰

Nietzsche identifica a Esquilo y a Wagner en tanto que el primero introduce el diálogo entre personajes y toma temas troyanos en sus obras, mientras que el segundo establece un diálogo de la música con la mitología germana. Los roles que les da Wagner a sus actores ya están bajo la idea de que darán su mayor expresión, como si fueran a morir, esa idea resulta extasiante a Nietzsche. Wagner es visto como un creador de imágenes de máxima categoría que como Esquilo en la antigüedad, también logró hacerlo. Asimismo, se le achaca una revolución en cuanto a la música se refiere, la aspiración que Wagner tenía era sobre la égida música absoluta:

“Las extraordinarias tareas que Wagner a puesto a los actores y cantantes encenderán entre ellos durante generaciones una rivalidad por conseguir representar finalmente la imagen de cada héroe wagneriano con una visibilidad y una perfección sumamente plásticas: tal y como está consumada plasticidad corporal ya se halla prefigurada en la música del drama”.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 129.

⁴⁰¹ *Ibid*, p. 158.

También es cierto que el joven Nietzsche en este momento ya había publicado *El nacimiento de la tragedia* y que su reflexión sobre lo trágico se encuentra en relación a sus escritos posteriores:

“El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal -eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales- eso significa poseer un sentido trágico”. ⁴⁰²

La visión trágica de Nietzsche consiste en la aceptación de una situación adversa, como sucedía en la tragedia griega y que puede ser expresada estéticamente, el problema de la música se centra en dos aspectos, en el acontecimiento trágico y en la música como su vehículo. Así, cuando se piensa en la separación de Wagner con el resto de la música, siempre se relaciona con Beethoven como punto de partida:

“La música anterior a Wagner, tomada en su conjunto, tenía angostas fronteras; se refería a estados permanentes del ser humano, a eso que los griegos llamaban ethos, y sólo con Beethoven había comenzado precisamente a encontrar el lenguaje del pathos, del querer apasionado de los procesos dramáticos en el interior del ser humano”. ⁴⁰³

Los procesos dramáticos siempre se ven relacionados con la música, era la visión que le agradaba a Nietzsche, ello le había fascinado. La tarea que elaboró

⁴⁰² *Ibid*, p. 111.

⁴⁰³ *Ibid*, p. 160.

Nietzsche consistía en pensar en la obra de arte total, donde la conjunción de todas las artes pudiera expresar el sentido trágico de la existencia humana; pensar en cómo Wagner expresó sus ideas sobre la obra de arte del futuro, pero también, pensar qué sería Wagner para el pueblo alemán, no sólo como el creador de la obra de arte del futuro, sino el transfigurador del pasado, creador del mito. Doce años después del texto *Wagner en Bayreuth*, escribe *El caso Wagner*, del cuál veremos por qué le llamó un caso para melómanos.

5.3.4. Sobre el caso Wagner.

En el caso Wagner: un problema para músicos, se trata de una carta que escribió en Turín en mayo de 1888, en este texto explica y describe cuál es la ruptura del filósofo con el músico, ¿en qué consiste la decepción sobre la música de Wagner? ¿por qué lo llama un *décadent*?⁴⁰⁴ “Yo soy, al igual que Wagner, hijo de esta época, es decir un *décadent*: con la diferencia de que yo me di cuenta que lo era y me puse en contra defendiéndome.”⁴⁰⁵ A qué se refiere con ser decadente. Decadencia para Nietzsche tiene que ver con la moral, recordemos que la moral niega la vida, “el cristianismo <<ha redimido>> al género humano, dice Nietzsche con ironía: lo ha redimido de los señores. Han vencido, al menos por el momento, los plebeyos”.⁴⁰⁶ La vida empobrecida por la moral, la óptica de la vida desde el bien o el mal se encuentra relacionada con los valores cristianos. Pero ¿por qué después de años, escritos, loas y relaciones de distinta índole, rompe con él?

“Romper con Wagner fue para mí una fatalidad; volver a estimar luego cualquier cosa, una victoria. Nadie estuvo

⁴⁰⁴ El filósofo utiliza expresiones de otra lengua, para resaltar los significados: *décadent*, lo usa como acepción francesa: *décadent*, decadente; *decadence*, decadencia; *par excellence*, por excelencia, *délicatesse*, delicadeza.

⁴⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, *Op. Cit.*, p. p. 185 – 186.

⁴⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, México, 1995. Véase, Introducción de Andrés Sánchez Pascual, p. 11.

*quizá tan peligrosamente comprometido con el Wagnerismo, nadie ha resistido con tanta fuerza, nadie se ha alegrado tanto de haberse librado de él".*⁴⁰⁷

Esta separación fue brutal, después de tanta admiración, de momentos de convivencia, de escritos, adulaciones sobre sus piezas musicales y obras teóricas, se agradece a sí mismo y su inteligencia de la posibilidad de haberse liberado del yugo del músico. En el caso Wagner, un escrito de doce apartados ya con el tono que caracteriza a un Nietzsche potente y que llega incluso a ser irónico, señala las incongruencias de Wagner respecto a las ideas que le habían caracterizado en la postulación de la obra de arte total y la idea de la música infinita. Nietzsche en este escrito compara la música de Wagner con la música Bizet⁴⁰⁸ y llega a reconocer en la ópera *Carmen* una jovialidad de la que no daba crédito:

*"Y, efectivamente, cada vez que he escuchado Carmen me ha parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan sedentario... (...) ¿Me está permitido que diga que el sonido orquestal de Bizet es casi el único que todavía soporto?"*⁴⁰⁹

Podríamos azuzar al estilo de Nietzsche: *Carmen* versus *Parsifal*. La comparación es esencialmente en cuanto a los puntos de vista sobre la música y su posición ante el mundo. *Carmen*⁴¹⁰ habla de la vida cotidiana, es sobre la vida

⁴⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 185.

⁴⁰⁸ Músico y compositor francés creador de una de las óperas más exitosas de la historia: *Carmen*.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 189.

⁴¹⁰ Nos referimos a la ópera de Bizet cuando se estrenó: "Ésta inmediatamente produjo controversia, pues su tema fue considerado demasiado atrevido para dicho recinto, y las implicaciones trágicas de la muerte de Carmen eran demasiado realistas para el género de la ópera comique." Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, Op. Cit., p. 202.

diaria, que ahora le resulta precisa, rica, alegre, es la visión dionisiaca de la existencia, en oposición a la melodía infinita de *Parsifal*... donde habla de la redención cristiana⁴¹¹ cosa que fue la que hizo que rompiera con el filósofo de Röcken. Aquí podríamos decir que *Carmen* se encuentra bajo la visión dionisiaca del arte, la visión exultante de la vida en la vida y *Parsifal* bajo la visión cristiana, decadente. Para Nietzsche Wagner es un redentor. *Parsifal* es una ópera de Wagner que se estrenó en el Teatro de Bayreuth en 1882. La ópera de *Parsifal* fue la causa de la separación, porque en esencia hay una idea que va totalmente en contra del filósofo de Röcken, la ya mencionada idea de la redención:

*“El problema de la redención es hasta un problema venerable. Wagner no ha meditado sobre nada con tanta profundidad como sobre la redención: su ópera, es la ópera de la redención. En ella siempre hay alguien, sea quien sea, que quiere ser redimido: a veces un señorito, a veces una señorita –éste es el problema de Wagner- ¡Y con qué riqueza varía su leitmotiv!”*⁴¹²

Para Nietzsche en estos escritos, las óperas: *Tannhäuser*, *El holandés errante*, *Los maestros cantores*, el caso *Tristán e Isolda* y *El anillo del Nibelungo*, están impregnadas de redención. Lo que llama la atención es saber por qué pasó tanto tiempo para que se diera cuenta Nietzsche que existía la idea de redención en las óperas de Wagner. Hay posturas sobre este tema que argumentan que Nietzsche dice una cosa y cambia de opinión fácilmente. Podemos observar que el pensamiento de Nietzsche se encuentra bajo el talante de las ideas de Heráclito, donde se entiende que las ideas sobre el mundo pueden cambiar, justamente en contra de las ideas eternas y absolutas.

⁴¹¹ Nietzsche identifica a Jesucristo como “el gran redentor”, ya que muere en la cruz para salvar a la humanidad, se redime, se sacrifica por los humanos. En este sentido, la obra de Wagner es redentora.

⁴¹² Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 194.

En este sentido, pasaron once años del texto anterior para desprenderse de las ideas preliminares. ¿Por qué no lo vio con anterioridad? Tal vez la figura paterna le obnubilaba. Ahora lo considerará como un decrepito, como un músico que hace el mal a los propios alemanes. ¿En qué consiste tal desprecio? ¿por qué ahora lo desdeña? ¿quién es ahora Wagner para Nietzsche?

*“¿fue un músico en absoluto? En cualquier caso, fue más otra cosa, a saber: un histrión incomparable, el más grande de los mimos el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro director de escena par excellence. Ocupa un lugar diferente que no está en la historia de la música, no se le debe confundir con los grandes músicos auténticos”.*⁴¹³

Un mimo que no sólo timó a los alemanes, sino a él mismo, que veía a la música como un instrumento de la acción dramática, como *ancilla dramaturgia* (sierva del drama) esta expresión sacada del mundo medieval, para destacar el sentido de esclava:

*“La música de Wagner sin la protección del gusto teatral que es un gusto muy tolerante, es, sencillamente, mala música, tal vez la peor que jamás se halla hecho. Cuando un músico ya no sabe contar un hasta tres, se hace <<dramático>>, se hace wagneriano...”*⁴¹⁴

Para Nietzsche, la música de Wagner ha engañado a todos, la música que antes había considerado dramática ya no le resulta interesante, sino música pesada, densa, aburrida, repetitiva, una música que como *El anillo del Nibelungo* debería estar fragmentada en cuatro tantos para ser comprendida, porque en su

⁴¹³ *Ibid*, p. 213.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

conjunto es imposible de tolerar, incluso de comprender y asimilar en palabras de él mismo nos dice:

“Wagner no podía crear una obra entera de un sólo bloque, no tenía elección, tenía que hacer piezas fragmentarias, <<motivos>>, gestos, fórmulas, tenía que hacer repeticiones y cien complicaciones, en cuanto músico siempre siguió siendo un retórico”. ⁴¹⁵

La crítica que ahora refiere Nietzsche es que Wagner utilizó el mito, la leyenda y la necesidad de la literatura para poder justificar la creación artística, ahora lo ve como un artista que rebusca todas las formas para realizar su cometido, sí un mitopoeta, un creador de mentiras. Lo que antes le fascinaba que era la idea de la obra de arte total, la idea de música absoluta, ahora la ve familiarizada con Hegel y la idea del espíritu absoluto, temas a los que siempre vio con desdén. Al final de ese texto exclama que hay tres exigencias que aún le preocupan y que están en sus pensamientos:

*“Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.
Que el actor no se convierta en el seductor de quienes son auténticos.
Que la música no se convierta en un arte para mentir”.* ⁴¹⁶

Estas tres ideas van en contra directamente de las expuestas en *Ópera y drama* que revisamos con anterioridad. Ahora se identifica con mayor fuerza la claridad de la música dionisiaca, se compromete con la independencia de la música sobre el drama y piensa que la música wagneriana se encuentra sólo como un vehículo del discurso de la falsedad, es decir, del cristianismo, idea que

⁴¹⁵ *Ibid*, p. 220.

⁴¹⁶ *Ibid*. p. 225.

desde hace años había elucubrado, pero que ahora lo expresaba con toda su fuerza filosófica.

5.3.4. Nietzsche contra Wagner.

4. *Nietzsche contra Wagner, documentos del psicólogo. (1888)* Nietzsche contra Wagner no es un escrito de juventud, de hecho, aparece publicado en 1889, justo cuando el filósofo alemán está por ingresar al manicomio de Jena. Es en este texto donde encontramos a un Nietzsche ya maduro, establece lo que consideró como uno de sus más grandes errores de juventud y así los señala sin ningún problema, ya en el prólogo expresa:

*“Leídos en su conjunto no dejarán ninguna duda ni sobre Richard Wagner ni sobre mí: somos antípodas. Al leerlos se comprenderá, además, alguna otra cosa: por ejemplo, que este escrito es un ensayo para psicólogos, pero no para alemanes...”*⁴¹⁷

El texto *Nietzsche contra Wagner* está dirigido a los psicólogos⁴¹⁸ no a los alemanes. es explosivo y acusa al músico de hacer una música que ocasiona fatiga, cansancio. Ahora es visto como una enfermedad de la cultura alemana que se ve empobrecida por la visión alegre de Bizet, que como dijimos, se encuentra del lado dionisiaco de la vida, le dice sí a la vida. La postura de Nietzsche, en este momento, se encuentra entre la oposición de lo estético y lo fisiológico:

“Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué seguirlas disfrazando con fórmulas

⁴¹⁷ *Ibid.* 246.

⁴¹⁸ El término psicólogos es peculiar en nuestro autor: lo encontramos en “Mas allá del bien y del mal” parágrafo 24.

estéticas? Al fin y al cabo, la estética no es más que una fisiología aplicada”. ⁴¹⁹

Ahora la música de Wagner, le parece fría, calculada, repensada en su composición, excesivamente ornamental. El pensamiento de Nietzsche se torna sobre la influencia de la música en el cuerpo, ¿acaso la música no es para el goce y deleite del propio cuerpo?:

“¿Y no protesta también mi estómago? ¿y mi corazón? ¿y la circulación de mi sangre? ¿no se irrita mi intestino? ¿no me pongo afónico con esta música sin darme cuenta...? Para escuchar a Wagner necesito pastilles Gérendel... y, así las cosas, me pregunto: ¿qué quiere en definitiva todo mi cuerpo de la música en general? Porque el alma no existe...” ⁴²⁰

El mensaje es claro, la música de Wagner se encuentra de lado de la religiosidad, de la piedad, de la redención y por ello ha desmerecido, ahora su antagonico es Nietzsche, que se encuentra del lado dionisiaco, del lado del cuerpo, de la vitalidad. La vida para el gozo, no para el más allá, ni siquiera la música para el alma, sino la música para el cuerpo. Aunado a la discusión de la obra de arte para el goce Nietzsche pone en cuestión el problema del fin y el medio de la música

“Y, dicho sea de paso, si la teoría de Wagner ha sido la de que <<el drama es el fin, la música nunca es sino el medio>>. Su praxis, por el contrario, fue desde el principio hasta al final aquella de que <<la pose es el

⁴¹⁹ *Ibid.* 248.

⁴²⁰ *Ibid.* 249.

fin, el drama y también la música nunca no son sino sus medios>>”.⁴²¹

El problema de los fines y los medios en Nietzsche siempre le han generado dificultades, pareciera que el joven Nietzsche sí concordaba con la idea de que la música era el medio del mensaje dramático. Pero con el tiempo se dio cuenta que la música es la potencia dionisiaca y ahora desdeña el teatro, las piezas teatrales le parecen meras representaciones y además menosprecia al público que se convierte en rebaño:

“En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño, en mujer, en fariseo, en ganado electoral, en patrocinador, en idiota –en wagneriano-: ahí ni siquiera la conciencia más personal deja de sucumbir al hechizo nivelador del gran número, allí reina el vecino, allí se convierte uno en prójimo”.⁴²²

En este momento, la estética de Nietzsche se encuentra basada en dos aspectos: 1. La obra de arte es para el goce, el placer del cuerpo, es una experiencia sensorial individual; y 2. Si es para el goce individual no debe ser compartido con otros espectadores, por tanto, debe ser una experiencia aislada:

“-Aún diré unas palabras para los oídos más selectos: qué es lo que quiero yo, en realidad, de la música. Que sea serena y profunda, como una tarde de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna una dulce mujercita llena de malicia y encanto. Nunca admitiré que un alemán pueda saber qué es la música”.⁴²³

⁴²¹ *Ibid.* 250.

⁴²² *Ibid.* p. 251.

⁴²³ *Ibid.* p. 252.

Nietzsche está pensando en dos tipos de músicos; los alemanes del norte y los músicos del sur, o sea, los italianos. Nietzsche identifica la música del sur con lo dionisiaco y la del norte con lo apolíneo. La música como señalamos arriba tiene para el filósofo de Röken, en este momento, un carácter fisiológico. Bajo esta óptica, la música del norte es pesada y abrumadora, densa; y la del sur es ligera, alegre, en palabras de Luis E. De Santiago Guervós:

*“La estética dionisiaca también se transforma con el sur. Se imponen imágenes y metáforas visuales de carácter apolíneo. Lo apolíneo en lo dionisiaco como encuentro con el sur, del choque entre lo bárbaro del norte y lo delicado y ligero de las tierras del sur”.*⁴²⁴

Dentro de los músicos del norte serán identificados Heinrich Schütz, Johan Sebastian Bach, George Friedrich Händel, además de Ludwig Van Beethoven y de Richard Wagner. En oposición a ellos, señala como músicos dionisiacos a Gioachino Rossini, Peter Gast (que es de nacionalidad alemana) pero no lo identifica como alemán. Nietzsche se encuentra fascinado por el sur, recordemos también que siempre estuvo buscando un clima que le favoreciera y en el sur tuvo experiencias climáticas agradables.

Al final del texto, *Nietzsche contra Wagner*, elabora una serie de metáforas que permiten discernir las ideas que le ocupaban. Refiere que la música de Wagner y melodía infinita se relacionan con una actividad física, el nadar; refiere, además, que existe otro tipo de música que es más festiva, como la popular, que impulsa hacia el danzar:

“-Richard Wagner quería un movimiento de otra índole- y alteró la premisa fisiológica de la música anterior. Nadar,

⁴²⁴ Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder. Op. Cit.* p. 158.

flotar- en lugar de caminar, danzar... Con esto quizá ya se ha dicho lo decisivo". ⁴²⁵

Estas reflexiones sobre la música y sobre la melodía infinita son de gran importancia; Nietzsche, ve en Wagner un peligro en sus creaciones:

"El peligro se agudiza cuando tal música se apoya cada vez con mayor decisión en un arte de la interpretación escénica y del mimo totalmente naturalistas, no sometidos a ninguna ley de la plástica, que sólo quieren el efecto y nada más. Lo expresivo a cualquier precio y la música al servicio de la pose, esclava de la pose - esto es el fin..." ⁴²⁶

La gran molestia de Nietzsche es que Wagner utilizó la música como instrumento de la pose dramática, cosa que le parece vil, mezquina. Esta idea persistente en Nietzsche, Sánchez Meca la expresa así: "La música no tiene ninguna necesidad de libreto porque no describe absolutamente nada".⁴²⁷ El enojo radica en que Wagner utilizó a la música para su aspiración personal de sacralizarse como el músico alemán más importante. Y por eso, Nietzsche utiliza el apodo de mimo para referirse a Wagner.

Para ir cerrando este apartado, cabe señalar que las diferencias que se suscitaron con Wagner y Schopenhauer son porque los conoció en la entraña, porque punto a punto, libro a libro estuvo leyendo y conociendo a sus icónicas figuras y sus pensamientos filosóficos. Podemos identificar que la visión final, es decir, la de adulto, es que Nietzsche mantiene ya una enorme distancia con Wagner, porque consideraba que su visión empobrece la vida por la idea de la redención y la de Schopenhauer niega la vida por el sufrimiento y el pesimismo. Estas ideas se encuentran expresadas en el apartado "Nosotros los antípodas":

⁴²⁵ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 255.

⁴²⁶ *Ibid*, p. 255.

⁴²⁷ Diego Sánchez Meca, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Op. Cit. p. 45.

“La venganza contra la vida misma- ¡la modalidad más placentera de ebriedad para tales sufrientes de vida empobrecida! Tanto Wagner como Schopenhauer ofrecen una respuesta a la doble necesidad de estos últimos- niegan la vida, la calumnian, por eso son mis antípodas”.⁴²⁸

La admiración que tuvo Nietzsche por Wagner fue superlativa y, por lo tanto, la separación fue dolorosa, en algunos momentos llegó hasta el exceso de la despotricación. Nietzsche es un pensador que logra separarse de sus dos maestros, pero la separación de sus ideas se fue construyendo a partir de la dedicación de sus pensamientos. Nietzsche es el antípoda, porque se encuentra del lado de la afirmación de la vida, incluso por más adversa que pueda presentarse, sabiduría que se obtiene de las enseñanzas de la tragedia griega. Además de la separación de los dos personajes mencionados, Nietzsche también mantiene sus diferencias con filósofos que lo preceden:

“Entendí el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior de pensamiento, de una plenitud de la vida más victoriosa que la que había venido a expresarse en la filosofía de Hume, de Kant y de Hegel. Yo tomé el conocimiento trágico como el lujo más hermoso de nuestra cultura, como su más valiosa, más aristocrática y peligrosa modalidad de derroche, (...) como un lujo que le era lícito concederse”.⁴²⁹

⁴²⁸ *Ibid.* p. 258.

⁴²⁹ Friedrich Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, Op. Cit., p. 258.

Ya en este punto Nietzsche se comprende y reitera a sí mismo, no como un filósofo, sino como un pensador trágico. El pensamiento de Nietzsche no se encuentra bajo el talante de las ideas absolutas o totalmente racionales, sino en la sabiduría trágica para la vida misma, una de las tesis más importantes que hemos ido identificando en este trabajo de investigación. Las ideas de Nietzsche están del lado del goce dionisiaco, en la música y en la afirmación del mundo. En la en la música encontró la pasión y cierta actitud de triunfo sobre la existencia:

*“Nietzsche amó la música como nadie: esto lo decimos para justificar nuestra decisión. Nietzsche fue un músico. Ningún otro arte estuvo tan cerca de su corazón como la música. (...) El lenguaje y la música fueron el campo de sus vivencias, el campo de sus aventuras de amor y de conocimiento y el campo de su productividad. Su lenguaje, su lenguaje mismo, es música y manifiesta una finura de oído interior...”*⁴³⁰

Ya para finalizar este apartado, cabe destacar que identificamos que la relación entre Nietzsche y Wagner esta basada en tres aspectos: el drama musical griego, la idea de la música como expresión de la voluntad misma que Schopenhauer elaboró, y el interés en la conjunción de las artes en el drama musical moderno impulsado por Wagner. Además, estudiamos las principales tesis de Wagner que se encuentran en *Ópera y drama* y *La obra de arte del futuro*, donde se manifiestan los postulados estéticos de las piezas musicales del mismo autor. Identificamos en qué consistió la propuesta musical de Wagner, es decir, la obra de arte total y la obra de arte del futuro. Revisamos los textos donde Nietzsche y Wagner congenian e incluso se admiran y que poco a poco se va diluyendo, hasta la ruptura total.

⁴³⁰ Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza, España, 2000, p. 84.

CONCLUSIONES

Conclusiones.

El dolor de la existencia humana es innegable. No hay humano que no haya padecido la fortuna y las tribulaciones que nos otorga la vida. La vida es placer y dolor, alegría y tristeza. No siempre se tiene la capacidad de saber disfrutarlos ni de saber padecerlos. Nietzsche propone la visión dionisiaca -aquella que nos muestra los placeres del mundo-, y la visión trágica -aquella donde las adversidades son inevitables-. *El nacimiento de la tragedia* es la obra donde se exponen estas posturas. Lo trágico es lo irremediable, lo inevitable, pero también es la aceptación de lo que es.

Es cierto que existen muchos trabajos sobre el pensador alemán, sin embargo, dada la riqueza de su trabajo, no se agotan las posibilidades de interpretación. La reflexión sobre el nacimiento de la tragedia y de lo trágico que expone el filósofo alemán Nietzsche en los escritos de juventud, ha sido el sustento de nuestro trabajo de investigación. Un trabajo que manifiesta el interés personal de indagar sobre el pensamiento trágico, sus peculiaridades, matices y, sobre todo, la forma en que se manifiesta.

Se partió desde la inquietud y búsqueda por comprender qué es el corazón de lo trágico y cuáles son los rasgos que lo describen, por tanto, el estudio de la tragedia griega, de la música, del mundo como ilusión y la metafísica, entre otros temas, constituyen la lista de tópicos abordados a lo largo de este trabajo, al mismo tiempo, que se vuelven las herramientas que ayudaron a la comprensión de la visión dionisiaca y trágica.

Así, en cinco capítulos se conforma el cuerpo de la investigación, abordando de manera transversal ambas cuestiones, es decir, nuestras dos preguntas de investigación: el origen de la tragedia y el pensamiento trágico. Ahora bien, en términos generales, *El nacimiento de la tragedia* no es una obra que contenga datos históricos fiables, sino la intuición filosófica sobre ellos, esa indagación, sobre todo, es una profunda reflexión sobre el mito trágico y el

carácter de ilusión de la tragedia griega. Por ello, en este trabajo nos ayudamos de otras herramientas teóricas que permitieron ampliar y clarificar el panorama sobre ciertas posturas, posturas que el mismo filósofo de Röcken daba por sentadas.

Es importante señalar cuáles son los rasgos del origen de la tragedia que propone Nietzsche, porque ello ayudó a identificar que ahí se gesta el planteamiento del pensamiento trágico. Al buscar el corazón de lo trágico, irremediablemente, lo tuvimos que escudriñar en las tragedias. No se puede conocer lo trágico si no vemos dónde surge y cómo se expresa.

El mito, el rito, los instintos dionisiaco-apolíneos son los sustratos que permiten identificar el origen de la tragedia, según Nietzsche, se parte de esas visiones, para parir a la tragedia. Además, de los sendos poemas homéricos con sus personajes en situaciones épicas y de la tradición de los poetas trágicos, con sus piezas teatrales expuestas en los teatros a Dionisio -componentes de nuestro primer capítulo-, se fueron identificando las características de lo trágico como la aceptación de lo irremediable, los dolores de la existencia y lo brumoso que puede llegara a ser la vida misma. La tragedia de Esquilo nos muestra a los personajes homéricos con fuerza y sed de triunfo, personajes vigorosos, incluso en la derrota, así como las características que tiene el pensamiento trágico: amor fati. Sófocles, por su parte, es considerado el poeta más trágico por sus dolientes personajes y por mostrarlos demasiado humanos en sus narraciones. Pensemos en la tragedia de Edipo en Colono, quien muestra aceptación ante el suicidio de Yocasta, después del incesto cometido. Se está de frente al dolor, a la caída, a la tristeza, como muestras de esa humanidad.

Hacia el final del capítulo se desarrolló en qué consiste Medea, la tragedia de Eurípides. En ella, el personaje principal no acepta su destino y Nietzsche, posteriormente, dirá que, gracias a él y a Sócrates, la tragedia griega feneció, acabando con el espíritu estético y de ilusión del teatro e introduciendo el pensamiento racional como el verdadero. En un primer momento de este capítulo, lo trágico lo visualizábamos en el Coro de las tragedias griegas que permitía enviar el mensaje trágico, según la óptica de Nietzsche. Lo trágico, podemos

inferir, se encuentra en el espíritu de la música, es decir la música es el vehículo del mensaje trágico.

Sobre el capítulo dos, *Alrededor de la tragedia en Nietzsche*, identificamos la relación entre Schopenhauer y Nietzsche, para ello, nos adentramos primeramente en el estudio de *El mundo como voluntad y representación*, así como en los temas de los dolores del mundo y la comprensión de la tragedia como un pesimismo en Schopenhauer, ello nos permitió comprender la influencia en Nietzsche. Dicho estudio, permitió identificar de una manera particular la filosofía de Schopenhauer y así observar el giro que da Nietzsche del pesimismo al vitalismo, parte fundamental en la comprensión del acontecimiento trágico. Existen planteamientos que comparten ambos filósofos como el de la Voluntad, obviamente, con matices distintos. Ahora bien, la perspectiva que Nietzsche propone respecto a la tragedia se encuentra guiada por los instintos dionisiaco y apolíneo. Desarrollamos también en este capítulo, el *principium individuationis* y cómo se rompe en el sueño y al calor de la fiesta dionisiaca. Esta relación de los dioses y del mito, son los que originan la tragedia.

Como señalamos, en el sueño y en la embriaguez queda roto el *principium individuationis*, ellas, que propician percepciones estéticas, parecen ver fuera de la realidad. Este sentido de ilusión estética es la visión dionisiaca, una visión exuberante de la realidad que queda manifiesta en la tragedia de Eurípides, *Las bacantes*. En esta obra se muestra a las mujeres en trance, inducidas por una sustancia narcótica entrevista en una bella escena dionisiaca.

De la tragedia, Nietzsche va a la filosofía. En contra de la visión pesimista de Schopenhauer, el joven de Röcken opta por una visión jubilosa llena de vitalidad y anti-pesimismo. En este sentido, en el capítulo tres, *Nietzsche y lo dionisiaco*, se observó la visión dionisiaca como aquella donde se muestra la vida en plenitud, como en la primavera, en el goce sexual, el florecer de una flor o en manifestaciones que dan fe de la vitalidad de la propia existencia. Además, en la música, también se da la visión dionisiaca. El joven Nietzsche pensaba que la música de Wagner era una música dionisiaca, de hecho, aunque se halla quejado

posteriormente de las obras él, de *Tristán e Isolda* nunca lo hizo, siempre le pareció sublime, además de la *Oda a la alegría* de Beethoven, acompañada del poema de Schiller, de lo cuales también indagamos la relación de la palabra y la música entendidas como voluntad y representación.

Para el capítulo cuatro, *Nietzsche y lo trágico*, revisamos las tesis sobre la estética planteadas tanto en el *Prólogo a Wagner*, así como en *El ensayo de autocritica* de Nietzsche, pero inicialmente, basándonos en las cavilaciones del texto *Verdad y mentira en sentido extramoral*, observamos que el sentido de ilusión que el hombre tiene sobre el mundo es su fundamento. Así se parte de la idea de que el mundo es una ilusión y, siguiendo las enseñanzas de Kant sobre la imposibilidad de conocer la *cosa en sí*, Nietzsche va sobre la idea de la construcción de la verdad, no como una correspondencia con el objeto, sino la verdad como una creación, una ilusión que ha olvidado que lo es. Nietzsche comprende *la cosa en sí*, como voluntad y en ello hay un cambio fundamental en el pensamiento de la filosofía.

Así, de esa ilusión, podemos comprender que se ve la tragedia como una segunda ilusión, se desprende de ella, pero tiene un carácter duplicado y ficticio sobre la realidad, metaforizando o poetizando el dolor de lo humano, y así lo representa, como una doble metáfora del mundo. La tragedia manifiesta la alegría de lo trágico y quienes comienzan a delimitar esa visión son Sócrates y Eurípides, que con ciertos artilugios inclinan la balanza hacia la sabiduría racional, esa que busca la verdad en oposición a la sabiduría trágica, que impulsaban los propios poetas.

Así, argumentamos también que el arte trágico se compone de la bella ilusión apolínea, la palabra, con el fondo dionisiaco, la música; la tragedia es un canto y ella canta lo trágico, en este sentido es música. Lo trágico se encuentra necesariamente ahí, por ello la atracción hacia ella.

Concluimos que lo trágico es pues lo irremediable, lo que no se puede modificar, no es optimista ni pesimista, lo trágico se erige como una posición de aceptación de lo irreparable: lo trágico es la aceptación. Es el pensamiento de

admitir y aseverar que la vida es digna de ser vivida con su crueldad y dolor, con su belleza y fealdad, con su ligereza y pesadez, y todo lo que implica. El pensamiento trágico no se halla en la búsqueda de la verdad, de hecho, no le importa la verdad, sino la aceptación impetuosa del mundo. La perspectiva que percibimos se encuentra en el lado de la alegría de lo trágico, por consiguiente, lo trágico no es alegre ni mucho menos, la alegría consiste la admisión de dolor de una manera insigne, de frente al ocaso mismo: amor fati.

Siguiendo con la importancia de la música, en el capítulo cinco, *Nietzsche y Wagner*, identificamos la estrecha relación entre Nietzsche y Wagner, observando que está basada en tres aspectos: el drama musical griego, la idea de la música como expresión de la voluntad misma que Schopenhauer elaboró, y el interés en la conjunción de las artes en el drama musical moderno impulsado por Wagner. Podemos concluir que *El nacimiento de la tragedia* se vio afectado por esa influencia de la cuál él mismo no se cansó de desdeñar, despotricando hasta el final. Asimismo, indagamos las principales tesis de Wagner que se encuentran en *Ópera y drama* y en *La obra de arte del futuro*, donde se expresan los postulados estéticos de las obras musicales del mismo autor. Identificamos en qué consistió la propuesta musical de Wagner, es decir, la obra de arte total y la obra de arte del futuro. Ambas posturas llamaron la atención del filósofo de Röcken.

Así, se puede subrayar, inicialmente, la idea de que el pensamiento trágico es la primera transvaloración de los valores desarrollada por Nietzsche; en segundo lugar, se encontró el paso del pesimismo Schopenhauer al optimismo trágico como el primer cambio en la filosofía de Nietzsche, por consiguiente, la idea del eterno retorno es una idea trágica, pues es la aceptación de la existencia, incluso, en sus peores momentos y en la afirmación del goce que puede producir la vida misma; en tercer lugar, inferimos al personaje de Zaratustra como un personaje trágico, que después de andar y conocer el mundo lo abandona para ahondar en sus cavilaciones, posteriormente, baja para expresar su sabiduría, sus enseñanzas, encontrándose bajo la perspectiva trágica; en un cuarto, vemos la exposición sobre la muerte de Dios, también como una idea trágica, ya que

manifiesta cierta soledad ante su muerte. Y en quinto lugar, concluimos que el concepto de voluntad de poder, se erige como una idea de aceptación del mundo, en este sentido, trágico. Estas ideas no se agotan, por el contrario, son estímulo para otra investigación.

Así pues, se acepta a Nietzsche como el primer filósofo trágico que identifica la problemática extraída del mundo griego. Nietzsche, desde los escritos de juventud, los del periodo medio, hasta sus últimos textos, se mantiene bajo la perspectiva trágica desarrollada en *El nacimiento de la tragedia*, es decir bajo aquella mirada que acepta la vida, en el goce como en el dolor.

En suma, es importante señalar que el eje investigativo siempre versó sobre el origen de la tragedia y sobre la sabiduría trágica. Además, en este análisis se planteó la idea de que hay tres rubros para la comprensión precisamente de lo trágico, en primer lugar, lo trágico como genealogía, en segundo, como reflexión filosófica y, en tercer lugar, para la propia vida. En el último es justamente donde radica la dificultad de este trabajo, en la esfera de la vida privada, de la singularidad humana, donde tales enseñanzas parecen insondables, donde existe una pregunta y una respuesta: *“-¿acaso sufro? Ahí está todo. Esa es positivamente la única cuestión: sufrir o no sufrir. El resto es filosofía. Lujo”*.⁴³¹

⁴³¹ Paul Valéry, *Mi fausto - Diálogo del árbol*, Traducción y notas de José Luis Arántegui, Machado libros, España, 1946, p. 126.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BIBLIOGRAFÍA

- ANTOLOGÍA DE LA POESÍA LÍRICA GRIEGA, España, 1998.
- ARÍSTIDES, Quintiliano, *Sobre la música*, Gredos, España, 1996.
- ARISTÓTELES, *La Metafísica*, Gredos, España, 2015.
- -----, *La poética*, Gredos, España, 2014.
- -----, *Poética*, Gredos, España, 2014.
- GENTILI, C. y GARELLI, G., *Lo trágico*, La balsa de medusa, España, 2015.
- CIORAN, Emil, *Breviario de podredumbre*, Taurus, España, 1997.
- COLLI, Giorgio, *Después de Nietzsche*, Anagrama, España, 1988.
- -----, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets, México, 2009.
- DAHLHAUS, Carl, *La idea de música absoluta*, Idea Música, España, 2006.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis E. *Arte y poder*, Aproximación a la estética de Nietzsche, Trotta, España, 2004.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, prólogo de Amado Alonso, Losada, Argentina, 1945.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, España, 1986.
- DESCARTES, René, *Meditaciones Metafísicas*, Gredos, España, 2014.
- DUFOURCQ, Norbert, *Breve historia de la música*, F.C.E., México, 2016.
- ESQUILO, *Las siete tragedias*, Introducción de Ángel Ma. Garibay, Porrúa, México, 1997.
- -----, *Tragedias*, Agamenón, Biblioteca Gredos, España, 2015.
- ESTEBAN ENGUITA, José Emilio, *El joven Nietzsche*, *Política y tragedia*, Biblioteca Nietzsche, Biblioteca Nueva, España, 2004.
- EURÍPIDES, *Las diecinueve tragedias*, Versión directa del griego, con introducción de Ángel Ma. Garibay, Porrúa, México, 2009.
- -----, *Tragedias I, Medea*, Gredos, España, 2015.

- -----, *Tragedias III*, Gredos, España, 2015.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Eugenio (et al), *Nietzsche y lo trágico*, Trotta, España, 2012.
- FINK, Eugene, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, España, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía y la historia*. Pre-textos, España, 2014.
- FOURNIER, Celinda, *Análisis literario*, Internatoinal Thomson Editores, México, 2002.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, España, 1981.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, España, 2000.
- HESÍODO, *Teogonía*. Gredos, España, 2015.
- HIMNOS ÓRFICOS, Trad. Josefina Maynade, Diana, México, 1973.
- HOMERO, *La Ilíada*, Gredos, España, 2015.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*. F.C.E. 2004.
- JASPERS, Karl, *Lo trágico*, Librería Ágora, España, 1995.
- JENOFONTE, *Apología de Sócrates*, Gredos, 2014.
- JÜNGER, Friedrich George, *Nietzsche*, Herder, España, 2017.
- KANT, Imanuel, *Crítica de la razón pura*, Gredos, España, 2014.
- KAUFMANN, Walter, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, España, 1978.
- LAERCIO, Diógenes, *Vidas*, Gredos, España, 2017.
- LANGE, Friedrich Albert, *Historia del materialismo*, Tomo I, España, 1903.
- LATHAM, Alison *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura Económica, México, 2018.
- LESKY, Albin, *La tragedia griega*, El acantilado, Barcelona, 2001.
- MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza, España, 2000.

- MARTÍNEZ, Arocas, Friedrich Schiller, *Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinaria de su obra*, Universitat de Valencia, España, 2008.
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de Música I*, Versión española de León Mames, Alianza Universidad, España, 1985.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Arthur Schopenhauer, el filósofo Pesimista*, Gredos, España, 2014.
- NEWTON, Isaac, *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Tecnos, España, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*. Traducción de José Rafael Hernández Arias, Valdemar, España, 2012.
- -----, *El nacimiento de la tragedia*, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual Alianza, España, 1993.
- -----, *El nacimiento de la Tragedia*, trad. Germán Cano, Gredos, España, 2014.
- -----, *Ensayo sobre los griegos*, Ediciones Godot, Argentina, 2015.
- -----, *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*, Tecnos, España, 1994.
- -----, *Ecce Homo*, Alianza, España, 1995.
- -----, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, España, 1998.
- -----, *Fragmentos póstumos*, vol. I. Tecnos, España, 2010.
- -----, *Fragmentos póstumos*, vol. III. Tecnos, España, 2016.
- -----, *La voluntad de poderío*, Biblioteca EDAF, España, 1998.
- -----, *Nietzsche contra Wagner*, Prólogo de Begoña Lolo, Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Traducción de José Luis Arántegui, Siruela, España, 2002.
- -----, *Obras completas, Escritos de juventud*, Tecnos, España, 2011.

- -----, *Obras completas, Vol. I*, Tecnos, España, 2011.
- -----, *Sabiduría para pasado mañana, Selección de fragmentos póstumos (1869-1889)*, Traducción de Diego Sánchez Meca, Tecnos, España, 2002.
- -----, *Correspondencia junio 1850 – abril 1869*, Trotta, España, 2005.
- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen*, Sexto piso, México, 2005.
- PÉREZ MASEDA, Eduardo, *El Wagner de las ideologías*, Biblioteca Nueva, España, 2004.
- PÉREZ, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos III*, Ediciones Itsmo, España, 2009.
- PETRIE, Alexander, *Introducción al estudio de Grecia*, F.C.E., México, 1988.
- PLOTINO, *Enéadas*, Gredos, España, 2015.
- ROSSET, Clément, *La filosofía trágica*, El cuenco de plata, Argentina, 2010.
- -----, *Lo real y su doble*, ensayo sobre la ilusión, Tusquets, España, 1993.
- RUSSEL, Bertrand, *Historia de la filosofía*, RBA coleccionables, España 2009.
- SÁNCHEZ MECA, Diego, “Nietzsche-Wagner: del drama musical a la música absoluta”, Trotta, España, 2012.
- -----, Diego, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Tecnos, España, 2006.
- SCHAJOWICZ, Ludwing, *Los nuevos sofistas*, La nueva subversión cultural de Nietzsche a Beckett, Editorial universitaria UPRED, España, 1979.
- SCHILLER, Friedrich, *Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinaria de su obra*. Universitat de Valencia, España, 2008.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, España, 2014.

- -----, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Prólogo de Dionisio Garzón, Biblioteca EDAF, España, 1998.
- SCODEL, Ruth, *La tragedia griega*, F.C.E., México, 2010.
- SOFISTAS, *Obras*, Gredos, 2015.
- SÓFOCLES, *Tragedias*, Gredos, España, 2008.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, España, 2001.
- VATTIMO, Gianni *Introducción a Nietzsche*, Península, España, 1985.
- WAGNER, Richard, *La obra de arte del futuro*, Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López, Universidad de Valencia, Colección estética & crítica, España, 2000.
- -----, *Ópera y drama*. Trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Akal, España, 2013.
- WASSON, Gordon, *El camino a Eleusis*, F.C.E., México, 1980.
- WERNER, Emmy, *Resilience in development*, Current directions, psychological science, Sage publications, U.S.A., 1995.