

Trabajo Fin de Grado

Tragedia y ética: el papel de la literatura en
Nietzsche

Tragedy and ethic: the literature's role in Nietzsche

Autor/es

Jaime García Muñoz

Director/es

Joaquín Fortanet Fernández

FACULTAD DE FILOSOFÍA

2017

Índice

| | |
|---|----|
| 1. Introducción..... | 2 |
| 2. Apolo y Dionisos | 3 |
| 3. Dionisos y el mito | 7 |
| 4. La tragedia griega como experiencia estética..... | 9 |
| 4.1. <i>El actor</i> | 10 |
| 4.2. <i>El coro</i> | 11 |
| 5. Tragedia como sabiduría poética | 13 |
| 6. Sabiduría y dolor en Grecia..... | 17 |
| 7. De la literatura en Nietzsche a la ética del encuentro | 23 |
| 8. Conclusión..... | 30 |
| Bibliografía..... | 32 |

Introducción

Se puede decir que en Nietzsche, pese a que se distingan etapas de su obra así como distintos hitos bibliográficos asociados a ellas, existe, como en muchos otros autores, una cierta continuidad de temas a lo largo de toda su cosecha filosófica. Varios de esos temas son: la aceptación de la vida pese al dolor, la recuperación de una forma de vida antigua más intuitiva y arraigada a lo genuinamente humano, la propuesta de la auto-superación y el papel de la literatura como suplemento moral del individuo. De entre todos estos temas, pese a que estén todos ellos relacionados, el presente ensayo se centra en esa reivindicación de la literatura como suplemento vital, y para ello el mejor ejemplo que ofrece Nietzsche es su primera obra: *El nacimiento de la tragedia*. Ya que esta obra se basa en un análisis de la tragedia griega, encontrar esta temática ahí va a requerir antes de todo un ejercicio de interpretación del mito, del teatro, de la poesía, de la Antigua Grecia y de su visión del dolor. Vistas estas características, lo original de esta propuesta es trascender lo que meramente es la tragedia ática y hablar de literatura trágica, o más exactamente, de lo trágico como experiencia vital.

La tesis que se intentará defender aquí es una lectura no schopenhaueriana del primer Nietzsche. No se profundizará en exceso en el contraste entre estos dos autores, sino que el trabajo estará más orientado a comparar y contrastar a Nietzsche con otras fuentes en lo que sería su visión de esta forma de arte, y la concreción del concepto de “lo dionisiaco” será lo que llevará desde lo *trágico* como concepción de la existencia hasta las implicaciones éticas de la literatura como medio expresivo, pasando por comprender la tragedia como experiencia estética y como sabiduría experiencial. Consideraciones a este respecto que trabaja el autor en obras posteriores no son menester aquí, dejándose para investigaciones futuras que amplíen este trabajo. Entonces, el *leit motiv* del presente ensayo, tras aclarar y redefinir algunos conceptos, es rescatar una concepción original del papel de la estética en la vida a partir de la primera obra de Nietzsche: la reivindicación no filosófica sino literaria de la tragedia como posibilidad del encuentro con el otro.

1. Apolo y Dionisos

La preocupación vitalista atraviesa toda la obra de Nietzsche, no sólo sus obras de madurez sino también las de juventud. Este es el caso de *El nacimiento de la tragedia*, su primera gran obra¹. Esta obra se trata de un análisis y otras consideraciones filosóficas en torno a la tragedia clásica, pero no habría venido al caso hablar de esa preocupación vitalista en Nietzsche si nos limitásemos a considerar esta primera obra como un tratado. También se puede encontrar en ella una reivindicación de la afirmación de la vida que inspira este género literario. Escudriñar esta reliquia filosófica de la Antigua Grecia no puede llevarse a cabo sin comprender la dualidad de conceptos que constituye la visión del mundo griego según Nietzsche: Apolo y Dionisos.

Cada uno de estos dioses representa, en esta original concepción del autor, una faceta espiritual dentro de la cultura helénica, siendo una complementaria a la otra. Apolo es la deidad de la Verdad entendida como clarividencia, regida bajo el ideal de *kalos kai agazós*: “todo lo bello es bueno”². Todo aquello que corresponda con lo armónico se considera hermoso a nivel estético y virtuoso a nivel moral. Ese equilibrio encuentra su expresión en la *sofrosyne* (“mesura”), en el deleite de la proporción y delimitación. Es también el dios del conocimiento, entendida como excelencia, y para que sea perfecto debe estar asociado al *concepto*, a lo abstracto. En última instancia, más allá de ser el dios de las artes y las ciencias, es el dios de la *luz* y la *razón*; es el símbolo de la Grecia idealista.

Dionisos, en cambio, representa la embriaguez de la *bacanal* y lo orgiástico. Como dios del vino y la música simboliza la actitud de gozo y frenesí, así como la afirmación de la vida con la actitud celebratoria de la venida de la primavera. Es la deidad del *placer*, y representaría en este caso a la Grecia hedonista y vinculada a la naturaleza. Además de esto, este desenfreno está asociado a la *hybris* (“desmesura”), a

¹ “La primera obra de Nietzsche muestra ya, con una claridad contundente, algunas peculiaridades características de su pensar”. Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 26.

² Esto es expresado en Jaeger para un contexto diferente: la belleza de los héroes era otro signo más de su descendencia divina. El que tanto en ese contexto como en éste tenga sentido introducirlo, ya delata su relevancia en la concepción idiosincrásica helena. Jaeger, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, FCE, Madrid, 1990, pp. 263-264. No obstante, a Nietzsche sólo le interesa su significado literal. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p. 87.

la *acción* sin intervención de la razón reflexiva, o dicho de otra forma, del *principium individuationis*. Como una deidad ligada a la Naturaleza representa también el deseo irrefrenable del ser humano, su lado *animal*. En último término es expresión de la *inmediatez* de la experiencia.

Cada uno de ellos está asociado a una forma de vida, o mejor dicho, a una disposición. Lo apolíneo está asociado a la actitud *contemplativa*, o lo que es lo mismo, a la actitud *teórica*, al conocimiento entendido como observación. Toda observación guarda con la cosa que observa una cierta distancia, y esta es la distancia que requiere la objetividad. Entonces, conocer implica guardar una cierta imparcialidad con aquello con la realidad que se conoce. No es así para lo dionisiaco que está envuelto en la acción, en la *praxis*. Esa inmediatez con las cosas al estar interactuando con ellas es la embriaguez de la que antes se hablaba, pues si se está involucrado no puede uno alejarse, lograr la imparcialidad. No obstante, aunque Dionisos sea acción, Nietzsche también considera posible un conocimiento sobre él, pero eso se verá después.

Una consideración que ha quedado fuera hasta ahora es que para el pueblo griego el conocimiento es el valor máximo de la vida. Para ellos, a consecuencia de esto, lo contemplativo no era distinguido de lo activo. Esta división implícita en la caracterización Apolo-Dionisos de Nietzsche es o bien una imprecisión o bien una incorrección –considérese como se quiera– ya que, según Giorgio Colli en *El nacimiento de la filosofía*, para los griegos nada podía comprenderse sin el conocimiento³. Colli, criticando a Nietzsche, sostiene que Apolo como símbolo del conocimiento no es el dios de la clarividencia y la contemplación, sino el dios del *enigma*⁴. Apolo es el dios del oráculo de Delfos, quien transmite un mensaje divino acerca del porvenir en posesión del dios, en estado de trance. Ese mensaje está en el idioma de los dioses, es decir, que es incomprensible para unos pequeños, efímeros e ignorantes mortales. Su carencia de sentido, sin embargo, no lo desecha del conocimiento válido. Antes bien, este mensaje incomprensible es tomado por cierto, pues Apolo como ser omnisciente está en posesión de la verdad. Simplemente esconde

³ “Para aquella civilización arcaica el conocimiento del futuro del hombre pertenecía a la sabiduría. Apolo simboliza ese ojo penetrante, su culto es una celebración de la sabiduría. Pero el hecho de que Delfos sea una imagen unificadora, una abreviatura de la propia Grecia, indica algo más, a saber, que el conocimiento fue, para los griegos, el valor máximo de la vida”. Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets editores, Barcelona, 1977, p. 13.

⁴ *Id.*, pp. 13-14.

detrás de su aparente sinsentido una predicción que *de facto* se cumplirá. Entonces el *logos* sibilino como conocimiento acerca del futuro está envuelto en un halo de misterio, y Apolo no representa un conocimiento como evidencia sino un conocimiento sobre la experiencia humana, lo que se conoció y se conoce como *sabiduría*. Esta sabiduría que *dice* sin llegar a decir, que se insinúa, al poseer forma enigmática no supone un conocimiento verificado, completo, sino un reto para pensar, algo dado a interpretar. Esta es la perversidad de Apolo y la explicación de su símbolo del arco⁵: su daño es *diferido*, indirecto en tanto el saber enigmático no se corrobora de forma instantánea sino que necesita de cierto tiempo para verse cumplido. Ese tiempo es el tiempo que necesita su proverbio para verse cumplido, y el tiempo para que para bien o para mal uno está abocado a vivir.

Aparte de la visión que presenta Colli de Apolo, que nada tiene que ver con esa deidad grata y complaciente, otra gran premisa que Nietzsche parece olvidar en su análisis es que para los griegos todo saber era expresable. Aunque sea a través del enigma ilógico⁶, Apolo siempre es *logos* (palabra). En cambio, el ritual dionisiaco de los Misterios de Eleusis⁷, no había *logos* sino que todo el proceso de iniciación culminaba en la *epopteia*, una revelación entendida como “visión” onírica. Del mismo modo que la pitonisa era poseída por el dios, el adivino también lo es. Pero a diferencia de la profetización apolínea, la adivinación dionisiaca, en tanto visión que se vive y es incomprensible para el resto, carece de expresabilidad y por lo tanto carece de conocimiento posible. Dionisos, según Colli, es inefable, y por tanto inaccesible epistemológicamente. Colli en *Después de Nietzsche* indica que el alemán interpreta a Grecia de forma sesgada a través de una visión unilateral de Apolo y Dionisos⁸, aunque más bien sería que concibe la unilateralidad de Apolo por una parte, y una concepción bivalente de Dionisos por otra⁹. En cuanto a lo primero, Apolo es entendido como dios de las *formas*, así mismo como *apariencia*, lo cual está asociado a un contacto

⁵ “El atributo del dios, el arco, arma asiática, alude a una acción indirecta, mediata, diferida. Con eso entramos en contacto con el aspecto de la crueldad, a que nos hemos referido al hablar de la oscuridad del oráculo: la destrucción, la violencia diferida es típica de Apolo”. *Id.*, p. 15.

⁶ Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 2014, p. 430, 1458a, 26-28.

⁷ Colli asocia a Dionisos estos rituales cuando en realidad eran un culto a Démeter y a su hija Perséfone. No obstante se puede dejar pasar que no aclare esto porque los rituales atenienses a Dionisos compartían motivo con estos: celebrar la vuelta de la vida en primavera.

⁸ Colli, G., *Después de Nietzsche*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, p. 32.

⁹ Nietzsche mismo expresa esta bivalencia: “posee Dioniso la doble naturaleza de un *daimon* cruel y feroz y de un señor dulce y amable” Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 75.

fraudulento con la realidad¹⁰. El motivo que hace desconfiar a Nietzsche de Apolo es su diagnóstico sobre la decadencia de la cultura griega, debida a un proceso de excesiva apolinización que enterró en el olvido lo dionisiaco de la Grecia Arcaica.

Esto nos conduce a lo que sería la concepción bivalente de Dionisos en esta obra. Nietzsche se remonta a la era homérica para reivindicar la forma de vida dionisiaca de los héroes. Estos griegos poseían dones como el valor, la destreza, la fuerza física, y en general virtudes de una forma de felicidad corpórea, tangible, no ascética¹¹. Esta osadía se pierde con la sobriedad del intelectualismo socrático y su veneración del conocimiento, y según él, esta Grecia vigorosa aceptaba la violencia de la vida conviviendo con ella, viviendo de una forma más salvaje y emocionante, y por ello más intuitiva. Nietzsche situaría aquí, históricamente hablando, la valerosa asunción de lo dionisiaco de la vida. Pero a la vez de esta reivindicación, se puede ver a lo largo de todo *El nacimiento de la tragedia* la concepción de Dionisos como naturaleza redentora. No es tan contradictorio relacionar lo heroico con la redención, pero esto se verá más adelante, pero en principio, trayendo a coalición de nuevo a Colli, es absolutamente incompatible esta visión entusiasta del Dionisos del vino con la visión de los griegos de un Dionisos bestial como naturaleza inclemente y destructiva. Siguiendo a Colli, Dionisos es algo *oscuro*, es la Naturaleza en su sentido más radical. Teniendo el Laberinto del Minotauro por símbolo, representa tanto la crueldad de la vida como el peligro y brutalidad que supone perderse, dejarse en manos de la sinrazón¹². No hay cabida entonces para un Dionisos positivo, amable. Prueba fehaciente de ello es el mito sobre la muerte de Orfeo, el mismísimo profeta de Dionisos¹³.

¹⁰ “En los griegos, esta gozosa necesidad de la experiencia onírica se ha encarnado en la figura de su dios Apolo”. *Id.*, p. 23.

¹¹ Nietzsche, F., *Genealogía de la moral*, Gredos, Madrid, 2014.

¹² “El dios ha hecho construir el Laberinto para doblegar al hombre, para devolverlo a la animalidad”. Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets editores, Barcelona, 1977, p. 24-25.

¹³ Orfeo, después de bajar al inframundo a por su amada difunta y volver sin éxito de allí, reniega de su devoción a Dionisos y se acoge a Apolo. Dionisos molesto por su traición, ordena a las ménades que le persigan y lo despedacen. Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 1-84b.

2. Dionisos y el mito

Ya sabemos a grandes rasgos qué es Dionisos, pero no “lo dionisiaco”, que es un concepto con bastante recorrido en *El nacimiento de la tragedia*. Para añadir más dificultad de la que conlleva conocerlo a partir de Nietzsche¹⁴, se ha de tener en cuenta también la crítica de Colli. Se sugiere entonces tratar la tragedia desde lo esencial, desde el análisis de lo que serían formalmente sus elementos.

La tragedia no se puede comprender si no es como mito trágico. El *mythós* (“configuración de hechos, narración”)¹⁵ es la primera característica de la tragedia como relato, por lo que para avanzar es necesario explicar antes en qué consiste. El mito como configuración literaria de hechos tuvo en el pueblo griego, pese a ser algo irreal, un importante papel fundacional en su cultura. Tiene una naturaleza histórico-ficticia, y en consecuencia, adquiere gracias a esta atemporalidad una ambigüedad temporal en la que los hechos encarnan un pasado y un futuro simultáneamente contenidos en acto. En otras palabras, la lógica temporal del mito un *aion* (tiempo eterno, perfecto en sí mismo, circular) contenido en el *kairós* (tiempo en acto, momento, “ocasión”) en la secuencia temporal de la obra. La eternidad misma está contenida en lo que sucede.

En consecuencia a esa atemporalidad encontramos que los caracteres tampoco obedecen a una intención realista. La mayoría de fenómenos culturales helenos, y por lo tanto lo mítico, contenía un componente divulgativo que se expresaba a través de personajes virtuosos. Los personajes principales son épicos, representaciones de posturas ontológicas y no arquetipos sociales. Lo que esto significa es que son seres perennes y cuasi omnipotentes en caso de ser divinos, o poseen grandes dones naturales o poderes en caso de ser héroes humanos, pero no por ello están exentos de pasiones. Estos personajes divinos o divinizados también son seres con voluntad, con errores y miedos, pues se dañan entre ellos con artimañas o sucumben a su propia falibilidad. De hecho, precisamente por su poder, se desenvuelven de forma mucho más impetuosa, sucumbiendo a la *hybris* (“desenfreno”). El caso es que esta tematización de las problemáticas del juego entre proezas y destino está orientada con una cierta

¹⁴ Fink habla de esta misma dificultad: “Lo que hace tan difícilmente penetrable *El nacimiento de la tragedia* no es sólo la confusión de los métodos, el procedimiento analógico como medio de conocimiento, sino, sobre todo, la indeterminación en que queda el concepto nietzscheano del fondo dionisiaco”. Fink, E., *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ Aristóteles, *op. cit.*, p. 405, 1450b, 22.

trascendentalidad, ya que todo el enorme complejo de historias míticas constituye una suerte de ontologización de las pasiones humanas.

Pero hasta ahora podría parecer que este idealismo de lo mítico encaja más con lo apolíneo que lo dionisiaco, pero el motivo por el que Dionisos es el equivalente a la destructiva *voluntad* schopenhaueriana es por su íntima conexión con lo pasional. De hecho Colli dice que en el mito “Apolo aparece dominado por Dionisos” debido a que “la atmósfera de la divinidad en que se sumerge el mito no es la del conocimiento, sino la de la cruda animalidad”¹⁶, y la razón de esto la podemos encontrar en este mismo autor, y más concretamente en el origen que le achaca al dios. Dionisos, según Colli, posee un origen cretense¹⁷, y puesto que la cultura minoica es la cuna de la civilización griega esto lo ubicaría cronológicamente como el dios primigenio. A partir de esta anterioridad se podría interpretar que tal vez inspire y deje su simiente dionisiaca en el resto de dioses. ¿Acaso lo *patético* de unos dioses que se traicionan, se retan, codician y juegan con el destino de los mortales no parece reflejo del *pathos* de un Dionisos salvaje, inclemente, cruel y temible con esos mismos mortales, como si estos dioses fueran también títeres de la fortuna? Estos dioses encarnan cada uno ellos una virtud que sin embargo es en sí misma problemática: Ares es el dios de la guerra tanto en lo honorable como en el desastre, Afrodita la diosa tanto del amor como de la superficialidad de la belleza en el juicio de Paris, Apolo el dios que arroja la luz del conocimiento a la par que sume en la oscuridad del enigma. Lo mismo ocurre con los héroes protagonistas de la tragedia¹⁸. Entonces no existe la gran virtud, la perfección o *telos*; todo está atravesado por la irrevocabilidad de lo salvaje, por esa *hybris* homérica, por la naturaleza dionisiaca. He aquí la dominación dionisiaca en el mito: el fenómeno apolíneo de la tragedia está atravesado totalmente por una concepción dionisiaca de la existencia. Hasta se llega a tomar el culto *ctónico* para reafirmar esta prevalencia de un destino insalvable anunciando el fin incluso del mismísimo Zeus¹⁹.

El papel que desempeña la tragedia es el de acercar al espectador hacia el Dionisos de Colli, hacia la inclemencia de la realidad que atraviesa todas las cosas y

¹⁶ Colli, G., *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ *Id.*, p. 21.

¹⁸ “Todas las célebres figuras de la escena griega (Prometeo, Edipo, etc.) no son más que máscaras de ese originario héroe, Dioniso”. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p. 74.

¹⁹ El adivino Prometeo predice que Zeus sucumbirá ante esta fuerza primordial, volviéndose toda su vanidad contra él. Esquilo, *Prometeo encadenado*, Gredos, Madrid, 2015, 516b.

cómo no a los personajes de la tragedia. Por este motivo, “el drama es de este modo la encarnación apolínea de los conocimientos y efectos dionisiacos, lo que explica la enorme y abismática distancia que le separa de la epopeya”²⁰. Nietzsche está hablando aquí de un conocimiento oculto que sin embargo se muestra en la propia épica de los personajes teatrales (componente apolíneo), pero no se aclara todavía qué clase de conocimiento es exactamente. De hecho, uno podría preguntarse lo siguiente: ¿Lo mítico no es sino la mera recreación de una visión de la existencia que pese a ser trágica no deja de ser idealista? De hecho, el simple hecho de su expresabilidad devuelve todos estos aspectos dionisiacos a lo apolíneo, siendo además contradictorio el hecho de que Apolo como dios del enigma en realidad no hubiese asumido en su sabiduría experiencial sobre una naturaleza caótica y absurda a esta misma naturaleza. En suma, ¿qué es Dionisos que no pueda ser Apolo?

3. La tragedia griega como experiencia estética

Con los interrogantes anteriores se ha problematizado la propia existencia de aquello que Nietzsche denomina “lo dionisiaco”. Puesto que se ha realizado una revisión crítica de toda su concepción sin hallar una delimitación de este concepto, nos topamos con la necesidad de dar un giro a la explicación. Esto nos conduce a lo que sería la «inversión de la tesis nietzscheana»: no es lo apolíneo lo que salvaguarda una verdad dionisiaca, ya que el conocimiento no es algo dionisiaco, sino que lo dionisiaco nos acerca a esa verdad enigmática de la sabiduría trágica griega acerca de las pasiones y la muerte. Ese tipo de elementos que nos pueden acercar a esta aprehensión de lo trágico han de ser cosas distintas al conocimiento, y puesto que Dionisos es *embriaguez*, lo dionisiaco será aquello que convierte a la tragedia en *experiencia*, y más concretamente en experiencia estética. Existe, pues, una índole de factores relacionados con la *sensibilidad* y que compondrían lo dionisiaco. Esta faceta es lo escénico, y estos factores son el actor y el coro.

²⁰ Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 64.

3.1. *El actor*

Lo primero que podemos encontrar en la tragedia como representación teatral es la *skené* (“escena”). Se presenta como contenedora de un *drama* (“acción”) en el que unos personajes actúan, lo representan. Para continuar con las cuestiones de interés en torno a lo escénico, se debe introducir aquí la «inversión de la tesis nietzscheana», y cuyo efecto sería trasladar lo dionisiaco fuera del drama, de lo narrativo, hacia la representación teatral. Para legitimar esto, el propio Nietzsche en la siguiente cita pone más énfasis en la actuación que en lo propiamente narrativo:

El efecto de la tragedia nunca reside en el suspense épico, en la emocionante incertidumbre ante lo que acontecerá a renglón seguido y más tarde; reside, antes bien, en esas majestuosas escenas lírico-retóricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe protagonista se desbordan como la poderosa creciente de un río²¹.

Lo dionisiaco no es sorpresivo, es *sublime*²², es algo que embauca, que despoja al espectador de la seguridad del principio de individuación apolíneo²³, del “Yo soy”. Parecería que esta sublimidad dionisiaca relacionada con lo escénico lo está también con la *retórica* de los actores, con sus dotes interpretativas. Esta actuación que simula la majestuosidad de unos personajes carismáticos, recordando a esa osadía homérico-mítica de la que se ha hablado antes, logran la fascinación de unos espectadores que en su propio asombro se identifican con los personajes que presencian²⁴. Todo este proceso catárquico de unión espectador-actor logra alzar al sujeto a su identificación con lo divino. Llámese Naturaleza, llámese Dionisos, lo importante es que según Nietzsche el teatro logra convertir al propio ser humano en obra de arte²⁵, y bajo esta embriaguez

²¹ *Id.*, p. 87.

²² Nietzsche usa varias veces este adjetivo a lo largo de la obra. Lo que podría interesarle de este concepto introducido por Kant es la capacidad abrumadora de la naturaleza, lo que sería ese impacto de realidad que doblega el idealismo del sujeto y su búsqueda de belleza armónica. Es curioso que Nietzsche use la metáfora del desbordamiento de un río, ya que Kant atribuía lo sublime a los cataclismos naturales. Kant, *Crítica del juicio*, Gredos, Madrid, 2014, p. 93, 255b.

²³ En Colli se mantiene la asociación nietzscheana de Apolo con el principio de individuación.

²⁴ Propia destrucción apolínea: lo apolíneo engatusa para que pases por encima de él, para identificarte con lo dionisiaco. Nietzsche dice que en el dítirambo, y se podría decir también de la tragedia, “el hombre se siente impelido a intensificar todas sus facultades simbólicas; es entonces cuando algo hasta ahora nunca antes experimentado apremia para manifestarse: la destrucción del velo de Maya, la unificación en cuanto genio de la especie, hasta de la misma naturaleza”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 32.

²⁵ “Del mismo modo que en este momento los animales hablan y de la tierra mana leche y miel, también el hombre irradia un brillo sobrenatural: se siente como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte

logra ver lo divino desde sí mismo alcanzando aunque sea efímeramente las cumbres con las que sueña.

Podría parecer el actor una figura apolínea recordando en cierta manera a la pitonisa en tanto profiere un saber profundo, revelado por los dioses. No obstante, el actor posee el factor dionisiaco de sus expresiones orales y corporales y logra con ellas la implicación emocional del espectador. Es decir, que nadie podía identificarse con la pitonisa, mucho menos compartir con ella la visión adivinatoria del trance, pero sí en cambio un actor puede hacer que el espectador alcance la perspectiva del personaje que contempla. El actor es un *médium* apolíneo que gracias a sus argucias logra invocar la *catharsis*²⁶.

3.2. *El coro*

En la escena, aparte de los actores se podía ver junto a ellos a otro elemento indispensable, o más bien a su complemento. Hablamos del *coro*, de ese grupo de personajes situados en el escenario cuya función es responder a los protagonistas²⁷. Algo que problematiza lo dionisiaco del coro es que todo interlocutor en un lenguaje debe responder en el mismo código que el prójimo, que en el caso del actor es el verso, el lenguaje poético. Podría reproducirse de nuevo la crítica que encabeza este apartado si se entiende que este diálogo actor-coro se da entre dos agentes apolíneos. La respuesta que Nietzsche daría es que a través de una máscara apolínea, es decir, la representación de los acontecimientos concernientes a un Prometeo, un Edipo, o un Penteo, sentimos a la vez una voz que habla a lo más recóndito de nosotros, al corazón

en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria, el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de esta embriaguez”. *Id.* p. 27.

²⁶ Se entiende por *catharsis* purgación liberadora de afectos. Así la definió Aristóteles: “[...] actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. Aristóteles, *op. cit.*, p. 402, 1449b, 26-28.

²⁷ En toda narración en la que no haya un narrador de tercera o primera persona, como es el caso de la tragedia, sólo es posible la acción a partir de como mínimo una dualidad de agentes. En el propio esquema de la representación trágica sale a la luz esa conflictividad inherente a Dionisos y la mitología griega, más concretamente en el elemento formal del diálogo. Con el diálogo se abre el conflicto entre *hypocrytes* (“el que actúa, la respuesta de la máscara”) y *tragoidos* (“oda de la cabra”), entre actor y coro respectivamente. En la tragedia griega es básico el diálogo binario –aunque se alternan varios actores de modo que no sólo hay una dupla sino un grupo de personajes– debido a que lo que se intenta reflejar siempre como tópico del género es el conflicto entre un personaje y su destino. En el caso del Prometeo esquileo el conflicto héroe-dioses; en el caso del Edipo de Sófocles es literal el conflicto héroe-destino, y en Antígona es individuo-Estado. Se anticipa que a Nietzsche le interesa la potencia de estos conflictos como propuestas de aceptación del destino, pero de una forma más específica le interesa de la tragedia la manera en la que se aceptan.

del espectador: el coro²⁸. Para Nietzsche el coro es el centro de su atención así como el gran mérito de la tragedia griega, por lo que su contribución a la tragedia no es la misma que la de cualquier personaje. Dionisos, a través del coro, comulga al espectador con el héroe, y aunque Apolo sea el mediador de ese encuentro no es suyo el mérito. Hasta ahora esto no resuelve la duda anterior puesto que el coro recita en verso, es decir, posee un contenido verbal. ¿Qué nos transmite Dionisos que no pueda Apolo por sí mismo siendo este último su mensajero y faz en todo aquello que se intente transmitir a través de la palabra? La solución a este escollo reside en pensar que dicha unión no es a nivel racional, no consiste en la reflexión del espectador puesta a identificarse con los símbolos de la obra. Es más que eso, y se debe a que no estamos hablando del *logos* coral, sino de otra dimensión: la *música*.

El coro no solamente *habla*, sino que *canta*. El comienzo genuino de esa especie de iniciación gnóstica que es la tragedia como propedéutica surge de aquí, de la capacidad embriagadora del recital²⁹. Ese coro, ese susurro emotivo entonado con cierta musicalidad, dice Nietzsche siguiendo a Schopenhauer, parece revelarnos la verdadera esencia de las cosas y los seres, no prescribiendo un análisis racional al que someterlas sino induciendo una sugestión emocional para asimilar esa experiencia³⁰. Nietzsche dice que “las melodías, igual que los conceptos universales, son en cierta medida una abstracción de la realidad”³¹, aunque la melodía es de naturaleza emotiva (dionisiaca) y el concepto es una representación mental (apolíneo en sentido clarividente, luminoso)³². El coro, gracias a su musicalidad, se nos presenta como un gran individuo que amplifica como un gran “altavoz” la emotividad del héroe hasta el mismísimo palpito del

²⁸ Gracias a la música, “el espectador de la tragedia [...] cree oír que el abismo más profundo de las cosas le habla a él en un lenguaje perfectamente inteligible” Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 134.

²⁹ Aristóteles habla de la esencialidad de la *melopeia* (“melodía”) en la tragedia, con preeminencia sobre la actuación o “elocución” (*opsis*). Aristóteles, *op. cit.*, p. 403,1449b, 35-36.

³⁰ Citando el mismo fragmento que cita Nietzsche de *El mundo como voluntad y representación*: “gracias a esta misma relación [música como voluntad encarnada] comprendemos por qué el que se abandona por completo a la impresión de una sinfonía ve desfilar ante sí todos los posibles acontecimientos de su vida y del mundo, aunque, mientras reflexiona, es incapaz de aducir ninguna similitud entre ese juego tonal y las cosas que le hacían imaginar”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 106. Podría añadirse a raíz de esto que además, otro efecto de la virtualidad de la música es que bajo su ensueño fluye libremente una efervescencia emocional única en cada individuo.

³¹ *Id.* p. 107.

³² La psicología actual es capaz de explicar esta diferencia ya que se ha descubierto que el oído es el sentido más cercano al sistema límbico, encargado de las emociones primarias. La vista en cambio tiene su propia región del neocórtex (lóbulo occipital), en la zona que habilita la racionalidad humana. Volviendo al contenido del texto se puede decir con seguridad que hay una relación neuro-biológica entre la carga emotiva de la música y la flexibilidad crítica a la que es susceptible en cambio el contenido visual y conceptual.

espectador³³. Del mismo modo que el narrador en tercera persona es un espectador ideal que ve tanto el interior de los personajes como lo que está más allá de ellos desde la panorámica de su omnisciencia, el coro es otro “espectador ideal”³⁴ pero esta vez a nivel emotivo. La música coral lleva la batuta de lo emotivo en toda esta *orchestra*, dirige al resto de elementos: “la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, a la vez que despierta en aquél la apariencia de que la música no es más que un excelso procedimiento de exposición orientado a insuflar vida en el mundo plástico del mito”³⁵. La tragedia, recurriendo a un símil un tanto imaginativo, es una suerte de embarcación apolínea dispuesta para navegar hacia los grandes enigmas sobre la vida, el dolor y la muerte. La música sería la propia corriente que la arrastra. Sólo la música, tanto para Schopenhauer como para Nietzsche, podría hacer tal cosa.

En conclusión, la retórica de los actores y la musicalidad del coro están íntimamente relacionadas por el hecho de que para Nietzsche la música es el eco de la voluntad schopenhaueriana, el símbolo por excelencia de Dionisos, y sólo pueden acompañarla a su compás símbolos de esa eternidad, lo mítico y lo poético³⁶. Habiendo visto ya lo primero, se da paso ese segundo y último elemento formal de la tragedia.

4. Tragedia como sabiduría poética

Una duda que plantea esta especie de catalizadores emotivos de la catarsis es si la tragedia depende de la escenificación para lograr su propósito. La respuesta es que no lo necesita en sentido literal. La tragedia es además de un arte escenográfico un género literario, por lo tanto puede difundirse de forma escrita. Aunque en la lectura se pierda el influjo musical del coro, no se pierde el papel de los actores. ¿Cómo es eso? Leer por ejemplo a Hesíodo, que narra al igual que los dramaturgos estos mitos, no logra ese efecto dionisiaco³⁷, pero sí en cambio leer la tragedia, porque se recrea la escena,

³³ Nietzsche, F., “El Drama musical griego”, en Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 206.

³⁴ *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p.62.

³⁵ *Id.*, p. 134

³⁶ Como él mismo dice, el mito trágico y el héroe “ambos no son en el fondo más que un símbolo de los fenómenos más universales, que sólo pueden expresarse directamente por la música”. *Id.* p. 136. “Resulta imposible para el lenguaje agotar el simbolismo universal de la música”. *Id.* p. 52.

³⁷ Nietzsche hablando sobre lo que denomina “fenómeno *dramático* originario”, aclara esta cuestión: “Aquí nos tenemos que ver con algo distinto del rapsoda [transmisor oral de los relatos míticos], quien,

aunque sea de forma difusa, en la mente del lector. A partir de ahora entonces no vale la pena distinguir entre la validez del espectador y el lector como receptores de la tragedia. Pero el caso es que no podemos limitarnos a decir que tal efecto es ese acercamiento emotivo, tanto porque el epicentro de esa emotividad (el coro) es algo prescindible³⁸, como porque dicho acercamiento también estaría, aunque sea de otras formas, en otros géneros literarios. Desapegándonos por un momento de esa búsqueda de lo dionisiaco, una pregunta todavía más pertinente sería la de qué posee de distintivo la tragedia frente al resto de la literatura. La respuesta es que tal vez lo que desmarque a la tragedia griega de la mayoría de géneros es que está concebida para ser interpretada, pero esto no sólo significa cederla a un espectáculo para que la encarne, sino que ser interpretada significa también dejarla a un lector o espectador para que extraiga por sí mismo su propio sentido. Una cosa acaba estando relacionada con la otra, ya que representar en lo escénico o expresar en lo literario dando a imaginar dicha representación no se puede hacer sin tener en cuenta a un público.

Respecto de esa relevancia de lo escénico y esa interpretabilidad frente a lo puramente narrativo, Nietzsche piensa la evolución de la tragedia: Esquilo y Sófocles eran la *acción* y Eurípides la *trama*, la preeminencia de lo escénico³⁹. Más concretamente, desde Eurípides se perdió esta relevancia de lo escénico y con ello se perdió lo carismático de lo dionisiaco⁴⁰. Pese a que no es del todo correcta esta disociación entre Eurípides y Dionisos⁴¹, sí es cierta su disociación del carisma de los

lejos de confundirse con sus imágenes, las mira desde la distancia como un pintor, con una mirada contemplativa; aquí nos topamos ya con una individualidad que, penetrando en una naturaleza extraña, renuncia a sí misma. Y en realidad, toda una muchedumbre se siente transformada bajo este hechizo.” Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 63.

³⁸ Nietzsche señala una cierta preeminencia de lo lírico del coro griego en esta cita comparando la modernidad con la antigüedad: “También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie”. Nietzsche, F., “El Drama musical griego”, en Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 210.

³⁹ “En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, forma parte del conjunto a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles”. Aristóteles, *op. cit.*, p. 424, 1456a, 25-27.

⁴⁰ “Al abandonar a Dioniso también te abandonó Apolo”. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p. 77.

⁴¹ Es oportuno añadir que Eurípides no erradica el espíritu trágico. En *Las bacantes*, el rey Penteo es descuartizado por negar e intentar impedir el culto a Dionisos. Por contrapartida, en el propio Esquilo podría preverse la decadencia de dicho espíritu en *Las Euménides*: las Erinias, sedientas por la venganza de Clitemnestra, asesinada por su hijo Orestes, aceptan el veredicto expiatorio de Atenea salvándose así el perseguido hijo de Agamenón. Consecuentemente, en Esquilo ya aparece el consuelo apolíneo imponiéndose al destino, ya que Atenea acude en auxilio de quien le suplica, y su intervención salva a su protegido de una muerte segura, de la irrefrenabilidad dionisiaca. Entonces Nietzsche, careciendo de estas apreciaciones, es injusto con Eurípides y demasiado adúlador de Esquilo.

personajes épicos. Desde este dramaturgo ya no hay personajes inmortales, voluntades únicas con expresiones únicas. Nietzsche dice que gracias a él, “el hombre de la vida cotidiana saltó de los graderíos al escenario; el espejo en el que antaño no encontraban expresión más que rasgos de grandeza e intrepidez, ahora reflejaba esa embarazosa fidelidad que reproduce escrupulosamente hasta las líneas deformes pergeñadas por la naturaleza”⁴². Con Eurípides hubo *cánones*, proyecciones del público, y con ellas el ensimismamiento narcisista del pueblo con su propia imagen, sin nada nuevo que aprender⁴³. Con Eurípides, el último de la tríada de poetas trágicos, la tragedia se restringe al ámbito de la cotidianidad con el realismo de sus personajes, perdiendo por tanto la aspiración a lo eterno que encontrábamos sobre todo en los personajes heroicos de Esquilo. En las obras de Eurípides los personajes están diferenciados por unos rasgos particulares y atravesados por contexto político y social concreto. Con este verismo se pierde la potencia de la tragedia como género literario, como relato no de lo verídico sino de lo *verosímil*. El verismo enquistaba esa oportunidad que se concede al lector para interpretar los hechos bajo su propia imaginación.

Atendiendo a esta razón, Nietzsche reivindica la visión poética del mito⁴⁴, quedando asociada la decadencia de la tragedia a sus interpretaciones alegóricas y naturalistas. La incomprensión de lo mítico en clave emotiva supuso la debacle trágica⁴⁵. El mito como relato ahistórico, por lo tanto literario, no debe constreñirse a un análisis historicista, a una interpretación que pase por encima de esa «trascendencia emotiva» de lo metafórico que nos hemos molestado tanto en recalcar. Para Nietzsche, esas estructuras conceptuales dan una visión desencarnada de las mismas cosas como muestra de forma clara en obras posteriores⁴⁶, ignoran la voluntad subyacente a ellas,

⁴² Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 79.

⁴³ Esto sucede en el heredero de este teatro: el drama burgués. Esto dice Nietzsche: “Una vez que el elemento optimista penetra en la tragedia, no puede menos de invadir paulatinamente todas sus regiones dionisiacas y conducir las de manera irreversible a su autodestrucción... y de ahí hasta dar el salto mortal en el espectáculo teatral burgués”. *Id.* p. 96.

⁴⁴ *Id.* p. 76.

⁴⁵ “Ese ocaso de la tragedia fue también del mito. Hasta ese momento los griegos se sentían obligados a relacionar de inmediato todas las vivencias con sus mitos, es más, éstas sólo resultaban inteligibles a la luz de este vínculo: de este modo, hasta el presente más próximo tenía necesariamente que aparecérselos enseguida como fenómeno *sub specie aeterni* (bajo la perspectiva de la eternidad), en cierto modo como una vivencia intemporal... De hecho, un pueblo –como también, por otra parte, un hombre– es tanto más valioso cuanto más capaz es de imprimir en sus vivencias el sello de lo eterno”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 147.

⁴⁶ La reivindicación de Dionisos ya delata el irracionalismo nietzscheano, pero ya en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* se consolida y confirma de forma rotunda su concepción de la naturaleza

sus pasiones. Además, con su pretendida verdad absoluta discriminan lo que Nietzsche denomina “conocimiento trágico”⁴⁷, cosificándolo a nivel ontológico, mutilando lo proteico que hay dentro de él. Es por este sustrato emotivo por lo que la fuerza metafórica de un texto es tan importante: destapar esa potencialidad de lo poético como fuente de interpretaciones desata una fuerza emancipadora para aquel que extrae de allí algo para sí mismo y no se pierde entrelíneas. Los enigmas de Apolo aquí en la tragedia son metafóricos, todos ellos “señalan” hacia el Dionisos cretense pero sin llevarnos hasta él⁴⁸. Ese camino queda para el espectador⁴⁹. El trasfondo de la tragedia no es una relación teórica a establecer, sino que es algo que el espectáculo trágico se molesta en hacernos llegar; he ahí su *sublimidad*, su capacidad de abrumarnos.

La tragedia además de *mythos* es también “lírica épica”. En tanto “épica” es una realidad ficticia pero verosímil, y en tanto “lírica” nos permite conocer la auténtica realidad –la vida– no en sí misma sino desde esa otra realidad análoga –el arte–. El conocimiento objetivo se ciñe a retratar y desentrañar la realidad tal y como es dada, mientras que lo *poético*, en combinación con lo irreal, abre un abanico de posibilidades existenciales, una *potencia* de lo real más allá de lo que por sí mismo *de facto* puede. Esto es debido a que la poesía se basa en la *metáfora*. La metáfora procede del verbo *metapherein* (“trasladar más allá”), y en base a esto Aristóteles la define como “trasferencia del nombre de una cosa a otra, del género a la especie, de la especie al género o según analogía”⁵⁰.

Se podría decir que ambos, el conocimiento y lo poético, son representaciones apolíneas y no hay diferencia sustancial entre la interpretación del enigma y la interpretación de la metáfora, pero sin embargo son antagónicos. Mientras que la interpretación que sugiere Apolo es hermenéutica (“arte de descifrar”) y se centra en el

retórica de la verdad. Nietzsche, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Gredos, Madrid, 2014.

⁴⁷ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p. 103.

⁴⁸ Alusión a la máxima de Heráclito: “El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos”. Heráclito, 22 B 93, en Kirk, G. S., Raven, J. E., & Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1978, p. 370.

⁴⁹ “No es correcto ni inteligente anticiparse y privar al lector de las objeciones más fáciles. Es muy correcto y *harto inteligente* dejar al lector que *él mismo pronuncie* la última quintaesencia de nuestra sabiduría Andreas-Salomé, L., “Doctrina del estilo”, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Minúscula, Barcelona, 2005, pp. 181-182.

⁵⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 428, 1457b, 8-10.

logos y en la exégesis de un texto, la metáfora como elemento dionisiaco, dígase emotivo para evitar confusiones, logra la eiségesis (análisis subjetivo de un texto), solo que en la tragedia está orientada gracias a la trascendentalidad del mito a una identificación de la especie (sujeto) con el género (humanidad). Lo metafórico tanto en la poesía como en la tragedia conforma esa realidad paralela de lo artístico en la que podemos sentir las cosas como nuestras pero sin que materialmente lo sean, pudiendo ir *más allá* de las limitaciones de nuestra personalidad, de nuestro *ego sum*. En los poemas de Arquíloco o Safo podemos identificarnos con los autores⁵¹; en Esquilo o Sófocles con los personajes. Y en ambos casos, en esencia, nos podemos identificar con sucesos que no nos ocurren pero que por un instante se convierten en nuestros. Esto es, si uno se percata, la *catarsis*. Entonces, la simetría de la catarsis con la metáfora convierte al saber trágico en saber poético. En resumidas cuentas, la tragedia como potencial metafórico nos brinda la oportunidad de conocer la mismísima penuria de la humanidad con la peculiaridad de que lo *uno* se identifica con lo *otro*.

5. Sabiduría y dolor en Grecia

Llegados a este punto es hora de conceptualizar el cómo toda este fenómeno trágico se traducía de forma práctica en el modo de vida antiguo, el cómo se aplicaba en Grecia a la propia vida. La gran característica de esta asimilación fue que la interpretación metafísica de la experiencia del hombre griego también implicaba la interpretación de sí mismo. La idiosincrasia griega, el enigma, y la tragedia estaban todos ellos atravesados por esta búsqueda de respuestas para sí mismos y el mundo que les rodea. Por decirlo de forma más concisa, todo ello se transformaba en sabiduría.

Retomando que Apolo es la máscara de Dionisos porque no podemos imaginárnoslo sin una por su inefabilidad, necesitamos de símbolos para interpretar la naturaleza de las cosas, y parece que los griegos ya se percataron de que la verdad absoluta no se puede conocer como se conoce un objeto cualquiera. Esa inconmensurabilidad de la verdad se esconde de la capacidad reflexiva del ser

⁵¹ “En el poeta lírico [...] las imágenes no son otra cosa que él mismo y nada más que –podríamos decir– objetivaciones suyas”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 46.

humano⁵², y este oscuro desconocimiento explica el sentido de su concepto de verdad como *aletheia* (“verdad profunda, oculta”), distinto de esa verdad autoevidente, que era la *episteme*⁵³. Pero dicha oscuridad en la que está sumida la labor de conocer la verdad absoluta también se intentaba trascender con un acercamiento a la realidad distinto⁵⁴. La *metáfora*, la *catarsis*, y su «trascendencia emotiva», son el símil a ese descenso a la esencia profunda de las cosas que intenta la filosofía, solo que en una dirección distinta: no va hacia las cosas, los *objetos*, sino hacia el contenedor de la experiencia, el *sujeto*.

El enigma es el símbolo de esa inquietud interna de los antiguos griegos. Para explicar la relación entre *praxis* y *enigma* es necesario antes un pequeño rodeo volviendo a la fuente del enigma y del saber anticipatorio o visionario. Tanto la profetización apolínea como la adivinación dionisiaca de los Misterios consistían en una enajenación del individuo, y su posesión por el dios le revelaba una verdad, solo que necesitaba descifrarse. Pero durante esas posesiones de oráculos e iniciados, quienes lo experimentaban estaban imbuidos por el éxtasis o incluso bajo el efecto de sustancias alucinógenas⁵⁵. Esta ebriedad está claramente asociada a lo dionisiaco⁵⁶, y algo que hace pensar este estado de enajenación es que tal vez no sea el dios quien les está hablando sino el *subconsciente*. Lo onírico ha poseído desde tiempos inmemoriales un carácter supersticioso por su incomprensibilidad, pero resulta que lo que era incomprensible era nuestra propia imaginación cuando ésta toma su propia iniciativa y le arrebató el timón a nuestra consciencia. Las adivinaciones consistían entonces en visiones oníricas que se desplegaban en el sujeto, y las profetizaciones consistían en juicios de futuro imaginados a partir de esas visiones configuradas por miedos, temores, deseos y

⁵² Pese a que Platón sí creyese en la idea de Bien supremo y de la Verdad, se puede apreciar incluso en él el problema de la inefabilidad del ser en *El sofista*. Platón, *El sofista*, Gredos, Madrid, 2014.

⁵³ Platón, *República*, Gredos, Madrid, 2014, 476d.

⁵⁴ Ha de decirse que Nietzsche rescata a la Grecia Antigua y esta visión debido a que su filosofía es reaccionaria al paradigma moderno. Así lo sintetiza Fink: “Nietzsche lucha con una entrega total, pero no realiza una destrucción conceptual de la metafísica, no la desmonta con los mismos medios del pensar conceptual del ser, sino que repudia el concepto, lucha contra el racionalismo, se opone a la violación de la realidad por el pensamiento”. Fink, E., *op. cit.*, p. 10.

⁵⁵ “Lo que sí sabemos, y que es crucial en el presente contexto, es que antes del clímax de la iniciación, antes de la visión iluminadora de los iniciados, una poción secreta era administrada, el *kykeon*. También sabemos que el *kykeon* estaba compuesto de cebada y menta. En tiempos recientes, estudiosos de Eleusis han avanzado la hipótesis de que el *kykeon* tuvo que contener algún compuesto alucinógeno. Esto explicaría la capacidad de los sacerdotes para inducir en cientos de iniciados simultáneamente una visión extático-visionaria”. Hofmann, A., Gordon Wasson, R. & A.P. Ruck, C., *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, FCE, México D.F., 1978.

⁵⁶ “A Dioniso se le ha asociado tanto con la cultura hippy como con la cultura de las drogas; tanto con un principio de libertad creadora como con un principio de destrucción sociocultural”. Burgos Díaz, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, 1993, p. 11.

creencias latentes. Entonces, los secretos del porvenir y la vida son accesibles de forma secular sin la intervención divina, por lo que la divinidad del *logos* era útil a efectos prácticos como enaltecimiento de estas enseñanzas. El enigma, presunto verbo divino, era tomado como un desafío personal por aquel que pregunta al oráculo, lo que suponía que lo grabase en su memoria como una preocupación recurrente. Esta recurrencia, la atención psicológica que acaparaba, hacían que el sujeto estuviera en una constante inquietud por el sentido de sus actos, pues desconocía cuándo se cumpliría la profecía. El caso es que el juego del enigma, bajo esta luz, está funcionando como una especie de condicionante ético que obliga al griego a la búsqueda constante de sentido en su vida. De lo subconsciente de lo visionario al subconsciente del individuo, ésta es la parábola del enigma: el juego de la inquietud inconsciente acerca de la experiencia que se medita de forma consciente cuando dicha inquietud ha florecido desde lo subterráneo de la mente. La vida era el gran enigma, y se profería de formas distintas en cada caso, bajo distintas máscaras, las que ellos mismos ponían.

En *El nacimiento de la tragedia* se habla de una cierta necesidad de lo apolíneo para acercarse a Dionisos, por lo que Nietzsche mismo permite pensar en un papel de lo apolíneo distinto al de engañar al ser humano como “bella apariencia”⁵⁷, y ese papel es el que propone Colli: el de invitar a conocer la verdad viviendo para alcanzarla. El distanciamiento de la realidad en Apolo no reside en la evasión simbólica como piensa Nietzsche, sino como dice Colli en un desentendimiento impasible que a través del enigma reta al ser humano a una cierta esperanza de cambiar su destino, de ejercer su libertad y hacerse a sí mismo. Este desafío a la libertad conecta, de nuevo, a Apolo con Dionisos. Dionisos, cuya expresión es el Laberinto del Minotauro, somete el *logos* al dominio animal *del* hombre, inutiliza su razón en un juego mortal⁵⁸. Entonces, Apolo atrae hacia el enigma, hacia el reto de conseguir gobernar el porvenir, hacia la *sabiduría*; Dionisos en cambio seduce al hombre para arrojarlo al *peligro* de comprobarlo. Pese a que el enigma haya adquirido significados distintos en las cavilaciones del sujeto, se convierte en conocimiento sólo cuando ha sido vivido. El proyectil de Apolo alcanza al hombre no de forma directa, sino a través del paso del

⁵⁷ *Id.*, p. 22.

⁵⁸ “El juego constructivo y destructivo de la vida, que Nietzsche bautizó con el nombre de Dionisos”. Fink, E., *op. cit.*, p. 23.

tiempo, y la confirmación del enigma en la experiencia de la violencia de Dionisos siempre llega cuando ya es demasiado tarde y no se puede escapar.

El hecho de que la Naturaleza sea más poderosa que el individuo ya que puede doblegar su voluntad e integridad llevándole a la locura, y que pueda, en último término, aniquilarle con una muerte inevitable, todo ello es algo concerniente a las circunstancias externas del individuo, pero resulta que ese dominio natural de la razón se puede encontrar también en la propia *psiké*⁵⁹. Según Colli el Laberinto es propiamente una estructura apolínea símbolo de la razón⁶⁰, y esto da que pensar. Por el momento, la interpretación enigmática de la propia experiencia en el griego es algo racional producto de la reflexión del individuo, y no se ha apreciado todavía su relación con ese subconsciente involucrado en la producción del enigma. Y es que precisamente el juego del enigma apolíneo, la razón, posee también un germen de *manía*. Dionisos entonces nos empuja junto a Apolo hacia el enigma, solo que no tanto al plantearlo sino al resolverlo. Una parte de la conciencia, su parte irracional (*manía*), es la que mueve al sujeto hacia la resolución del propio enigma, o lo que es lo mismo, consigue que no sea en él una mera preocupación espuria sino la mismísima inquietud por dar sentido a su vida; la *hybris* adquiere un cariz de autosuperación y libertad, de trasgresión del destino impuesto. Esto se debe a que nuestra reflexividad en tanto consciencia temporal lleva implícita la conciencia de nuestra finitud, y esto último se traduce en un miedo que nos hace huir de la muerte y de aquello que nos acerca a ella: el dolor.

Este *pathos* –el miedo a la muerte y el dolor– sucede de forma irremediable y sin que el sujeto lo decida, lo que pone de manifiesto uno de los grandes problemas de la subjetividad: la no-transparencia del pensamiento. Apolo como razón carece del control no ya sobre la realidad sino, parecer ser, también sobre el propio individuo, pues una parte de él no se revela a su luz. El hombre en la visión griega parecía estar atravesado por una gran fuerza. El psicoanálisis, casi en la época de Nietzsche⁶¹, dio una explicación al respecto, y tal y como comenzó a explicar Freud –su fundador– con la

⁵⁹ Aquí el concepto tiene la acepción tanto de “mente” como de “alma” que tenía en Grecia. No como su latinización *psique*, que es el término moderno asignado exclusivamente a lo mental.

⁶⁰ “La forma geométrica del Laberinto, con su insondable complejidad, inventada por un juego extraño y perverso del intelecto, alude a una perdición, a un peligro mortal que acecha al hombre, cuando se arriesga a enfrentarse al dios-animal. Dionisos hace construir al hombre una trampa en la que éste perecerá, precisamente cuando cree ilusoriamente que está atacando al dios”. Colli, G., *op. cit.*, p. 24.

⁶¹ En *El día que Nietzsche lloró*, en base a que estos autores sean coetáneos, se especula acerca de la relación que mantuvieron Nietzsche y Freud como conocidos gracias al amigo en común el doctor Breuer. Yalom, I.D., *El día que Nietzsche lloró*, Emecé Editores, Barcelona, 1995.

noción de *subconsciente*, la mente sotierra imágenes, deseos e impulsos debajo de la conciencia, de lo que uno mismo puede ver⁶². Esta pulsión subyacente es lo dionisiaco de la *psique*, lo instintivo y sus irrefrenables impulsos.

Volviendo a la Antigua Grecia, allí la vida no seguía una linealidad, sino que poseía un factor constitutivo de azar, y no se podía confiar en la favorabilidad de ese azar porque Dionisos como Naturaleza encarnaba el caos y la inevitable venganza del mundo sobre el individuo con la muerte. El indeterminismo, dentro de lo que es el rango de acción de un ser falible, frágil, ignorante y efímero, otorga libertad de acción al individuo. Pero ese azar, por todo lo que acabamos de ver, procede de lo que desconoce de sí mismo. Entonces, el impulso destructivo y ciego que atenta contra la voluntad racional del individuo procede, por paradójico que sea, de su propio espíritu. Ese azar metafísico es sinónimo de la insondabilidad humana. Lo único que sí parece seguro es que hay un *impetus* emocional que infra-determina la existencia humana y nuestras reacciones frente al sufrimiento y nuestra única forma de aprehenderlo es a través de símbolos. Uno de esos símbolos que se sumaría como aporte al desentrañamiento del enigma vital, sería la tragedia. “La canción de Dionisos” de hecho consigue adentrarse de lleno. El misterio de la existencia tiene bastante que ver con nosotros, como seres humanos, no por el hecho de ser *seres* en el mundo sino de ser *humanos*. Existe, pues, recalcando la asociación entre lo dionisiaco y la dureza de la existencia, una relación entre el destino en la tragedia con lo trágico de nuestro destino⁶³.

Aunque la tragedia no combate en este desafío como otros tipos de sabiduría. Es más, la tragedia no es exactamente filosofía, no hay una sabiduría pragmática sobre el destino, aunque se pudiese extraer como estamos viendo con su relación con el enigma, sino que lo realmente pragmático para el uso en vida del griego era la propia experiencia de trance catárquico. Y esto es, precisamente, lo que explora la tragedia: el lograr esa capacidad anticipatoria a partir de la proyección organizada del contenido subjetivo preformado por lo subconsciente. La trascendentalidad del mito encauza a la tragedia hacia sentimientos generales, antropológicos y no personales. La metáfora identifica lo particular con lo general, y a partir de ahí se produce gracias a la

⁶² Freud, S., *Primeras publicaciones psicoanalíticas*, en *Obras completas*, vol. III, Amorrurtu ediciones, Buenos Aires, 1991.

⁶³ “La Crueldad tiene un Corazón Humano, Y la Envidia un Rostro Humano, Y el Terror la Divina Forma Humana”. William Blake, *Una imagen divina*, en Bataille, G., *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987, p. 77.

identificación del espectador-lector con el héroe dionisiaco, que representa a su vez al subconsciente humano, el desvelamiento de lo enigmático de la vida. El ser humano es el gran enigma del que se hace cargo la tragedia. Lo apolíneo puede adentrarse en la irracionalidad del germen dionisiaco en lo humano, aunque sólo si no se aleja de la *manía* necesaria para comprender lo paradójico de dicha irracionalidad humana y sus impulsos. Es decir, que la oscuridad de los temas de la tragedia así como de la cruenta manera en la que se desenvuelven, es en realidad la oscuridad de nuestro propio subconsciente.

Esta indagación en lo irracional de la humanidad está encauzada a lograr traer una experiencia útil antes de que sea tarde para quien la sufre en su vida real. Por eso mismo el espectador de la tragedia “en realidad vive, sufre estas escenas y además sin tener la sensación de la condición fugaz de su apariencia”⁶⁴. Gracias a la tragedia el espectador puede él mismo ser el héroe trágico de forma efímera, puede vivir experiencias más allá de su propia vida. El griego de la antigüedad, como ideólogo y receptor original de estas obras, se educó no sólo estéticamente sino emocionalmente al umbral de esta concepción. Nietzsche destaca esta aptitud de empatizar con la obra como una forma de obtener una guía vital distinta a la filosofía: “el hombre artísticamente sensible reacciona frente a la realidad del sueño de la misma manera que el filósofo ante la realidad de la existencia: se deleita en examinarla con todo detalle, pues a la luz de estas imágenes interpreta su vida; con ayuda de esos ejemplos, se entrena para vivir”⁶⁵. En relación con esto, el espectador griego es admirado por Nietzsche por comprender “que la naturaleza toda, incluyéndose a sí mismo, no es más que algo que quiere, desea y aspira bajo el signo de lo eterno”⁶⁶. Después del simulacro estético, del embrujo apolíneo, ese griego que vuelve de comprender el drama de lo mítico bajo sus propias vivencias, luego se dispone para hacer lo inverso en su día a día: imprimir esa eternidad y ese sentido existencial en su propia historia, en su vida.

Nietzsche se equivoca al asociar el acercamiento irracional y racional a Dionisos y Apolo respectivamente, y contradice su propia apreciación de la tragedia como armonía de ambos dioses. Pero más allá de ser eso, la tragedia ática es, según Nietzsche, el arte más completo y sublime de toda la antigüedad, por simbiotizar de forma majestuosa no ya lo apolíneo con lo dionisiaco, sino lo artístico con la propia vida. He

⁶⁴ Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 23.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Id.*, p. 52.

aquí lo que para Nietzsche es la gran intuición existencial que hallaron los griegos y que reside en el núcleo de la tragedia: descubrieron no sólo la dureza de la existencia, sino que está puede soportarse entendiendo lo estético como un suplemento para afrontarla⁶⁷. Los griegos nos brindaron una explicación metafísica del sufrimiento, y el motivo por el que fascina a Nietzsche tal explicación es porque no incurre a la religión, sino que muestra una aceptación personal del sufrimiento desde el arte. La religión mediatiza el sufrimiento, siempre ha sido una necesidad en cualquier civilización humana⁶⁸, pero la intuición directa del sufrimiento supone directamente la desgracia, la aniquilación de la persona. Entonces, la combinación de Apolo y Dionisos en la tragedia permitió por primera vez en la historia –según Nietzsche– un acercamiento posible, encontrar la dosis adecuada para poder hacer terapia al desgarrar de la existencia sin olvidarse de ella⁶⁹.

6. De la literatura en Nietzsche a la ética del encuentro

La tesis que englobaría todo lo anterior consistiría en que actores, coro y poesía logran lo que se podría denominar “trascendencia emotiva”, y el mito lo orienta hacia la comprensión metafísica del dolor en la existencia, y dicha “erudición estética”⁷⁰ en realidad consiste en el intento de adentrar la razón humana a su propia sinrazón. Pese a parecer conciso, ha requerido de todas estas explicaciones para poder entender en su complejidad en qué consiste lo dionisiaco, y más explícitamente lo emotivo y su relación con lo trágico. Pero aún queda por ahondar más en esta relación, con lo que a fin de cuentas sería el papel de la literatura en la filosofía de Nietzsche, abstrayéndose de lo que es propiamente la tragedia, en su concepción trágica de la existencia.

En Freud se ve muy bien esta relación de la emotividad con lo trágico, al decir que el subconsciente se constituye a partir del impacto de la realidad (“principio de realidad”). La dureza de la existencia esculpe lo emocional a golpes. Bataille encuentra

⁶⁷ “La función del arte no fuera la mera imitación de la realidad natural, sino que fuera, antes bien, un suplemento metafísico de ésta, un suplemento ubicado al lado de ella para superarla”. *Id.*, p. 151.

⁶⁸ La religión no deja de ser característica civilizatoria. Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, pág. 89.

⁶⁹ Nietzsche critica frontalmente en obras posteriores el ascetismo en el nihilismo cristiano y en la *ataraxia* pesimista de Schopenhauer y el budismo.

⁷⁰ Nietzsche, F., “El Drama musical griego”, en Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 202.

en la literatura, gracias a su malévola fuerza trasgresora⁷¹, la capacidad de burlarse de esos golpes hallando sentido a la vida donde parece imposible encontrarlo: en la experiencia desencarnada del dolor. La inconmensurabilidad de la verdad en Grecia fue salvada con la tragedia porque el horror es como la mirada de Medusa: si se mira petrifica. El dolor, como efecto cosificante y preludio de la muerte, ¿es también negación de la vida, del sentido? La respuesta es que sí, y en la tragedia está la respuesta de por qué es necesaria la literatura cuando bastaría con empatizar con lo real: porque lo real haciéndote entrar en crisis tal vez te arroje al *absurdo*, al estado en el que seguir vivo carece de porqué. Entonces, la literatura trágica hace una loable tarea: dar una experiencia virtual del absurdo existencial que otros padecen para hacerlo digerible. La literatura burlaría esos golpes dando sentido a aquello que lo arrebató: el dolor.

Hay que indagar entonces acerca de qué es la literatura. Antes se ha mencionado que lo particular de la tragedia como género literario es su interpretabilidad del dolor, pero en realidad toda literatura que conserve algo de trágico puede servir como aproximación estética al abismo; el propio ejercicio de la literatura, tal y como Bataille la entiende, está abocado a acabar ahí. Hecha esta asociación, se va a tratar a partir de ahora la literatura trágica como el tipo de obras que obedecen a esto y lo cual incluye a la tragedia, por lo que lo trágico ya no es sólo lo concerniente a este género griego sino una forma de hacer literatura. Tomando entonces la Naturaleza como el abismo del dolor inasimilable al que se enfrenta el hombre pasional, el auténtico significado de lo paradójico y las emociones inexplicables que supone vivir, no puede sino contemplarse a cierta distancia⁷². Sobre esta cuestión se puede decir que hay dos formas de acercamiento a ese abismo: precipitarse por él o asomar la cabeza al vacío y volver corriendo al pueblo a contar cuan estremecedor es. ¿Entonces, qué puede hacer el que vuelve al pueblo a contarle sino sencillamente decir que aquél que vio caer no pudo sino sucumbir? Hilando esta reflexión con la de Nietzsche, es él mismo quien usa esta misma metáfora del abismo diciendo que quien quiera conocer acerca del padecer estas

⁷¹ “Por ello, su literatura nace de esta imposibilidad de la literatura, su estilo surge del desprecio al estilo, tan claro, preciso y puro, sin embargo, su erotismo del dolor y la transgresión, y su misticismo del más desolado materialismo”. Bataille, *La literatura como lujo*, Versal travesías, Madrid, 1993, p. 10.

⁷² “Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad”. Bataille, *El erotismo*, Tusquets editores, Barcelona, 1997, pp.16-17.

circunstancias trágicas, lo que debe de hacer es padecerlas⁷³. Pero entonces, ¿qué papel se supone que tiene lo literario ante esta inefabilidad? El potencial literario del lenguaje, como ya hemos visto con la *catarsis* trágica, permite salvar en cierta medida el escollo de la transmisión de vivencias personales.

Para lidiar esa inconmensurabilidad de la verdad y así mismo de la experiencia, los griegos idearon una interpretación del mundo para poder interactuar con él: lo mítico. En Grecia, no sólo para nosotros sino para ellos mismos, lo mítico *per se* una interpretación literaria del mundo y de sí mismos. El *enigma*, ya contemplado antes como un inicio de la inquietud por darle sentido a la vida, es en realidad el inicio de la interpretación biográfica de todo lo que sucede a partir de entonces en la vida del individuo en cuestión. Esto explicaría por qué la concepción de felicidad como *eudaimonía*⁷⁴ se encuentra tanto en sabios como en héroes homéricos: unos con la excelencia del alma, otros con la *areté* y la gloria, todos ellos buscan, realmente, hacer de su vida una narración con sentido, encaminada a una cierta completud. Esa búsqueda personal de sentido holístico a toda la experiencia personal revela la naturaleza del sentido de la vida como relato. Nuestra memoria, elemento en base al cual se constituye nuestra identidad, se constituye como una narración. Nietzsche estuvo muy interesado en esa visión del sentido de la vida como biografía literaria. Prueba de ello es que pueden encontrarse ciertas similitudes entre su doctrina del *eterno retorno* y el ideal eudaimónico heleno⁷⁵. Así pues, implícita esta plenitud, en Grecia existió una concepción de la vida individual como autodescripción. Además, esta literaturización de la vida mantiene la sacralidad de la experiencia en tanto elemento constituyente de la identidad personal.

Pero esta concepción de la experiencia como literatura no sólo posee un potencial autodidáctico, sino que además, y tal vez es esto lo que más escapa a la filosofía individualista de Nietzsche, permite el acercamiento con el otro tal y como se ha estado viendo por ejemplo con la tragedia. Aunque una cosa no es incompatible con

⁷³ “Parece como si el mito, en efecto, nos quisiera susurrar que la sabiduría, esto es, la sabiduría dionisiaca, es una abominación «contra natura»; que aquel que por su saber precipita la naturaleza al abismo de su destrucción, también tiene necesariamente que padecer en sus propias carnes la aniquilación de la naturaleza”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 69.

⁷⁴ “Ese bien hacia al que todos aspiran es la *eudaimonía*, la «felicidad». Vivir bien y obrar bien es lo mismo que ser feliz”. Aristóteles, *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid, 1993, X, p. 57.

⁷⁵ “Desear la eterna repetición de nuestra propia vida es el resultado de estar perfectamente feliz con la vida que hemos vivido”. Nehamas, A., *Nietzsche. La vida como literatura*, FCE, Madrid, 1985, p. 220.

otra, pues Rorty en *Contingencia, ironía y solidaridad* habla precisamente de que la capacidad de mirar al dolor de otros de la literatura está íntimamente relacionada con la autosuperación tal y como Nietzsche la entendía⁷⁶. Para el norteamericano, asomarse por esa fisura, la del dolor del otro, contribuye a ampliar la sensibilidad moral. Entonces se cumple en la literatura trágica la condición de Bataille de que la literatura hace vivir las experiencias más fuertes de la forma más intensa⁷⁷, y se cumple su vocación *malévola* en ese perverso sacar a uno mismo de sí para hacerle sentir parte de ese dolor. No se cumple en cambio ese afán profanador que hay en otros autores que reivindica como Sade o Baudelaire, puesto que lo trágico tiene un objetivo más moralizante que provocador. Si el lector de lo trágico simplemente se asomase al abismo, esto no tendría ningún tipo de valor ético ni espiritual, al contrario de lo que se molestó Nietzsche en demostrar, porque sería testigo de sufrimiento humano y no haría nada por cambiarlo. Simplemente se resignaría a él, y lo trágico sería una cosa como otra cualquiera de la vida, como la comedia por ejemplo. Pero resulta que con la trascendencia emotiva de la literatura se ha implicado a la empatía humana, y entonces, viendo en el otro *nuestra* humanidad, tememos por él y sufrimos por él la pérdida de su vida y la oportunidad de que siguiera dándole sentido.

Retomando una de las cuestiones iniciales del trabajo, el motivo profundo por el que un Nietzsche inquieto por el sufrimiento de la vida distinguió entre contemplación y acción en la Antigua Grecia es por la aparente incompatibilidad entre conocimiento y experiencia, entre contar experiencias o vivirlas. Esta incompatibilidad reluce en la ligazón semántica entre *epos* (“héroe”) y *epoptes* (“iniciado, maestro de ritual”), viendo que hay una relación entre estos dos conceptos que nos sugiere que el héroe es aquel que tiene un grado alto de experiencia (*epo-*)⁷⁸, que adquiere un cierto papel

⁷⁶ “El drama de una vida humana individual, o de la historia de la humanidad en su conjunto, no es un drama en el cual, triunfalmente, se alcanza una meta preexistente o, trágicamente, no se la alcanza. El trasfondo de tales dramas no es ni una realidad externa constante ni una inflexible fuente interior de inspiración. En lugar de ello, concebir la propia vida, o la vida de la propia comunidad, como una narración dramática es concebirla como un nietzscheano proceso de autosuperación. El paradigma de una narración así es la vida del genio que puede decir de la parte relevante de su pasado: «Así lo quise», porque ha descubierto un modo de describir ese pasado que el pasado nunca conoció, y, por tanto, ha descubierto la existencia de un yo que sus precursores nunca supieron que fuese posible”. Rorty, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 16.

⁷⁷ “La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol*”. Bataille, G., *El erotismo*, Tusquets editores, Barcelona, 1997, p. 30.

⁷⁸ Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 75.

supervisor⁷⁹. Poniendo en relación esto con lo que es la tragedia, el héroe es nada menos que el protagonista, y más concretamente el que sufre sin que nadie pueda salvarle, el que decide dar un paso al frente para que su sacrificio ayude a los demás: Prometeo se sacrifica por la humanidad, Edipo salva a Tebas, la piedad de Antígona venera la memoria de su hermano. Esto conecta con el abismo de Bataille, siendo el héroe quien cae, y el *sofón* el que observa. La relación que se establece entre estos dos elementos es que sin el *epos* no habría experiencia y el *sofón* sólo puede tomarla prestada para sacar a partir de ella sabiduría.

El afán premonitorio de lo apolíneo y en general de la sabiduría griega reluce durante toda esta reflexión. Y algo interesante a añadir es que *epos* (“héroe”), y a su vez *epoptes* (“hombre de experiencia”), comparten lexema con *poietés* (“poeta”). Lo digno de destacar aquí es que *poietés* procede de *poiesis* (“creación”), lo cual vincula la imaginación a todo lo que estamos viendo, a la capacidad de vivir y/o contar experiencias. El poeta es aquel que, gracias a la capacidad de la metáfora, es capaz de desubicarse, de tirarse por el abismo o arrojar a otros de forma ilusoria, gracias al lenguaje. También es, por esta capacidad *sofística*, el encargado de transmitir la experiencia del *epos* haciéndola llegar a otros. Entonces, el poeta hace de puente entre la sabiduría y la experiencia: “El lenguaje, además de las «obras», servirá para modificar la conducta de los hombres y para constituir, sobre ella, las nuevas fórmulas de sociabilidad [...] A través de ella [la palabra] se recorre el espacio de la experiencia vivida, se recuerda el pasado y se alarga y enriquece el presente”⁸⁰.

Establecida la mediación poética, el sabio necesita del héroe, pero en realidad la necesidad es recíproca porque el *epos* necesita que alguien le recuerde o recuerde lo que hizo, y evitar que su vida se entierre en el olvido⁸¹. Sin embargo, aunque el sabio necesite contemplar la experiencia del héroe, es necesaria esa figura que se asome al abismo, lo vea, y lo comparta. Con esto último surge una crítica a Nietzsche: el sabio no es totalmente ajeno a lo heroico porque el hecho de asomarse, aunque no sea igual que

⁷⁹ Emilio Lledó indica que “el comportamiento individual se socializa a través de un modelo. El carácter preeminente de los héroes que discurren por los poemas les otorga una función paradigmática”. Lledó, E., “El mundo homérico”, en Camps, V., *Historia de la ética*, vol. I, Crítica, Barcelona, 1988, p. 23.

⁸⁰ *Id.*, p. 20.

⁸¹ Para los griegos, y sobre todo los grandes héroes homéricos, era tomada en cuenta esta inconmensurabilidad de la experiencia individual sabiendo que se vive en los demás. Para ellos la *eutanasia*, el sacrificio trágico, dejando tras de sí una gran gesta para la eternidad, era preferible a una vida sin gloria, sin recuerdo ajeno. Entonces, “el héroe necesita al poeta”. *Id.*, p. 25.

caer, requiere también de cierto valor. ¿Quién tiene el valor de mirar al abismo con la determinación de ver caer a otros, de verlos estamparse o desaparecer engullidos por las olas? Un auténtico sabio no es filósofo en sentido clásico, no sólo discurre, sino que también toma parte de esta *catábasis* épica tomando el testigo de su sacrificio. La literatura trágica es un ejercicio salvífico, sin importar la irrealidad de sus personajes y sucesos gracias a su verosimilitud. Lo trágico es lo que permite adentrarse a esa profundidad abisal que es el sentir y padecer esas desdichas ajenas llevándoselas consigo como una experiencia más. Lo útil de estas experiencias que nos permiten aceptar el *pathos* de nuestra vulnerabilidad, o lo que es lo mismo, aceptar nuestra condición de personajes de tragedia. Los abismos de Dostoyevski, de Beckett, de Conrad, de Shakespeare... Todos ellos además de ser abismos, gracias a la literatura son ventanas a las que asomarse. La imagen es estremecedora, pero más estremecedora es la funesta sorpresa de sentir todo el peso de la realidad aniquilándote en tu perplejidad. Si una vez condenado sólo queda sucumbir, mejor sucumbir siendo sabio. Así pensaría un griego antiguo.

El escritor trágico, *poietés* y *sofón* (poeta y sabio), también tiene algo de épico en tanto correlación del héroe: mientras que el *epos* es destruido el *sofón* es marcado. Dicho sea de otro modo: la agonía del que cae es la angustia del que mira, y ambos comparten el *trauma*. Somos con el otro en el dolor que nos une, y la literatura es una ayuda a unirnos en ese sentido. ¿Pero qué ocurre con el poeta que es a la vez protagonista de su tragedia y su propio sabio? Lo ocurre en este caso es que el mero hecho de poetizar, de expresar con la pretensión de comunicar, también entra en este juego de contribuir con la experiencia que uno trae a la de otros. Esta esperanza altruista es sin embargo la que exaspera al escritor, y tal y como lo explica Blanchot, la literatura es como el mensaje en una botella que se tira al mar, es una ayuda que puede llegar o no, pero que da sentido a esa angustia

Admitamos que la literatura empieza en el momento en que la literatura es pregunta. Ésta pregunta no se confunde con las dudas o los escrúpulos del escritor. Si éste llega a interrogarse escribiendo, asunto suyo; que esté absorto en lo que escribe e indiferente a la posibilidad de escribirlo, que incluso no piense en nada, está en su derecho y así es feliz. Pero queda esto: una vez escrita, está presente en esa página la pregunta que, tal vez sin que lo sepa, no ha dejado de plantearse al escritor cuando escribía; y ahora, en la obra,

aguardando la cercanía de un lector –de cualquier lector, profundo o vano– reposa en silencio la misma interrogación, dirigida al lenguaje tras el hombre que escribe y lee, por el lenguaje hecho literatura⁸².

Uno podría descubrir si piensa en su propia existencia que la guadaña de la muerte le rebanaría el cuello dejándole siempre con la palabra en la boca, con cosas por hacer y metas que completar. La literatura es perversa también por arrojar al escritor a una especie de vicio⁸³, al vicio de postergar experiencias para empezar a contarlas, pero al menos esta literatura una experiencia de lo trágico que no ha destruido a su creador⁸⁴.

Parece un tanto desolador que el contar experiencias sólo sirva a otros, pero no es exactamente así. El hecho de expresar, de querer comunicar, no ya como escritor sino como persona, hace sentir menos solitario en el dolor, porque compartiendo el dolor se encuentra el consuelo de que se está salvando al alguien del abismo, y no sólo a quien ya se hundió sino a algún otro que aún esté a tiempo de no ahogarse. Entonces, la razón de ser de la literatura, y más claramente en su vertiente trágica, es la servir como el hilo de Ariadna que puede liberarnos de nuestro particular laberinto. El propio Nietzsche, incongruente entre vivir su ideal o compartirlo, sí consiguió al menos ser el escritor de sí mismo, dar cierta expiación a su soledad y a sus jaquecas. Atravesado por la angustia del naufrago que intenta lidiar con su desesperanza, también logró con la profetización de experiencias propias en su obra principal, *Así habló Zaratustra*⁸⁵, dejar el legado del superhombre, como enigma del futuro, para alguien que tal vez era ese el tipo de estímulo que necesitaba oír, y el mismo tipo de esperanza al que necesitaba sumarse⁸⁶, tanto él como el autor. Como dice Nehamas “el propósito de la filosofía como un arte de vivir es, por supuesto, vivir. Pero la vida que requiere este arte es una vida dedicada en

⁸² Blanchot, M., “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*, FCE, México D.F., 1981, pp. 9-10.

⁸³ La literatura es caracterizada según Bataille como una actividad autoteleológica, de *derroche*, en esencia como un *lujo*. Bataille, *La literatura como lujo*, trad. Ana Torrent, ed. Jordi Llovet, Versal travésías, Madrid, 1993, pp. 9-10.

⁸⁴ Nietzsche expresa esta misma idea: “esta creación puede salir a la luz sin destrozar a su creador”. Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 136.

⁸⁵ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

⁸⁶ De hecho, puede verse ya en *El nacimiento de la tragedia* esta voluntad orientativa de la literatura, aunque esté un tanto imbricada con el pangermanismo decimonónico: “Y si el alemán vacilante tiene que buscar una guía para reconducirle a su patria largo tiempo perdida, y cuyos caminos y senderos apenas conoce ya, que escuche la jubilosa llamada del pájaro dionisiaco, que revolotea por encima de su cabeza y quiere mostrarle el camino”. Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014, p. 149.

gran parte a la escritura. El monumento que uno deja es, al final, una obra permanente, no la vida pasajera”⁸⁷. La literatura es entonces una causa que trasciende a uno mismo, el reflejo de nuestra vocación de dar por los demás, y es una oportunidad de dar sentido a la experiencia y a la propia vida porque se convierte en un regalo imperecedero para la humanidad mientras alguien lo recuerde.

7. Conclusión

La conclusión y apartado final del trabajo, una vez obtenidos los argumentos suficientes, es que podemos definir la tragedia como una sabiduría que dirige “una mirada imperturbable a la imagen total del mundo y, presenciando esta visión, trate de abrazar, mediante un sentimiento compasivo de amor, el dolor eterno reconociéndolo como suyo”⁸⁸. Tal es el alcance de este logro que ni el propio Nietzsche fue capaz de explicar qué hay detrás de música, poesía y literatura en cuanto a su intención comunicativa primordial, no hasta años después. Él mismo se arrepintió del wagnerismo de su primera obra, de sacrificar todo a la música, y por eso buscó un concepto nuevo más allá del “espíritu de la música”⁸⁹. Pero sí hubo algo que desde el principio supo ver: la afirmación enfática del dolor como algo consustancial a la vida y como algo útil incluso a escala ética. El poder redentor de la catarsis trágica⁹⁰, esto buscaba Schopenhauer no sólo del arte sino de toda su metafísica. La Naturaleza es absurda, e inconsciente para los griegos, pero no una teleología perversa como decía Schopenhauer poniendo a la existencia como un sinsentido de dolor innecesario. Que su razonamiento parta de querer saber sobre el origen de ese dolor existencial condiciona las conclusiones, interpretando especulativamente de antemano aquello que quiere desentrañar. La gran diferencia, visto lo visto, entre ellos dos es que para Schopenhauer

⁸⁷ Nehamas, A., *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Nietzsche, F., *op. cit.*, p. 118.

⁸⁹ “Algo que yo lamento aún más que haber oscurecido y corrompido mis intuiciones dionisiacas mediante fórmulas schopenhauerianas: ¡que yo *corrompiera* en líneas generales el grandioso *problema griego*, tal y como se me había revelado, por la intromisión de asuntos modernísimos! [...] En realidad, entretanto, he aprendido a pensar con menos generosidad y más escepticismo acerca de este «ser alemán», y, paralelamente, acerca de la música alemana actual: romanticismo de cabo a rabo y la forma de arte más antigriega posible [...] ¿qué forma tendría que tener una música cuyo principio original no fuera ya el romanticismo, como es el caso de la música alemana, sino el espíritu *dionisíaco*?” *Id.*, pp. 14-15. De hecho, el libro es reeditado en 1886 bajo el título *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo* cambiando el subtítulo.

⁹⁰ La tragedia “alberga, volviendo a nacer de la música, el mito trágico: ¡gracias a él, podéis depositar en él todas vuestras esperanzas y olvidar lo más doloroso!” *Id.*, p. 154.

la alternativa a lo trágico era la *compasión*, mientras que para Nietzsche la enseñanza de lo trágico es la *com-pasión*. Schopenhauer dijo que “el hombre es el más bello de los seres y la revelación de su esencia constituye el fin supremo del arte”⁹¹, y en esto sí estaría de acuerdo Nietzsche, solo que para él esto no es una belleza a contemplar sino una angustia a acometer.

El vitalismo de esta obra consiste en estar dispuestos a abrazar el espíritu trágico y por tanto a morir emotivamente una y otra vez cada vez que seamos espectadores o lectores, sin llegar jamás a desear el fallecer físicamente. Este ocaso emocional en el que nos conciliamos con el dolor sin llegar realmente a padecerlo, estando presente sólo en la tragedia, gracias a la música, la metáfora y los héroes, es sin duda la mejor forma de rendir culto a la vida y sumarnos a esa veneración. Entonces, el consuelo existencial en Nietzsche, su poder redentorio, no reside en algo metafísico sino en algo antropológico. Nosotros mismos, las personas, somos nuestra dificultosa aunque tangible salvación, y la empatía es nuestra amarga aunque confortante esperanza. El legado de la literatura trágica es que a la vez que recuerda al ser humano lo trágico de su existencia, también le enseña que puede superarlo. Estas obras nos ayudan a bajar las escaleras del inframundo, descender al dolor, pero no pueden hacer el camino de vuelta con nosotros, pues interpretar su propia vida es la tarea del lector. El lector es la persona real, viva en ese preciso instante, y por tanto aquella que aún puede autosuperarse. De todos modos el lector puede implicarse o no con todo esto, puede ser vitalista o no, pero el caso es que si esa esperanza no se consume, ya no hay nada que reclamarle a los dioses, sino al hombre. Al menos se podrá contar siempre con los grandes escritores, y, cómo no, con las lecciones de vida de los vigorosos griegos.

⁹¹ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, tomo I, Gredos, Madrid, 2014, p. 251, 248b

Bibliografía

Andreas-Salomé, L., “Doctrina del estilo”, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Minúscula, Barcelona, 2005.

Aristóteles, *Ética nicomáquea*, Gredos, Madrid, 1993.

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 2014.

Bataille, G., *La literatura como lujo*, Versal travesías, Madrid, 1993.

Bataille, G., *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987.

Bataille, G., *El erotismo*, Tusquets editores, Barcelona, 1997.

Blanchot, M., “La literatura y el derecho a la muerte”, *De Kafka a Kafka*, FCE, México D.F., 1981, pp. 9-78.

Burgos Díaz, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, 1993.

Colli, G., *Después de Nietzsche*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

Colli, G., *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets editores, Barcelona, 1977.

Esquilo, *Prometeo encadenado*, Gredos, Madrid, 2015.

Freud, S., “Primeras publicaciones psicoanalíticas”, en *Obras completas*, vol. III, Amorrurtu ediciones, Buenos Aires, 1991.

Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Geertz, C., *La interpretación de las culturas*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.

Hofmann, A., Gordon Wasson, R. & A.P. Ruck, C., *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, FCE, México D.F., 1978.

Jaeger, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, FCE, Madrid, 1990.

Kant, *Crítica del juicio*, Gredos, Madrid, 2014.

Kirk, G. S., Raven, J. E., & Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1978, p. 370.

Lledó, E., “El mundo homérico”, en Camps, V., *Historia de la ética*, vol. I, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 15-34.

Nehamas, A., *Nietzsche. La vida como literatura*, FCE, Madrid, 1985.

Nietzsche, F., “El Drama musical griego”, en Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 195-212.

Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Germán Cano, Gredos, Madrid, 2014.

Nietzsche, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Gredos, Madrid, 2014.

Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

Nietzsche, F., *Genealogía de la moral*, Gredos, Madrid, 2014.

Ovidio, *Metamorfosis*, XI.

Platón, *El sofista*, Gredos, Madrid, 2014.

Platón, *República*, Gredos, Madrid, 2014.

Rorty, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, Paidós, Barcelona, 1996.

Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, tomo I, Gredos, Madrid, 2014.