

# LA DISONANCIA HECHA CARNE: NIETZSCHE Y LA MUERTE DE LA TRAGEDIA

Rafael Angel Herra

## LO PARADOJICO:

La concepción nietzscheana del origen de la tragedia y del arte clásico pre-euripídeo —o presocrático— se orienta sobre una paradoja que marca el orden del movimiento interior de la estética naciente. El hilo de pensamiento se mantiene en el fondo de este interrogante expresado en el *Ensayo de autocrítica* de 1886: "la medida de la subjetividad del griego frente al dolor... esta cuestión de saber si su 'deseo de belleza', siempre creciente... no está hecho de tristeza, de miseria, de melancolía, de dolor" (1). A partir de entonces los esfuerzos de Nietzsche se orientan a poner en claro esa obsesante sugestión que, entre los griegos, violenta lo bello sobre los contenidos de una "necesidad de lo horrible", de una presencia obstinada de lo trágico: "¿cómo podría suscitar un goce estético lo horrible y lo monstruoso, materia del mito trágico?" (2).

Lo que la tradición clasicista, lo que los historiadores del arte —esos clasificadores de la libertad— explicaron siempre con el nombre de *serenidad helénica*, se convertía, a los ojos de Nietzsche, en un velo. La consagración coreográfica del ritual no debe soportar el nombre de la serenidad. De ese fluir voluptuoso, que podía robar el artista, brotaba el germen de la destrucción, la desnudez de los destinos encontrados y cumplidos en el horror. El gesto privilegiado del artista era la sublimación catártica: creaba un sentido comunicable de hombre a hombre —de intérprete a espectador— de la lucidez de Sileno o visión del Olimpo en la tortura del mundo, que definió el dolor de la cultura helena, e invadió su filosofía, su literatura, su historia: "Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no 'ser', ser la 'nada'. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto" (3).

La fuerza oculta, subterránea —el espíritu del dios Baco que corre por los senderos del bosque, por los claros, bajo la luz parpadeante de las antorchas, hasta el corazón de los bacantes presas del delirio de la posesión—, esta fuerza orgiástica origina

---

(1) Cf. N° 4, pág. 34: *El origen de la tragedia o belenismo y pesimismo*, Aguilar, O. C., V tomo, Buenos Aires, 1962. Trad. Eduardo Ovejero y Felipe González Vicen. Simplemente: OT.

(2) OT, N° 24, p. 111.

(3) OT, N° 3, p. 46. Recuérdese el famoso proverbio final de *Edipo Rey* (versos 1528-30); Y véase en Heródoto la conversación entre Solón y Cresos (lib. I, xxx - xxxiii). Los ejemplos característicos darían para una larga lista.

el coro, la máxima figura trágica, quizá el *sentido* de lo trágico; señala el orden de la vida, lo delimita, enseña a vivir la vida, a no perderse en sus extremos, a saber dónde se encuentra la violencia insuperable, el holocausto de la glorificación o, simplemente, el pretexto de enmascarar lo imposible de la existencia, la miseria.

Primero fue, pues, la voluntad de Dionysos. Luego vino la contemplación objetiva de lo bello, del mundo supremo de lo imaginario, y apareció el principio de individuación artística, el dominio de Apolo. En el sentimiento mítico del mundo está la fuente primaria del origen de la tragedia: la disolución. La tragedia era disonancia hecha carne, es decir, hecha hombre, hecha arte. El arte trágico —Nietzsche no llega a decirlo, según sabemos—, ese arte que *pensó* el mito, que testificó sobre los misterios, acabó con la tragedia originaria, con la tragedia en su orden primigenio, que era una experiencia vivida y no una experiencia estética. El nacimiento de las más grandes obras dramáticas de la historia de la humanidad fue en sí mismo doloroso, porque entrañó la muerte de una conducta humana *real*, del paganismo vivido. La acusación de Nietzsche contra Eurípides hay que tomarla con cuidado: Eurípides es el último de tres grandes transmutadores progresivos —y transmutar significa aquí destruir y crear—; he ahí la más terrible y profunda contradicción de estos tres genios de lo bello: destruir el mito de unos hombres que lo sustentaban en el ritual, tomarlo, elaborarlo, ordenarlo, transmutarlo en experiencia estética, decidir la conversión en drama de un sentimiento pagano popular, acuñar una conducta en la forma de la estética.

A la voluntad se le impone el auxilio de la belleza de la forma para consumarse y renacer en la concepción de un mundo de estructura transformada. Los jueces del racionalismo juzgarán todas las cosas (4).

#### LO INTRA-PARADOJICO:

En unas páginas que ya encarnan la fluida expresividad del estilo, el Nietzsche filólogo (5) analiza el origen de la tragedia acaso —con Highet— en un tono más psicológico que histórico (6). Lo psicológico de este tono se deslía en el doble fondo de pensamiento que implican el instinto dionisiaco y el espíritu apolíneo: Dionysos el fondo y Apolo la forma de lo trágico. Se ve claramente el carácter aristotelizante de la clasificación por materia y forma. Lo trágico es como la lucha, en su propio interior, de ambos dioses y, en el arte, la manifestación artístico-ritual de esa lucha. En ambos casos el hombre participa, como bacante o como espectador. Todavía conserva en sus oídos las palabras de Sileno.

Semejante a Hamlet, el hombre dionisiaco *ha visto* el fondo increíble de las cosas; pero el hombre no tiene poder para cambiar ese fondo, la eterna esencia de las cosas, y por ello se percata del hastío profundo de la existencia, de este dolor invivible.

- 
- (4) La voluntad, dice Nietzsche, pero la idea es de Schopenhauer, quiere completarse a sí misma en la transformación del genio por el arte; forma parte de la necesidad instintiva que lucha por vencer el sufrimiento, para, tras la victoria, glorificarse el hombre en tanto consciente de merecer la glorificación (cf. OT, N<sup>o</sup> 3, p. 47).
- (5) "Never had a philologist spoken so lyrically", dice Will Durant (*The Story of Phil.*, Simon & Schuster, N. York, 1953; cap. IX, N<sup>o</sup> iii, p. 305).
- (6) Esta teoría, rudamente atacada por Wilamowitz, maestro de Nietzsche, dice Highet, "es históricamente falsa, aunque encierra alguna verdad psicológica" (*La tradición clásica*, F. C. Ec., México, 1954. Trad. A. Alatorre; cap. XX, tomo II, p. 250). Ciertamente, después de Nietzsche, y en su misma época, los estudios filológicos avanzaron mucho. Basta recordar *Fragmente der Vorsokratiker* (Diels, y luego Kranz), que permiten conocer y estudiar mejor, más sistemáticamente, la época considerada por Nietzsche como pre-apolínea. Dudamos, p. ej., que se pueda pensar un Parménides *dionisiaco ab modo nietzscheano*. Pero Nietzsche podría reclamar en su favor que habla de algo distinto: lo políneo-dionisiaco sólo es referible a la tragedia.

"Es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco" (7). Desdichado, el hombre reniega de la existencia; olvidado, reniega de los dioses; en la inmediata contemplación de lo absurdo, comprende lo simbólico de la suerte de Ofelia, y se abandona en la desesperación: el furtivo diosecillo de los bosques tenía razón —mejor sería no haber nacido. Consciente de su peligro, la libertad demandaba un *bálsamo saludable* que le permitiera transformar lo absurdo en imágenes claras, inventar el cabrahigo para salvarse de Scillas y Caribdis. He ahí que hallan —dice Nietzsche— la gran ocasión de lo *sublime* —domeñar la horrible verdad humana por medio del arte— y de lo *cómico* —vencer el disgusto de lo absurdo con el ridículo—; "el coro de sátiros del ditirambos fue la salvación del arte griego" (8). La espantosa verdad que vio el hombre en su naturaleza obscenamente despojada siguió oculta bajo el ropaje misterioso de los compañeros del dios.

El sátiro, representado durante las fiestas por la pantomima espiritual del coreuta, se revelaba como el contacto primordial entre hombre y naturaleza: no era menester *mirar* al hombre como mono (9); la naturaleza, en lo dionisiaco, era lo real expresado en toda la espontaneidad de su violencia —esperanza y poderío, voluntad y fuerza, vida y angustia de vivir—, pero constituía la norma orientadora de la existencia. Allí tuvo su origen el coro y, allí, en el coro, la excitación dionisiaca encontraba la capacidad de integrar un solo ser sobre la renuncia simultánea del individuo, transfigurado, durante ese momento sacro, en una naturaleza que le era ajena, pero no extraña: fenómeno epidémico que cae de pronto sobre la multitud y la pone en trance. La exaltación viene desde dentro; el partícipe es el "endiosado" o poseído por el dios, el *éntheos*, que entroniza su ser en una abdicación hacia el hechizo. Es lo que Rhode llama "la locura de origen divino" (10). La fiesta es una danza desbordante, desmesurada, abandonada al torbellino, a la violencia sagrada de una música, de una locura. Las divinas notas de la flauta se esconden y reaparecen en los oscuros rincones y penumbras del bosque. Los cuerpos, produciendo delirantes formas, sudorosos y eurítmicos, agítanse bajo la pequeña luz de las antorchas. El frenesí, un frenesí espantosamente sereno... saltos arcaicos de profunda religiosidad. En la extrema excitación de todas las facultades, las almas encuentran el contacto del dios. Se funden. Se sienten "llenas del dios", dice Rhode. Y salen fuera de sí. "Todo despliega ante nuestros ojos —dice Rhode— una violenta excitación de todo el ser del hombre, en la que parecen anularse las condiciones propias de la vida normal". El griego dionisiaco se ve metamorfoseado en sátiro, en este desbordamiento feroz de verdad y de naturaleza.

La acción del coro es esencialmente diferente a la del rapsoda, el cual simplemente contempla lo que recita, sin participar vitalmente, como el pintor, que ve la obra frente a él, afuera (11). Nietzsche no se deja seducir por la idea que sostiene Schlegel: el coro es un "espectador ideal". Nietzsche le encuentra un significado más profundo. El coro no es un espectador ideal porque éste *entiende* críticamente

(7) OT, N° 7, pp. 58-59.

(8) OT, N° 7, *idid.*

(9) Nietzsche no lo indica, pero debemos recordar que, en Roma, Propertio llamó a los faunos con un nombre que también ligaba hombre y naturaleza en un paganismo vivido: los llamaba *silvicolae viri*.

A pesar de que reaccionó contra la familiaridad biológica mono-hombre, Nietzsche funda sus ideas en un sentido de la evolución: ahí está la carrera irrefrenable de la vida hacia el superhombre que anuncia Zarathustra: el mono fue superado, el hombre será superado, pero también el superhombre deberá ser superado. También el superhombre será un puente.

(10) *Psiché. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, F. C. Ec., México, 1948; pág. 145.

(11) OT, N° 8, p. 61.

que lo que mira, sentado en el teatro junto a sus amigos, *es* una obra de arte, y no un Edipo real de carne y hueso sufrientes; el coro participa *realmente* de la acción, la Océánidas *de verdad* contemplan a Prometeo encadenado a la roca causásica... "y he ahí que la interpretación de Schlegel nos pinta al espectador perfecto, ideal, sufriendo la influencia de la acción escénica, no estéticamente, sino de una manera material, empírica. ¡Oh, esos griegos, decimos asustados, derrumban nuestra estética!" (12). Pero la idea se puede comprender de mejor manera, porque el coro sí es el espectador ideal en tanto es el único que vive el mundo de visión de la escena. El espectador, en el conjunto del teatro griego —"valle solitario" en el que la imagen de Diónyos se delata— puede figurarse él mismo entre los personajes del coro, abandonado a la euforia primordial de la contemplación (13). El coro es así, "bajo su forma primitiva en la tragedia original, la imagen reflejada del hombre dionisíaco mismo" (14).

La condición previa del arte dramático es el hechizo de la metamorfosis: el hombre dionisíaco, en el ensueño, convertido en sátiro, que mira al dios, que luego lo digiere. El coro, en efusiones desbordantes, se va perfilando conforme a las imágenes apolíneas. El drama gana la efigie de las representaciones dionisíacas modeladas apolíneamente. La visión interna del sufrimiento divino, la exaltación sobrenatural, se cubre de un velo de serenidad que brinda al mundo mayor claridad y brillantez. Se comprueba un "contraste chocante": "la lengua, el color, el movimiento, la dinámica del discurso, aparecen, en la lírica dionisíaca del coro, y, por su parte, en el mundo de ensueño apolíneo de la escena, como esferas de expresión absolutamente distintas". Las formas de apariencia de lo dionisíaco ya no son "un mar eterno, una efervescencia multiforme, una vida ardiente", sino la claridad y la precisión de la forma épica; Diónyos se expresa en el lenguaje de Homero y no mediante enigmas misteriosos.

Apolínea, transparente, la máscara del héroe trágico de Sófocles es la conciencia inevitable de una visión de la naturaleza horrible, es la mancha luminosa que debe "aliviar la mirada cruelmente dilatada por la espantosa noche" (15).

Pero la sistematización se torna contra el mito. Cuando el mito se racionaliza llega el momento de su muerte, "sus hojas se marchitan, y bien pronto los Lucianos burlones de la antigüedad se esfuerzan en coger las flores descoloridas y marchitas empujadas por todos los vientos". En la tragedia el mito descubre el padecimiento de su cruel agonía; comienza a perecer, poco a poco, derramando los últimos fulgores de una lucha lenta, estertórea, tristemente augusta y soberbia; se marcan los retazos de la decadencia bajo el martilleo de la nueva época o del reino de Apolo, de la crítica de los actos, del conócete a ti mismo (16). Es el momento de Eurípides, el momento desvirtuado, según Nietzsche, de la brutalidad y de la falsificación. ¡La tragedia ha muerto! "¡Con ella se ha perdido la poesía! ¡Silencio! ¡Enmudeced, epígonos pálidos y anémicos! ¡Idos al infierno para que podáis allí alimentaros con las migajas de vues-

(12) OT, N° 7, p. 57.

(13) Esta idea (cf. OT, N° 8, p. 60) no abandona los términos de la teoría aristotélica de la *katborsis*: el espectador debe participar de lo trágico (o cómico) para conseguir la purificación en toda su profundidad, asegurado por el cuadro sincrético que ante sus ojos y en el fondo de su alma se desarrolla.

(14) OT, N° 8, p. 60.

(15) OT, N° 8-9, pp. 61-63.

(16) OT, N° 10, p. 68.

tros maestros!" (17). Pero vemos aquí que a Nietzsche parece preocuparle, con la aparición de Eurípides, más la muerte de la poesía que la de la tragedia misma —el originario sentido de la tierra y del dolor—; le molesta la desaparición de una estética que él prefiere, pero no acentúa con profundidad el cambio inconmensurable de toda la historia espiritual del pueblo griego. La disolución de la tragedia puede verse como la afloración exterior de la raigambre ínsita de este cambio brusco y definitivo que Jaeger llamó la agonía de Grecia.

Desaparece la tragedia. Hija dolorosa que carga, mustios y solitarios, los últimos emblemas de la tragedia, surge la nueva comedia ática (Menandro, Filemón y otros). Ulises es rebajado a la categoría de *graeculus*, de siervo. Con razón el mismo Aristófanes, consagrado a los antiguos valores áticos —con una actitud semejante a la de Catón, romano a la antigua— se había burlado de Eurípides y... de Sócrates (aunque ya sabemos que Aristófanes se burlaba de todo el mundo). Sin titubeos, el Nietzsche que se había dado a conocer por sus violentos ataques a la Alemania tradicional, pone en el mismo canasto y cuelga de las mismas nubes a estos dos creadores, críticos de su mundo, innovadores como Nietzsche (18). "Con la tragedia —dice— el heleno había perdido la fe en su propia inmortalidad; no solamente había renunciado a la fe en un pasado ideal, sino a la fe en un porvenir ideal" (19). La crítica es sincera y espantosa.

Eurípides sacó a Diónysos fuera de la escena. Un poder demoníaco se había apoderado de su alma, y se expresaba a través de él. Ese poder demoníaco era el *daimon* de Sócrates. El espíritu socrático derrumbó el arte griego. Lo apolíneo mismo se desfiguró en el orto del racionalismo y, al echar a Diónysos fuera del camino, Eurípides fue también olvidado por Apolo. Porque, en definitiva, construir la tragedia a la luz de una moral, de un arte, de una idea del mundo y de una vivencia no dionisiaca, fue lo que arrastró al fin de la tragedia. Eurípides, convirtiendo el axioma socrático "todo debe ser consciente para ser bueno" en "todo debe ser consciente para ser bello", ofrece el derecho, según Nietzsche, de ser considerado el poeta del socratismo estético (20). La tendencia apolínea trocada, en sistematización, la emoción dionisiaca en sentimiento naturalista, el socratismo dialéctico de los *Diálogos*, todo ello se recuerda en los personajes de Eurípides, que se ven forzados a justificar cada uno de sus actos por medio de razones y argumentos. Desde ese instante el héroe debe al optimismo y a la dialéctica su virtud, porque también el pesimismo ha muerto y de sus cenizas ha nacido el diálogo. La aniquilación del coro, de la encarnación dionisiaca primordial de la tragedia, fue definitiva. Y Nietzsche podía entonces gritar con Goethe: "¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Has destruido con tu brazo poderoso ese mundo de belleza! ¡Mírale cómo se hunde!" (21).

(17) OT, N° 11, p. 69. Véase también: *El crepúsculo de los ídolos* (Ed. Sela, B. Aires, 1945), 2ª parte, N° IV, p. 24: "quisiera adivinar —dice— de qué idiosincrasia pudo nacer la creación socrática: razón-virtud-felicidad; la más extravagante de las educaciones y contraria, en particular, a todos los instintos de los antiguos helenos". También sobre este tema, *vid:* *Ibíd*, N° II-X, pp. 21-29; X-92, XLIX-140, III-148, IV-150, V-152.

(18) A Nietzsche no le gustaban los innovadores que no fueran Nietzsche.

(19) OT, N° 11, pp. 69-70. No obstante lo desafortunado de las ideas de Nietzsche, esta época representa una declinación hacia el fin (todavía no en filosofía). Tuvo razón Jaeger en subtitular su libro "Demóstenes" así: ...o la agonía de Grecia.

Nietzsche considera a Sócrates y Platón "como instrumentos de la descomposición griega, como pseudogriegos y antigriegos" (la filosofía también es decadente); ahí mismo (*El Crepúsc. de los ídolos*) hace una referencia bibliográfica al *Origen de la tragedia* (cf. 2ª parte, N° II, p. 22). Véase también *Más allá del bien y del mal* (sec. V, N° 191, p. 514, tomo III: O. C., Aguilar, B. Aires, 1961, Trad. Ed. Ovejero).

(20) OT, N° 12, 72-5. Sería interesante una crítica sobre el uso de las palabras "bello" y "bueno" en esta distinción discutible.

## EL FIN DE LO PARADOJICO:

¿Cuál es el sentido de la *disonancia hecha carne*? (22). El arte griego, la tragedia especialmente, demoró la muerte del mito, aunque contribuyó en esa muerte. Hasta entonces, sin considerar su existencia *sub specie aeterni*, como en el socratismo, los griegos habían vivido bajo una inspiración que ligaba en sus mismas raíces arte y pueblo (23), mito y costumbres, tragedia y estado. Pero después esta unión se desgarró. Los dos instintos artísticos primitivos, cuando uno de ellos dominó el terreno, murieron también en el cuerpo violado de la tragedia. Mientras tanto, en el fondo de este abigarramiento, el carácter nacional griego se desfiguraba y se degeneraba (24). Ocúltase la *disonancia hecha carne*, esta terrible visión del hombre dionisiaco y de la historia griega, bajo un velo de belleza, y sufrimos nosotros —partícipes póstumos— el sueño doloroso de una decadencia apresurada.

Los mundos de Apolo y Diónyos representaban, en la tragedia y fuera de ella, "una lucha entre la concepción 'teórica' y la concepción 'trágica' del mundo" (25). Estos dos mundos se desintegran, interpretan esta desintegración, y caen en la paradoja del nacimiento de la nueva época: una de las partes ganaba el juego, aunque ambas, según Nietzsche, perecían.

Tenemos que pensar, finalmente, que Nietzsche, cuando quiso hacer una exégesis del nacimiento de la tragedia, no midió los límites de su búsqueda. Se aventuró, recorrió muchos caminos, pero no nos ha enseñado lo que quiso enseñarnos. La contradicción extrema de la tragedia explica su evolución desde el origen, pero explica sobre todo su muerte. Todo intento de examinar el origen de la tragedia se ha resuelto en la definición de un destino. En las más profundas reflexiones aparece la terrible disolución de las contradicciones. Nietzsche busca un principio y halla un ímpetu languidescente, pero no se da cuenta. Testimonia desde su época sobre la agonía de Grecia, y no lo advierte. La tragedia se redujo en cenizas por su violenta racionalización. Su estudio pretendía la revelación de su nacimiento, y se desnudó con una muerte explicada. La estética de Apolo era mortal, y el libro de Nietzsche una adoración póstuma.

(21) *Fausto I*; Cf. OT, N° 13-14, pp. 76-80.

(22) Expresión usada en el apartado N° 25, p. 113, hacia el fin de la obra.

(23) Lo popular nos revela, dice, lo universal: "*la canción popular nos aparece ante todo como un espejo musical del mundo*" (OT, N° 6, p. 53). Podemos comparar con D'Annunzio: "*La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo*".

(24) OT, N° 23, p. 109. En otra parte dice: "Alrededor del héroe todo es tragedia; alrededor de un semidiós, todos son sátiros; alrededor del Dios, todo es... ¿qué será? Quizá 'universo'" (*Más allá del bien y del mal*, sec. IV, N° 150, p. 507).

(25) OT, N° 17, p. 89.