

EL HECHIZO DE LA METAMORFOSIS. REFLEXIONES A PARTIR DEL ANALISIS DEL “ORIGEN DE LA TRAGEDIA” DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Ernesto Oyhançabal¹
Orientador: Sandino Nuñez²

Resumen

Según F. Nietzsche la evolución de la historia del arte estaría regida por la lucha entre dos polos, uno instintivo y otro espiritual: por un lado el espíritu apolíneo, que comprende la visión del mundo como representación y por otro, el instinto dionisiaco que produce, más que una imagen del mundo, un sentir del mismo. Plantea la existencia de dos estados espirituales que se corresponden con los polos antedichos: el ensueño, propio del espíritu apolíneo y la embriaguez, ajustada al instinto dionisiaco. Nietzsche trabajó con estos dos instintos a lo largo de su libro “El origen de la Tragedia”, tratando de mostrar cómo la relación entre ambos influye en la formación del sujeto.

THE ENTCHARMENT OF THE METAMORPHOSIS. THINKING ABOUT “THE ORIGIN OF THE TRAGEDY” OF FRIEDRICH NIETZSCHE

Abstract

According to Nietzsche the evolution of the art history would be determined by the fight between two extremes, one instinctive and another spiritual: the Apollonian spirit, who encloses the sight of the world as representation and the Dionysian instinct who produces not an image but a feeling of the world. The author states the existence of two spiritual conditions linked with the aforesaid extremes: the illusion, characteristic of the Apollonian spirit and the drunkenness suited to the Dionysian instinct. Nietzsche worked with those instincts through his entire book “The origin of the tragedy”; he tried to show how the

relation between both instincts affects remarkably persons developing and contributes to the origin of tragedy. Besides, Nietzsche asks himself why the Greeks - people considered by the author as the most prudent, beautiful, envied and the best integrated in life - needed the tragic myths.

O FEITIÇO DA METAMÓRFOSE. REFLEXÕES A PARTIR DA ANÁLISE DA “ORIGEM DA TRAGEDIA” DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Resumo

Segundo F. Nietzsche a evolução da história da arte estaria regida pela luta entre dois pólos, um instintivo e outro espiritual: por um lado o espírito apolíneo, que compreende a visão do mundo como representação e por outro, o instinto dionisíaco que produz mais que uma imagem do mundo, um sentir do mesmo. Põe em questão a existência de dois estados espirituais que se correspondem com os pólos anteriormente ditos: a ilusão, próprio do espírito apolíneo e a embriaguez, ajustada ao instinto dionisíaco. Nietzsche trabalhou com estes dois instintos no transcurso de seu livro “El origen de la Tragedia”, procurando mostrar como a relação entre ambos influi notavelmente na formação do sujeito e no surgimento da tragédia. Nietzsche ainda se pergunta por que os gregos precisaram do mito, povo considerado por ele como a raça mais discreta, mais bonita, mais invejável, a melhor integrada à vida.

¹ Bachiller. Estudiante de licenciatura en Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Estudiante de Filosofía en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Uruguay. E-mail: eoyhançabal@hotmail.com

² Licenciado en Filosofía. Docente de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Autor de diversos libros y artículos: “Algunos problemas de las disciplinas sociales después del estructuralismo” junto con Ruben Tani, “Por qué me has abandonado. Psicoanálisis y el fin de la sociedad patriarcal”, junto con Daniel Gil. “Lo sublime y lo obscuro”. “Disneywar”. Uruguay.

La visión apolíneo-dionisiaca del mundo

De acuerdo a F. Nietzsche la evolución de la historia del arte estaría regida por la lucha entre dos polos, uno instintivo y otro espiritual³: por un lado, el espíritu apolíneo, que comprende la visión del mundo como representación y por otro, el instinto dionisiaco que produce más que una imagen del mundo un sentir (voluntad). Nietzsche trabajará sobre estos dos instintos a lo largo de todo su libro “El origen de la tragedia”. Tomando como partida el mundo helénico y más precisamente, el nacimiento de la tragedia clásica, trató de estudiar la relación entre estos dos instintos y su potencia influyente en la formación del sujeto⁴. Se podría decir que la duda que aqueja a Nietzsche es en que forma explicar que la tragedia clásica - arte de la exaltación y la embriaguez - sea un proceso endógamo del pueblo griego, pueblo reconocido históricamente por su serenidad.

Es preciso aceptar que para Nietzsche, a pesar que ambos instintos caminan, a través de la evolución del arte, en guerra explícita, ambos tienen fines comunes en la historia. Toma como ejemplo la tragedia griega y muestra cómo en este fenómeno artístico confluían los dos instintos primordiales; más tarde señalará lo mismo para la naciente ópera alemana.

Nietzsche postula dos estados espirituales que se corresponden con los dos anteriores: el ensueño, propio del espíritu apolíneo y la embriaguez, ajustada al instinto dionisiaco. Aquel placer profundo, la tranquilidad de la contemplación de la imagen, el “deseo feliz” o todo aquel sentimiento del individuo que observa, que se separa de las cosas y puede decir que él no es aquello que contempla; la alegría y la sabiduría de la experiencia: esto es el ensueño, la proyección divina (“las imágenes de los dioses”) de la belleza en la mente humana. El individuo es el conjunto de sus representaciones pero, a la vez, puede separarse de ellas y postular su separación, su alejamiento

to y la suspensión de su espíritu frente a todo lo que observa. Además está decir que es la condición de todo arte plástico y agrega Nietzsche de la misma poesía. Pero no es circunstancia de todo el arte, es más, el buen artista, el verdadero artista, sabrá siempre que existe algo más profundo y fuerte detrás de esas representaciones, sabrá que esas imágenes están ahí para descansar de una realidad tremendamente más excitante y rica pero más agotadora: la embriaguez.

Apolo con su palabra, con su lírica, con su lucidez radiante está ahí para acariciarnos y abrazarnos, para decirnos que todo ya pasó y que es mejor seguir soñando; reposar y reponerse en la tranquilidad de la representación: el está ahí para que Edipo, ya viejo y ciego, camine con la tranquilidad del que recuerda sus penas bajo el principio *individuationis*. Apolo expresa el enojo y la desgracia con su mirada radiante de tranquilidad⁵ y por eso mismo anula el enojo y la desgracia.

Pero antes de continuar, es necesario interponer otra premisa de Nietzsche que a su vez la toma de Aristóteles: todo arte - y por tanto todo artista - tiene como fin la imitación de la naturaleza. Es verosímil, ahora que se han planteado los dos instintos y la premisa aristotélica, entender como cierto que, aunque contrarios, lo apolíneo y lo dionisiaco son dos formas de imitar a la naturaleza: uno como mera contemplación y el otro como la cosa misma. No nos costaría nada, entonces, seguir con el argumento y llegar al centro del estudio nietzscheano: la alianza entre Apolo y Dionisio “es el momento más importante de la historia del culto griego”, es el momento en que se abre paso lo dionisiaco⁶ como parte de lo artístico, deviniendo lo apolíneo en la forma representativa de lo dionisiaco. Ahora el arte está en su punto máximo: el delirio de la naturaleza, el rudo y gozoso delirio de la naturaleza se manifiesta como un fenómeno artístico e indispensable para su aparición (la naturaleza no puede verse fragmentada en individuos), rompe con el principio

³ He visto que generalmente no se distingue entre lo que Nietzsche llama el instinto dionisiaco y el espíritu apolíneo; a mi entender, esta distinción toma relevancia si se piensa de la siguiente manera: el instinto nos habla de algo que está antes de nosotros mismos, que es lo primero en la conformación de nuestra naturaleza -es nuestro contacto más firme con la Naturaleza- (de alguna manera, muchos han hecho esta comparación, el instinto dionisiaco es lo que las pulsiones son para Freud); en cambio, el espíritu apolíneo, aunque surge como una necesidad del individuo, es siempre una construcción racional, ya sea consiente o inconsciente, y por tanto posterior al instinto.

⁴ No me atrevo a decir subjetividad porque es una discusión filosófica actual que obligaría la realización de un trabajo estrictamente dedicado al estudio de dicha vinculación; en cambio, hablo de sujeto para referirme únicamente al individuo como persona. Esta afirmación la hice en un principio por mi parecer, luego, leyendo su “Ensayo de autocrítica” (1886) encontré las siguientes palabras: “Quizás hoy sería yo más discreto, menos absoluto en presencia de un problema psicológico tan complicado como el de la investigación del origen de la tragedia entre los griegos”. Obviamente no considero que esta cita justifique mi afirmación, pero sí habilita a considerar este problema artísticos, así como otros, como problemas sobre lo que puede pensar y puede hacer el hombre como ser de razón y entendimiento.

⁵ Nietzsche acude a Schopenhauer para trabajar mejor esta idea: imaginémonos un pescador en una barca pequeña cuando se levanta una tormenta que amenaza con destruir la barca y ahogar al pescador; sin embargo el marino se mantiene tranquilo e imperturbable porque sabe que como hombre individuo, por el principio de individualidad, obtiene la tranquilidad apolínea de la apariencia (el no es el mar, ni la espuma, ni la barca; ni siquiera es su dolor: él simplemente contempla las cosas).

⁶ Así como la palabra mimesis a pesar de no tener acentuación en la primera i se la pronuncia como si la tuviera, dionisiaca o dionisiaco aparecen siempre sin tilde a pesar de que se lo diga como si lo tuviera.

de individuación: hace su aparición el dios Pan⁷ como representante del arte dionisiaco. La figura de este sátiro barbudo, su libertinaje sexual que rompe con la consanguinidad, hace referencia nada más ni nada menos que a la regresión del hombre a la naturaleza, su identificación con las fuerzas primordiales y la renuncia de sí mismo para entrar al estado de embriaguez: la reconciliación del hombre con la naturaleza.

El ensueño es posible solo por el principio de individuación y a su vez, éste sólo puede trazar sus límites gracias al culto apolíneo: “conócete a ti mismo”. Para poder determinar nuestros propios límites es preciso conocerlos; el límite que el griego tenía que respetar - lo que Nietzsche denomina como la exigencia ética de la “mesura” - era el mismo que el del arte de la apariencia: nada demasiado. El mundo de las formas, de las distinciones, de las disposiciones y los conceptos debe apuntar hacia la medida porque sólo así puede penetrar la mirada, lo bello y la apariencia como determinantes del arte apolíneo. Es posible resumir este punto en estas palabras: sólo hay medida si hay medida. Sólo estableciendo límites, medidas, fronteras, principios y fines se puede individualizar a las personas; sólo así se puede construir una civilización apoyada en relaciones institucionales: roles duros que hacen posible el funcionamiento de la estructura civilizada. Sólo desbordando estos límites (anulando el principio de individuación) se puede romper con la organización civilizada.

También es verosímil afirmar que la medida exigida por Apolo reclama de otra máxima del sereno pueblo griego: “no vayas demasiado lejos”. Aunque algo apresuradamente, estamos llegando a la organización de una civilización contraria a la “barbarie” cuyos soportes están preestablecidos en las máximas apolíneas ya nombradas. La tríada que hace posible la construcción de una civilización (al menos la occidental) está inscrita en este espíritu apolíneo y sólo se terminará de conformar con la aparición de su contrario y la formación de la tragedia antigua: no matarás⁸ (en Edipo, el parricidio, acaso el peor de los asesinatos); respetarás la exogamia (Edipo incestuoso de su madre, acaso el peor de los excesos sexuales) y te diferenciarás del mundo animal (Edipo vence a la esfinge, a la naturaleza, acaso peor que no diferenciarse es penetrar en sus misterios).

Cuando la tranquilidad y el equilibrio del mundo helénico-apolíneo se ven atacados por la irrupción del espíritu

dionisiaco, se produce el momento cúlmine de la evolución artística griega. A la medida apolínea se le opone la desmesura dionisiaca que echa por tierra la tríada que sostenía a la civilización: el individuo se olvida de sí mismo y rompe con todos los preceptos apolíneos. De igual manera, las manifestaciones del espíritu dionisiaco no se dieron tan libremente como en el mundo bárbaro, sino que el espíritu apolíneo opuso sus fuerzas y permitió la apertura a una nueva forma de pensamiento: el pensamiento trágico (sólo se puede soportar la terrible angustia de vivir: “lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto”, como invoca la filosofía del dios de los bosques bajo el influjo del bello sueño, de la mirada conciliadora de Apolo).

Se puede afirmar que este pensamiento trágico es el que habilita el acceso de la tragedia antigua y aceptar a esta como el fin supremo de estas tendencias estéticas.

Encontradas las causas del surgimiento de la tragedia antigua, nos queda por responder otra pregunta: ¿dónde surgió ese germen cuyo desarrollo desembocó en la tragedia helénica?

Los mismos griegos responden a esta pregunta al pintar juntos a Homero y a Arquíloco como si ellos fueran los representantes de las únicas dos corrientes estéticas. Homero es un artista del ensueño por antonomasia, fiel representante del arte en imágenes. Baste nombrar cierta corriente interpretativa de la cuestión homérica que entiende a Homero no como una persona sino como una escuela: a los iniciados homéricos se les solía arrancar los ojos para que sus habilidades para producir imágenes se perfeccionaran. Es el arte de la contemplación como tal y por tanto, el arte puramente subjetivo: él es el creador de la obra artística, él la contempla y se deleita de su creación. Es, por esto mismo, el verdadero no-artista, porque el verdadero artista sabe que él no es el creador de la obra; más bien, en el arte, el artista funciona como un médium entre el verdadero sujeto del arte y la obra. Por esto último es que se considera al verdadero artista como artista objetivo.

En cuanto a Arquíloco, por su introducción del canto popular en la literatura, merece ser considerado en el análisis del nacimiento de la tragedia. Debe pensarse la canción popular como expresión de la mezcla del espíritu apolíneo con el dionisiaco: una melodía originaria, como expresión del máximo sentimiento dionisiaco, buscando su imagen paralela (su visión) en el ensueño apolíneo. Se

⁷ “Genio mitad hombre y mitad animal, su cara barbuda tiene una expresión de astucia bestial, está llena de arrugas y su mentón es muy saliente. Lleva dos cuernos en la frente. Tiene el cuerpo velludo, los miembros inferiores son los de un macho cabrío, los pies están provistos de pezuñas hendidas, las patas son secas y nerviosas. Está dotado de prodigiosa agilidad; rápido en la carrera, trepa fácilmente por las rocas, sabe también ocultarse entre la maleza, ya para espiar a las Ninfas, ya para dormir la siesta en las horas calurosas del mediodía. Entonces es peligroso molestarle. Le place especialmente el frescor de las fuentes y las sombras de los bosques. En esto encarna no solo los gustos de los propios pastores sino los de su rebaño. Pan es también una divinidad dotada de una actividad sexual considerable, persigue a ninfas y muchachos con igual pasión. Incluso tenía la fama de buscar la satisfacción en sí mismo cuando había fracasado en su persecución amorosa”. (El subrayado es mío y tiene como finalidad resaltar la alianza del hombre con la naturaleza) Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Buenos Aires: Paidós, 2004.

⁸ Matar es un acto social, sobre todo en nuestra cultura cristiana de la culpa y las razones: yo mato porque lo odio, mato por venganza, mato por un arrebato de locura; luego me arrepiento, pienso mis actos, me evalúo. En última instancia matar no es un hecho pensable dentro de la lógica de las relaciones humanas. En Edipo Rey, por el contrario, se mata y se olvida, aquel encuentro en el cruce de caminos fue un asesinato sin razón y sin culpa, un asesinato natural, un hecho como cualquier otro.

opone, por esto mismo, a la marcha serena de la epopeya, en tanto su fuerza creadora no proviene de las imágenes divinas en la mente del artista, sino de lo primero y universal: la música. Arquíloco empieza una nueva era en el arte helénico al introducir la canción popular en la literatura: la poesía busca imitar a su verdadero creador (lo primero) la música⁹ y sufre, por eso, de su poder. La música ya dijo todo, no hay nada nuevo que la poesía por sí sola pueda expresar.

Se puede considerar ahora porqué el artista debe funcionar como un médium: en cuanto creador apolíneo, interpreta la música a través de la imagen; mientras él mira, como observador desencantado, es pura mirada de Apolo, imperturbable, bella, radiante y apaciguadora que transforma la ansiedad dionisiaca en serenidad poética.

El hechizo de la metamorfosis

Presentados los principios estéticos que hacen posible el origen de la tragedia y de dónde y de qué padres nace este arte, quedan, sin embargo, tres dudas en apariencia insuperables: primero ¿cómo puede ser que el coro fuera más antiguo que la verdadera acción? segundo ¿cómo - si la formación del coro de sátiros era de humildes criaturas - surge de él la máxima expresión artística, a saber, la tragedia? por último, ¿cómo se puede explicar la presencia de la orquesta (el coro) en el escenario?

La tradición interpretativa dice que la tragedia nació del coro trágico; el problema sería profundizar en el alma de dicho coro. Frente a este problema, la tradición da dos respuestas: o bien el coro es el espectador ideal, o bien representa al pueblo frente a las clases dominantes. Nietzsche desecha la última opción - tratándola de blasfemia - por dos razones: porque una explicación política es extraña a los nacimientos puramente religiosos y porque dicha representación (pueblo-príncipe) fue desconocida in praxi en las constituciones de los Estados antiguos.

Pero también entiende que la posición primera llevaría a una contradicción al admitir que puede existir un espectador sin espectáculo (la existencia de un espectador presupone la existencia de un espectáculo): un espectáculo que es únicamente un coro y este es, a su vez, el espectador ideal. Dice Nietzsche que el estar acostumbrados al teatro moderno - donde el espectador tiene siempre conciencia de que lo que ve es ficción y no realidad - dificulta comprender que el coro griego vive lo contrario: esos seres sobre el escenario tienen existencia material. Sin embargo no puede renegar de esta opción tan fácilmente, considera este un problema demasiado profundo para ser diluido en consideraciones tan simples.

Conviene introducir la idea de coro para Schiller: “como una muralla viva que rodea la tragedia, o a fin de salvarse de toda mezcla, de separarse del mundo real y de poner a

salvo su dominio ideal y su libertad poética”¹⁰. El coro es el que permite la división entre lo real o natural y lo ideal, único plano donde es posible que se mueva el arte trágico griego (independencia del servilismo imitativo): el arte dramático supera a la realidad. En el coro dionisiaco el espectador y el actor no estaban separados, eran lo mismo, sufrían la misma embriaguez, la misma exaltación frente a la historia de su dios; es por esto que se hizo necesario separarlos para pasar de un ritual a un espectáculo. Pero este volverse un espectáculo, no debería implicar la pérdida del sufrimiento primordial, de la realidad de la naturaleza, por el contrario, debería persistir pero sin confundir al espectador y al actor. Justamente, es en ese momento donde hace su aparición el coro trágico: es la muralla que separa la cruda realidad del espectador pero, a su vez, el coro representa al espectador (o el espectador se ve en él), le permite hacer abstracción del mundo civilizado y abandonarse a la embriaguez de la contemplación: él se creía un personaje del coro y como si fuera el coro mismo mira la acción en escena. Es posible pensar esto más fácilmente si se considera al coro no como una suma de individuos sino como una comunidad de actores unidos por el hechizo de la metamorfosis: un actor se encuentra metamorfoseado cuando se vuelve una imagen reflejada, cuando está verdaderamente incorporado, en lo que está actuando, en este caso, cuando es la imagen de un sátiro. En fin, es actor sólo aquel que es metamorfoseado y esto no es más que “obrar (...) como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter”¹¹.

El coro dionisiaco era un coro de sátiros en su verdadera expresión, no suavizados, estupidizados y amanerados como los pinta el hombre moderno; el sátiro que corre por las praderas para luego tocar su flauta a la sombra de un árbol a la orilla de un río fresco, mineral y transparente no es el verdadero sátiro. Hay que ver al sátiro como la aspiración al estado primitivo, la regresión a la naturaleza y esta es concebida como caótica, salvaje y cruel. El griego antiguo había visto a la naturaleza en toda su expresión y estaba preparado para la aparición del estado natural en su espíritu.

Presentado el sátiro, se puede pensar en el coro de sátiros. Lo primero a tener en cuenta es que ellos representan la visión de la multitud dionisiaca y por tanto, destruyen y superan la individualidad propia de las sociedades institucionales:

“Yo creo que el hombre griego se sentía también anulado en presencia del coro de sátiros, y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que las instituciones políticas y la sociedad, en una palabra, los abismos que separan a los hombres los unos de los otros, desaparecerían ante un sentimiento irresistible que los conducía al estado de identificación primaria con la Naturaleza”¹².

⁹ “La música y el mito trágico son, en un mismo plano, la expresión de la facultad dionisiaca de un pueblo, y aparecen inseparables” Nietzsche, F. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003. Pág. 158.

¹⁰ Nietzsche, F. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003. Pág. 54.

¹¹ Op. cit. Pág. 55

¹² Idem. Pág. 56

Para entrar al mundo ideal del coro trágico es necesario separarse del pasado, de la historia universal y de la historia personal: entrar en un estado letárgico, la “zona abismal del olvido” que separa el mundo dionisiaco y el de la realidad, el hechizo de la metamorfosis.

Cuando vuelve a la realidad, desde el estado dionisiaco, después de haber conocido la verdad profunda, el sujeto padece la angustia del conocimiento de la absurda realidad: la anagnórisis, el momento en el que el héroe trágico se da cuenta de todo, en ese momento entra en la inmovilidad propia de “Edipo en Colona”¹³. El coro de sátiros expresa la situación de la sociedad griega, la ya mencionada angustia de vivir, pero ahora es aún más fuerte: se reniega, incluso, de la existencia iluminadora de los dioses. La única realidad es el coro, él la produce y él la reproduce con sonidos, con palabras, con danza.

En ese momento, en el descubrimiento de la verdad, entra el arte con su aire salvador, la representación apolínea viene a transformar ese hastío insoportable en imágenes que ayudan a soportar la angustiada existencia. Es necesario que preexista lo apolíneo para que pueda aparecer el instinto dionisiaco, porque solo así es posible apoderarse del dios de los bosques. El drama se completa únicamente con lo dionisiaco, más específicamente, con el hechizo de la metamorfosis: “(...) el hechizo de la metamorfosis es la condición previa de todo arte dramático. Bajo este hechizo asombroso, el soñador dionisiaco se ve transformado en sátiro, y en cuanto sátiro, contempla a su vez al dios; es decir, en su metamorfosis ve, fuera de él, una nueva visión, paralelamente apolínea, de su nueva condición. Desde la aparición de esta visión, el drama se completa”¹⁴.

Quizás ahora sí se pueda entender porqué Nietzsche dice que al principio Dionisos no estaba en la forma más antigua de la tragedia, el coro: en el coro no se mostraba al dios, no había forma de comprender esa exaltación sin la imagen apolínea. Sólo después - cuando se pudo representar de un modo visible a todos los espectadores el sufrimiento de Dionisos - se forma el drama.

Ahora es posible ver las distintas partes de la tragedia clásica

y sus funciones: el espectador, no entendido como el espectador moderno, sino como un espectador pronto a dejarse inducir por el coro hacia el mayor grado de exaltación dionisiaca; el coro, es una extensión del espectador y una parte de la escena, por no decir la escena misma y es el encargado de llevar al espectador al éxtasis de forma tal que vea lo que el coro quiera que vea cuando aparezca el héroe trágico (por eso se dice que el coro trágico produce su propia imagen); por último el héroe trágico, actor principal del coro que se separa de él para representar la historia, es el propio dios expresándose no por fuerzas ocultas, sino como lo haría el propio Homero: “...así comprobamos, en el estilo de la tragedia, un contraste chocante: la lengua, el color, el movimiento, la dinámica del discurso, aparecen en la lírica dionisiaca del coro, y por su parte, en el mundo de ensueño apolíneo de la escena, como esferas de expresión completamente distintas”

La muerte trágica de la tragedia.

“...pero no escaparás a mis yambos”

Catulo

Hasta Eurípides el héroe trágico era Dionisos, aunque representado en una pluralidad de figuras, metaforizado¹⁵ en distintos personajes, siempre es él lo verdaderamente real detrás de todas ellas. Esto era un recurso inevitable: su imagen trata de encerrar lo imposible, intenta inmovilizar algo en constante movimiento; es como decir amor al sufrimiento, a la pasión, al desenfreno, a la huida, al asesinato (pienso en Shakespeare¹⁶). Por eso el hombre trágico considera el monismo universal como causa primera del mal; el arte representa la emancipación del yugo de la individuación y el presentimiento de la restauración de una unidad perdida.

La tragedia viene a revivir el verdadero poder del mito: el mito tiende a ocupar un lugar en la realidad llamada histórica, a volverse parte de los anales pragmáticos de la juventud de la historia (incluso así mueren las religiones, cuando los mitos que son su fundamento se vuelven his-

¹³ Sofocles. Edipo en Colona. Colección Austral. Espasa-Calpe. Argentina. 1951

¹⁴ Nietzsche, F. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003. [Queda claro que el sentimiento de lo trágico tiene que ver con la pérdida de la realidad, en este sentido es que Nietzsche presenta el hechizo de la metamorfosis, pero sería mejor no decir la pérdida de la realidad sino la pérdida de la metafísica de la realidad (elijo deliberadamente esta pomposa afirmación no por una retórica cautivante, sino porque tiene que ver con una imposibilidad o un desconocimiento de las palabras que refieren correctamente lo que quiero decir: hay un mundo real o puro y después un juego de metáforas que hace al mundo que percibimos, al que creemos como real).

¹⁵ Toda metáfora es la sustitución de un objeto referido por otro que aparece como sustituto; no hay forma de definir la metáfora sino se piensa como un devenir; mejor dicho, negando el objeto referido y el objeto sustituto, haciendo aparecer la idea de que esto deviniendo aquello otro forman un nuevo plano que es, finalmente, lo que realmente se quiere hacer notar. Thomas S. Eliot define la poesía, (creo que, en realidad, define la metáfora) diciendo que: “el único modo de expresar la emoción en forma de arte es encontrar un “correlato objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa particular emoción; tales que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencias sensorial, sean dados, la emoción sea inmediatamente evocada.” (Eliot, TS. “Hamlet” en: Selected essays. Londres, 1932.).

¹⁶ En Shakespeare la idea es clara: nada podrá satisfacer al enamorado, él es todo sufrimiento; esta idea es la el objeto real de toda poesía: yo sufro (ver: Núñez, S. “Secretos del corazón” en: [www.henciclopedia.com] 2006). En Nietzsche es lo mismo, no hay ideas, no hay metafísica, no hay actividad intelectual, ni medida ni medida que le arranque su sufrimiento: nada hay de trascendente en el mundo, nada nos hace, en fin, Humanos.

torias, son sistematizados en relatos superficiales); luego de la muerte del mito en la sistematización histórica, solo puede reflotar por la tragedia, ella le hace, con la música, retomar su alcance más profundo sobre el espíritu.

La tragedia muere trágicamente con Eurípides, muere por un conflicto insoluble, muere por el propio artista trágico. A diferencia de la tragedia clásica, donde el espectador veía la escena como la veía el coro, en Eurípides la relación con el espectador se invierte: el actor representa para el espectador, el escritor escribe para que el actor represente para el espectador y el espectador se ve representado en el escenario. La tragedia clásica le mostraba la verdad, su interior más profundo, ahora, Eurípides, le enseña al espectador como comportarse, como pensar, como relacionarse; es decir la tragedia euripidiana educaba: mostraba qué hacer y qué pensar.

“En el fondo, el espectador veía y oía a su propio doble en el escenario de Eurípides y se sentía orgulloso de la habilidad desplegada por este “sosías” en su discursos. No paró aquí la satisfacción: con Eurípides se aprendió incluso a hablar”¹⁷.

La diferencia es clara: la tragedia es el arte del sátiro embriagado, la de Eurípides es la tragedia de la mediocridad burguesa. Eurípides retoma el principio de individuación al transponer al espectador a su propia obra, es decir, en tanto él es el espectador de su tragedia, él es el que piensa como espectador, si le gustará al espectador. Esto último es lo que hace al verdadero artista subjetivo: aquel que se separa de su obra y dice “yo la creé”.

Finalmente, el espíritu que se opone al espíritu trágico es el socrático, más específicamente, el socratismo estético. De él se sirve Eurípides para abandonar la base dionisiaca, transformando la tragedia clásica en mera epopeya dramática; se sirve del gran filosofema del socratismo estético:

“solo es virtuoso el que posee el conocimiento”, el que sabe que si digo una cosa triste debe llorar y si muestro algo bello debe emocionarse. Esto lo manifiesta Eurípides en sus prólogos donde un solo actor cuenta “quien es, lo que antecede inmediatamente a la acción, lo que ha sucedido anteriormente y aún lo que ha de suceder en el curso de la obra”¹⁸, eliminando, así, la ansiedad trágica, reemplazándola por lirismo retórico, vacuidades poéticas y banalismo.

El canon de la estética socrática lo expresa aún en sus epílogos, donde cuenta el final de sus héroes, sus destinos futuros. Estos artificios, prólogo y epílogo, están ahí para marcar lo límites del movimiento de lo verdaderamente trágico; lo que queda entre el pasado y el porvenir es un momento trágico explicado, resuelto; es vivir el drama como una historia, como un cuento con principio, desarrollo y final: en la tragedia clásica también hay estos momentos pero se viven en simultáneo a la escena, no se sabe porqué esta pasando eso, ni que va a pasar después. La tragedia de Eurípides pierde el encanto de la incertidumbre, por el contrario quiere tener todo en claro; hay solo espacio para la certidumbre: no importa ni que va a pasar, ni que fue lo que pasó (supongo que las dos formas que tiene la narrativa, pongamos por caso, de “engancharnos” en la trama¹⁹) sino cómo se dice lo que ya sabemos (es una especie de re-lectura).

Esto es lo que lleva a Nietzsche a decir que la actividad productiva de Eurípides sigue el principio del libro de Anaxágoras: “en el comienzo era el caos; después vino la razón y el orden”. El poeta latino Cayo Valerio Catulo expresa ese sentimiento en su caligrama: “... pero no escaparás a mis yambos”; la poseía intelectual huye de todo sentimiento trágico en busca del orden de la escritura: esos tres puntos que generalmente están en la escritura para que el lector despegue²⁰ desde una plataforma de vuelo, para que cada lector imagine e interprete lo que quiera, están -decía - en este único verso de Catulo, para mostrar lo contrario: no me importa qué haya pasado hasta ahora, no importa el dolor porque ya no estás, no importa que no logre entender lo que pasa, lo que eres, lo que serás (lo incomprendido está englobado en esos tres puntos) porque te immortalizo y te inmovilizo en mi verso. Contrariamente a la tragedia, no se vive el dolor, no se participa de esa única forma de vivir el placer que es, justamente, junto al dolor; por el contrario, se descarga el principio de individualidad schopenhaueriano²¹ por el cual el hombre se ve imposibilitado de sufrir y, por tanto, de gozar.

Todo poesía trágica, toda historia trágica debería terminar (¿o empezar?) así como Dante (paradójicamente el menos trágico de los poetas canónicos occidentales) diciendo: “ah, ahora entendí todo”. Claro que la de Dante es una verdad metafísica, la verdad trágica es la real y esta es

¹⁷ Nietzsche, F. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003. Pág. 77.

¹⁸ Nietzsche, F. El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003. Pág. 85

¹⁹ Deleuze y Guattari (“Tres novelas cortas” o «Qué ha pasado?») en: Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. (España: pre-textos, 1997) comienzan diciendo: “No es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario: estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? (...) En cambio, en la novela, siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su entorno presenta viviente (duración) elementos de la novela corta y del cuento.

²⁰ Imposibilitada la palabra de entender lo que pasa (como decía el poeta uruguayo Salvador “Bécquer” Puig ante la muerte del “Che”: “Las palabras no entienden lo que pasa...”) deja un vacío, como un guiño, mostrando que la fluidez no tiene representación, que las contradicciones, en fin, que el mundo nunca podrá ser nombrado. Al fin, toda poesía remite a lo mismo: cómo puedo decirte esto, cómo puedo decirte lo inefable.

²¹ Que es esto sino el amor cortés y dentro de este género literario, su paradigma: Calisto, el enamorado egoísta de “La Celestina” (Fernando de Rojas).

sufrimiento, es la verdad del dios de los bosques.

Quiero, para terminar, citar la tristeza de F. Kafka para ayudar a entender el sufrimiento nietzscheano:

“Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos. Indudablemente, así es, pero el hecho no prueba nada contra los cielos, porque los cielos no significan otra cosa que la imposibilidad de cuervos”²².

Bibliografía

- Deleuze, G. Guatari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. España. pre-textos, 1997*
- Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana. Buenos Aires. Ed. Paidós, 2004.*
- Nietzsche, F. *El origen de la tragedia. Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2003*
- Núñez, S. “*Secretos del corazón*” en: [www.henciclopedia.com] 2006

²² Kafka, Franz Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero camino s/d 1917-1919.