

# Nietzsche, la tragedia griega y el enigma del mundo

*El pensamiento de Nietzsche, recogido en gran parte en su obra de juventud, ‘El nacimiento de la tragedia’, caló mucho antes en el ámbito artístico que en el filosófico y académico.*

MAIRA HERRERO PÉREZ-GÁMIR

La génesis de la tragedia griega siempre ha sido un misterio. Aristóteles en su *Poética* se preguntaba por el nacimiento y declive de la tragedia. ¿Cómo nace el teatro ático? Los hombres hacen música porque los pájaros cantan y a partir de ahí hacen una música impensable antes. La danza de apareamiento de los animales sirve de modelo, el enroscamiento, el galanteo. ¿Que imita el teatro? Imita la sociedad, la historia de la ciudad y

Nietzsche se sorprende de ello. Está por ver, está por interrogar a la naturaleza que nos ofrece modelos inagotables. La imitación de la ciudad crea ciudad. La tragedia acompaña, tutela este nuevo modo de convivencia, la creación de la polis, de la plaza pública donde el ciudadano discute. Luego, la tragedia cumple una misión civilizatoria, educadora. Posiblemente su origen esté en los ritos dionisiacos, en ese fondo oscuro e instintivo del culto a Dionisos. El pueblo griego se acerca a la tragedia para purificarse, se produce la catarsis tras la cual el griego sale revitalizado, equilibrado mentalmente. ¿Cómo se puede producir esto? Para Nietzsche es como si Dionisos, dios del espíritu de la música, de aquello que nos empuja a hacer música, dios de lo que no controlamos, que está en un fondo inconsciente y oscuro, el dios de la máscara, el irrepresentable se fundiera con Apolo para producir ese sentimiento, ese estado de comunión, de purificación, que solo el griego conoce. Dionisos desgarró el velo que Apolo sostiene para librarse del horror de la existencia, del *Ungeheure Grausen*. El arte desgarró el velo de Maya porque el arte dice la verdad, accede a la verdadera naturaleza de las cosas.

Estamos en escena y fuera de la escena está el espíritu de la música con Dionisos impulsándonos al espacio musical. En la escena tenemos un coro con una función extraña. El coro está girado, de espaldas al público, y está escuchando esa música que solo el coro oye y que genera una serie de imágenes, alucinaciones, proyecciones visuales, parlamentos visuales, y esto es lo que el espectador ve en escena. Si el coro es tan ajustado y acertado, produce en los espectadores una emoción musical, reproduce la emoción musical que es invisible a través de la meditación que visualiza el coro. Esa emoción musical es la catarsis, purificación o purga de las pasiones, un estado de comunión, suma de individuos en un solo cuerpo. El mundo del cuerpo, de las sensaciones, se sumerge en el mundo del intelecto del pensamiento y se produce la experiencia estética en la creación artística y en el sentir del hombre.

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, publicada un año después de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche habla de un experimento que le sirve para profundizar en la idea de la tragedia. Chladni, físico especialista en acústica, estudioso de la vibración de las planchas (experiencia que permite visualizar ondas sonoras sobre un material), coloca una plancha sobre un soporte, y desparrama sobre la plancha arena, y con un arco de violín provoca una vibración en el borde de la plancha de modo que toda la plancha tiembla. La arena se mueve pero de forma ordenada y el resultado son figuras geométricas, composiciones que no parecen ser producidas por una vibración:

“Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias”.

Nietzsche en este experimento ve dos cosas. Una, el fenómeno de caracterización de Dionisos y Apolo. El sonido se está escribiendo a sí mismo, se está dando para verse a sí mismo. Imaginemos a un sordo que presencia la escena y así creará saber lo que es el sonido al ver las imágenes. El sordo cree estar viendo el sonido porque no puede entender que exista eso y no se vea, el sonido. La mecánica le sirve a Nietzsche para justificar nuestro presunto conocimiento del mundo que nos rodea, cómo somos capaces de nombrar las cosas que nos rodean, el presunto conocimiento que creemos tener de ellas, cuando el sonido nada tiene que ver con el universo óptico.

Lo que los nombres producen son metáforas de las cosas de la misma manera que los dibujos de las planchas. Nietzsche utiliza el verbo transportar, trasladar. La imagen del funcionamiento que nos da del hombre está en que hay un afuera y del afuera llega un estímulo nervioso que se traduce en una imagen acústica, que se traduce a su vez en una imagen visual, que de alguna manera recibe un nombre y esto es lo que creemos que es conocer. Nietzsche va al origen del proceso (hace genealogía). ¿De dónde proviene este

resultado al que nos acomodamos y con el que construimos todo nuestro saber? Nietzsche decía:

“Mi trabajo es hacer genealogía, ¿qué es la verdad?, ¿dónde está el origen de los significados?: ¿Qué es, pues, la verdad? Un ejercicio de metáforas, metonimias y antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas adornadas poética, y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen, canónicas y obligatorias: las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas que han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas sino como un metal”.

No es una exclamación poética, sino que esta diseñando de forma rigurosa cómo se responde a la pregunta. Está dando paso a paso las líneas de lo que será su trabajo de madurez, ¿Ante una presunta verdad, ¿qué hay que hacer?, ¿qué proyecciones antropomórficas hay detrás de esta verdad?, ¿qué metonimias esconde esta verdad? No es un ejercicio nihilista de que no hay verdad, sino, ¡cuidado!, de dónde viene eso que para nosotros ahora es canónico. Hay que afrontar las presuntas verdades y ver su origen, a partir de qué movimiento lo son hoy para nosotros, aquello que hay que decir y pensarse. Ante una presunta pregunta sobre la verdad, ¿qué hay que hacer?, ¿qué se hace en el espacio teatral?, se traduce algo que es de un orden a otro orden.

El modelo de la tragedia le sirve a Nietzsche para entender que, lo que se hacía en el espacio teatral era transformar un estímulo musical en representaciones, en formas visuales, y eso se ha trasladado de un orden a otro orden. El lenguaje es una emisión, un chorro fónico que está cerca de lo dionisiaco, cerca de la verdad, previo al *quiero decir*. Este chorro fónico es cortado por la glotis, por el paladar, que es el baile de Apolo, y cuando es visualizado el chorro fónico ya está del otro lado. El sordo puede leer los labios, ya estamos en el espacio visual. Nietzsche explora esta idea en multitud de lugares, hasta creer que una cultura se puede explicar con esta suerte de mecanismo de transposición, de traducción de

algo que esta más allá y que no es el ser, sino que es algo de lo cual solo conocemos sus efectos. Los conocemos suficientemente bien como para recelar de todas las manifestaciones verbales como si estas fueran la manifestación de la esencia.

El hombre es un animal dotado de lenguaje que puede acabar la frase y mantenerse en un tiempo que ya no está, sostenerla y llevarla hasta al final: esto es el lenguaje, esto es lo que hace que no esté atado corto al poste del instante. La estructura del hombre es una estructura cognoscitiva, capaz de sostener lo que ya no está aquí, sostenerlo hasta que tenga respuesta. Nietzsche sostiene la respuesta hasta hacerla interminable, abrirla a nuevas preguntas, abrirla más lejos. Pero el pensamiento, por extraño que sea, no existe sino como lenguaje, y por tanto como literatura. Y en el caso de Nietzsche el pensamiento adquiere plena conciencia de su naturaleza lingüística. Para él, el lenguaje es un límite al mismo tiempo que es la posibilidad. Es eso que llama “la cárcel del lenguaje” en la voluntad de poder.

¿De qué murió la tragedia? Nietzsche culpa a Eurípides por su psicologismo y a Sócrates por su racionalismo. Eurípides termina con el espíritu de la música. En sus obras ya no existe la traducción simbólica. Muere el espíritu de la música y el espectador sube a escena, los espectadores se reconocen en el escenario, ambos utilizan el mismo lenguaje. La emoción trágica desaparece, solo se da por la vía retórica, por la vía del acuerdo. Sócrates es el gran santón para los ilustrados, el primer racionalista, el que hace creer a los hombres que el fondo del ser puede ser conocido y que este conocimiento nos permitirá transformarlo. Pero para Nietzsche este racionalismo nos conduce al nihilismo, ya que hay hechos como la vejez, el dolor, la muerte que no podemos transformar.

“Desesperada sería la suerte del hombre si solo fuera un animal que conoce; la verdad lo empujaría a la desesperación y al aniquilamiento, la verdad de estar eternamente condenado a la no-verdad. Al hombre solamente, empero, le corresponde la creencia en la verdad alcanzable, en la ilusión que se acerca merecedora de plena confianza. ¿No vive

él en realidad *mediante* un perpetuo ser engañado? ¿No le oculta la Naturaleza la mayor parte de las cosas, es más, justamente lo más cercano, por ejemplo, su propio cuerpo, del que no tiene más que una ‘conciencia’ que se lo escamotea? En esta conciencia está encerrado, y la Naturaleza tiró la llave. ¡Ay de la fatal curiosidad del filósofo que por un resquicio desea mirar una vez afuera y por debajo de la cámara de su estado consciente! Acaso barrunte entonces cómo el hombre descansa sobre lo voraz, lo insaciable, lo repugnante, lo despiadado, lo mortífero, en la indiferencia de su ignorancia y, por así decir, montado en sueños a lomos de un tigre. ‘Dejad que siga montado’, exclama el arte. ‘Haced que despierte’, exclama el filósofo en el *pathos* de la verdad. Pero él mismo se hunde, mientras cree sacudir al durmiente para que despierte, en una mágica somnolencia más profunda aún –acaso sueñe entonces con las ‘Ideas’ o con la inmortalidad–. El arte es más poderoso que el conocimiento, porque *él* quiere la vida, y el segundo no alcanza como última meta más que el aniquilamiento”.

No solo apela al destino mortal de todos los humanos sino también a que no queda nada, todo los agarraderos se disuelven, la fama, la verdad, la historia universal, etcétera. Aquí no hay réplica de esa idea de que en última instancia nos quedan los hijos. Tenemos el arte para que no se nos rompa el arco. Si solo tenemos lo que nos da el conocimiento, solo tendríamos desesperación, estaríamos perdidos. Por eso necesitamos el arte. Dionisos es la verdad radical y no tiene escala humana, y Apolo sin degradarla y sin desvirtuarla la hace digerible, aceptable a los humanos.

La música no contiene la verdad, pero del fondo último de las cosas lo único que nos puede dar una representación son las formas musicales. El espíritu de la música es algo previo a la forma. Nietzsche acusa a Sócrates de tener un solo ojo ciclópeo, el quehacer racional esta ligado al ojo, y en Platón el ojo es el gran mito, todo su vocabulario es óptico. El ser racional tiene que ver con la vista. A quien no haya vivido esa experiencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ardientemente ir más allá del mirar, le resultará difícil representar la nitidez y claridad con la que estos dos procesos se mantienen juntos y se les siente juntos en la consideración del mito trágico. La gran pregunta no está en saber si algo es verdadero o falso (esto sería una respuesta escolar), la gran

pregunta de Nietzsche no es decir que algo es verdadero o falso, sino ¿quién, desde dónde y para qué decir esto y no otra cosa?

### EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Cuando *El nacimiento de la tragedia* ya estaba en la imprenta Nietzsche añadió cinco capítulos con la intención de difundir lo que se llamó *la música del futuro*, “la obra de arte del futuro”, la unión de las Artes en una obra global, el drama musical wagneriano. A Nietzsche le había impresionado de forma muy positiva la lectura del ensayo que Wagner redactó en 1870, *Beethoven*, que recoge ese pensamiento que tanto le gustaba del músico: la idea de que la música sería la redentora del arte corrompido y degenerado de la cultura alemana de su tiempo. Para Wagner el último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven representa la concepción de que los límites de la música instrumental terminan allí donde comienza la poesía, el lenguaje de la palabra. Cuando finalmente Nietzsche conoce personalmente a Wagner queda fascinado e impresionado por el trabajo que está desarrollando el maestro en su retiro de Tribschen, como creador de una nueva forma musical, el drama wagneriano que terminaría con la decadencia de la cultura occidental, la reinención del mito y la vuelta al espíritu de la tragedia ática que daría lugar a la obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*. Ve en él todos los rasgos del artista genial, capaz de recrear en su música el espíritu perdido de la tragedia griega.

La obra de arte total es la aspiración que el hombre ha perseguido de forma recurrente desde el Renacimiento. Leonardo da Vinci y Miguel Ángel tienen ese sentido desde el punto de vista humano (artistas completos) y Claudio Monteverdi lo lleva al terreno de la obra de arte con su ópera *Orfeo* (primer músico y primer poeta). A finales del siglo XVIII se transforma en una cuestión central. Schiller, Herder, Lessing... todos buscan la inspiración para crear esa obra de arte total. Goethe cree que el arte es la esfera mediadora entre el mundo visible y el mundo invisible, y cuando termina *Fausto*, al filo de la muerte, cree haberlo conseguido.

Años después Gaudí soñó con esta misma idea en el campo de la arquitectura y a mediados del siglo XX, Rothko en sus *Escritos sobre arte* pone de manifiesto la obsesión sobre lo mismo.

Nietzsche pronto se desilusiona de Wagner y será en la inauguración de Bayreuth con la representación de *El oro del Rin* cuando empezó a darse cuenta de que su admirado músico solo le había utilizado para justificar filosóficamente su propio proyecto. Lo que necesita el hombre moderno es un nuevo mito y Wagner creó sus propios mitos partiendo de fragmentos de la mitología alemana y nórdica. Pero esta mitología nada tenía que ver con la griega. La de Wagner es una mitología intelectual, es una construcción individual frente al mito griego, que es una formación mental colectiva que viene dada a través de milenios y cuyo origen se pierde en el infinito. Wagner dice que toma como ejemplo la tragedia ática: esta es la trampa a la que Nietzsche sucumbió. Se cegó ante esa idea del estatus especial de la música respecto al resto de manifestaciones artísticas. Wagner se consideraba el profeta de su tiempo, el artista genial que culminará la línea musical de la que había hablado Nietzsche: Bach, Beethoven y Wagner. La música alemana, como hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar que va de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. Pero finalmente para Nietzsche la embriaguez wagneriana es artificial y produce simple excitación sin llegar al fondo y, por tanto, desilusión y cansancio de vivir. Nietzsche termina considerando la obra de Wagner decadente y enferma.

El pensamiento de Nietzsche, mucho del cual ya está recogido en esta obra de juventud, caló mucho antes en el ámbito artístico que en el filosófico y académico. Los planteamientos de *El nacimiento de la tragedia* subyacen en todos los caminos de la modernidad. Las vanguardias artísticas fueron conscientes muy pronto de ello. El expresionismo alemán y el surrealismo tuvieron la voluntad confesada de conseguir dar un giro al destino del arte en la dirección apuntada por Nietzsche de la creación de un nuevo mito, de la reunificación de sonido y palabra, del pensamiento

y de las sensaciones. El arte no puede circunscribirse al mundo de las sensaciones y la filosofía al del pensamiento. El arte debe de reunir ambos mundos. El espíritu del vitalismo ha liberado al artista de la atadura del principio de realidad. Se puede tener fe en la razón, pero esta no puede matar la vivencia y la experiencia estética. El arte nos conduce hasta ese límite, pues es aquello que no se deja contextualizar. George Bataille, desde lo más profundo del surrealismo, vio muy claro que el pensamiento de Nietzsche era un pensamiento de la libertad y que no podía definirse de forma canónica. Schönberg sintió las demandas de Nietzsche. El 12 de diciembre de 1904 le envió esta carta a Mahler, después de escuchar su *Tercera Sinfonía*:

“Para poder expresar siquiera aproximadamente la inaudita impresión que me ha producido su sinfonía será mejor que no le hable de músico a músico sino de hombre a hombre. (...) He contemplado su alma desnuda, totalmente desnuda (...). Se presentó a mí como un paisaje salvaje y misterioso, como simas y abismos pavorosos y al mismo tiempo como praderas soleadas y amenas (...). Fue para mí una verdadera experiencia de la naturaleza, con el horror de lo catastrófico y con la transfiguración y sosiego del arco iris.”

*El nacimiento de la tragedia* profetiza, es una obra visionaria de por dónde irá el arte en las décadas posteriores. El arte como un impulso transformador, la actividad artística como posibilidad de explicar lo que los conceptos no pueden, el arte como forma de vida, la metaforicidad de nuestra existencia. Lo importante son los gestos, ese colocar al lector para que piense, cuando Nietzsche afirma que *la libertad es no tener que mentir*. Simplemente es una pista entre otras muchas para el lector (quien me obliga a mentir me esclaviza). Le da armas al lector para que pueda preguntar, ¿quién me ha obligado a mentir, fuerzas interiores, exteriores ó ambas?, su interés está en interrogar los hábitos, los prejuicios morales de la cultura de su tiempo.

Después de leer el *Nacimiento de la tragedia* ya no se lee igual la tragedia griega. Ahora hay una exigencia de pensar al desnudo,

de liberar al lector de los tópicos escolares. La tragedia encarna una realidad en la que los héroes, los personajes no son dueños de sus vidas, de su destino. Tienen una existencia contradictoria. Al mismo tiempo que actúan libremente se está cumpliendo un destino que está fuera de su control. La vida es a la vez nuestra y no lo es: esto es lo que para Nietzsche hace grande la existencia del héroe ático.

Al desgraciado Edipo, Sófocles lo entendió como el ser humano noble que, a pesar de su sabiduría, estaba destinado al horror y a la miseria, pero esa vida contradictoria de grandeza y sufrimiento ejercerá a su alrededor una fuerza mágica y benéfica durante mucho tiempo, perviviendo por encima de la temporalidad del héroe trágico.



MAIRA HERRERO PÉREZ-GÁMIR ES MÁSTER EN FILOSOFÍA TEÓRICA Y PRÁCTICA Y LICENCIADA EN DERECHO.