

**LA CONCEPCIÓN DE LO FEMENINO EN HÉCUBA DE
EURÍPIDES. UNA LECTURA DESDE *EL NACIMIENTO DE
LA TRAGEDIA* DE NIETZSCHE.**

Clara Maritza Guerrero Lozada

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
Facultad de Ciencias Humanas
Escuela de Filosofía
Maestría en Filosofía
Bucaramanga
2015

**LA CONCEPCIÓN DE LO FEMENINO EN *HÉCUBA* DE
EURÍPIDES. UNA LECTURA DESDE *EL NACIMIENTO DE
LA TRAGEDIA* DE NIETZSCHE.**

Clara Maritza Guerrero Lozada

Monografía para optar al título de
Magister en Filosofía

Director:
Jorge Francisco Maldonado Serrano, PhD

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
Facultad de Ciencias Humanas
Escuela de Filosofía
Maestría en Filosofía
Bucaramanga
2015

DEDICATORIA

Al Uno Primordial

Al Gurú

A la Madre (Primordial e Individualizada)

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Jorge Francisco Maldonado Serrano, por su orientación y comprensión,
in distans.

A María Fernanda Rodríguez Torres, compañera de viaje, suave y firme viento tras
la vela.

CONTENIDO

pág.

| | |
|---|-----------|
| Introducción | 12 |
| 1. Análisis de <i>El nacimiento de la tragedia</i> | 15 |
| 1.1 Lo apolíneo y lo dionisiaco | 15 |
| 1.2 Las seis partes aristotélicas | 17 |
| 1.2.1 El argumento | 17 |
| 1.2.2 Los caracteres o personajes..... | 21 |
| 1.2.3 El pensamiento (ideas) | 25 |
| 1.2.4 La elocución (lenguaje)..... | 26 |
| 1.2.5 La composición del canto (música) | 27 |
| 1.2.6 Lo visual (el espectáculo) | 31 |
| 1.3 De Esquilo a Eurípides: La muerte de la tragedia | 32 |
| 1.3.1 Muerte de la tragedia con Eurípides | 32 |
| 1.3.2 Sócrates da muerte a la tragedia..... | 35 |
| 1.3.3 Evolución de la muerte trágica | 37 |
| 1.3.4 Referencias a los autores trágicos | 38 |
| 2. Lo femenino en <i>EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA</i> | 45 |
| 2.1 Lo femenino como principio creador | 45 |
| 2.1.1 La contradicción apolíneo/dionisiaca como un ente femenino | 45 |
| 2.1.2 Apolo, el padre de la tragedia | 46 |
| 2.1.3 Lo dionisiaco como el camino hacia las 'Madres' del Ser..... | 46 |
| 2.1.4 El coro, ¿una manifestación femenina?..... | 47 |
| 2.2 Lo femenino como manifestación negativa | 49 |
| 2.2.1 Lo femenino, dulce que disgusta. El público femenino como "trivial" | 49 |
| 2.2.2 Visión femenina del pecado original | 49 |
| 2.2.3 La comedia ática nueva como algo "mujeril" | 50 |
| 2.3 Uso de ejemplos literarios femeninos | 51 |
| 2.4 Lo femenino en Nietzsche | 52 |
| 2.5 Lo femenino y lo dionisiaco | 57 |
| 2.5.1 Lo femenino/maternal/dionisiaco | 57 |
| 2.5.2 Lo femenino/verdad/vida | 58 |
| 3. Lo femenino en <i>HÉCUBA</i> | 61 |
| 3.1 Argumento..... | 61 |

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 3.2 | Personajes | 62 |
| 3.2.1 | Hécuba | 62 |
| 3.2.2 | Políxena..... | 65 |
| 3.2.3 | Coro de troyanas-esclavas | 67 |
| 3.3 | Ideas | 68 |
| 3.4 | Lenguaje | 69 |
| 3.5 | Música..... | 70 |
| 3.6 | Espectáculo..... | 70 |
| 4. | Conclusiones..... | 72 |
| 4.1 | <i>El nacimiento de la tragedia</i> | 72 |
| 4.2 | Lo femenino —positivo— en Nietzsche y su obra..... | 74 |
| 4.3 | Lo femenino en <i>HÉCUBA</i> | 75 |
| | Bibliografía | 77 |

TABLAS

| | pág. |
|--|------|
| Tabla 1. Uso de ejemplos literarios masculinos | 22 |
| Tabla 2. Evolución de la muerte trágica | 37 |
| Tabla 3. Referencias a Esquilo, Sófocles y Eurípides | 38 |
| Tabla 4. Referencias a Esquilo y Sófocles | 38 |
| Tabla 5. Referencias a Esquilo y Eurípides | 39 |
| Tabla 6. Referencias a Sófocles y Eurípides | 40 |
| Tabla 7. Referencias a Esquilo | 40 |
| Tabla 8. Referencias a Sófocles | 41 |
| Tabla 9. Referencias a Eurípides | 42 |
| Tabla 10. Uso de ejemplos literarios femeninos | 51 |

RESUMEN

TÍTULO

La concepción de lo femenino en *HÉCUBA* de Eurípides. Una lectura desde *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* de Nietzsche*

AUTORA

Clara Maritza Guerrero Lozada**

PALABRAS CLAVE

Mujer, Hécuba, Eurípides, Tragedia griega, Nietzsche

DESCRIPCIÓN

A primera vista, el rol de las protagonistas trágicas parece reforzar el rol asignado por la sociedad griega antigua a sus mujeres, la cual las relega al papel de esposas, madres, hijas y hermanas ejemplares; es decir, su gloria está en no tener ninguna gloria. Los autores trágicos establecen, de modo diverso, el caos y/o problemas a que da lugar el hecho de que una mujer desafíe o no cumpla el papel que se le ha asignado. Los estudios literarios y filosóficos que asumen lo femenino en la tragedia, generalmente, subrayan la desigualdad de género, el fracaso de la mujer cuando se propone ejercer una autonomía análoga a la del hombre; el temor, control o consideración de inferioridad con que son vistas las heroínas trágicas. En la monografía que se presenta a continuación, se pretende buscar connotaciones positivas dentro de las cuales se pueda ubicar a la mujer en la tragedia griega. Con dicho fin, se establece una relación entre lo dionisiaco, tal como lo postula Nietzsche en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, y lo femenino, como el corazón de lo trágico, apoyándose en el pensamiento de dos comentaristas principales: Kelly Oliver y Elvira Burgos Díaz. Finalmente, se aplica los conceptos establecidos a la obra *HÉCUBA* de Eurípides.

Esta propuesta está inscrita dentro de la línea de investigación Filosofía y Literatura

* Monografía de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano, PhD

ABSTRACT

TITLE

Feminine's Conception in Euripides' *Hecuba*. A Reading from *The Birth of Tragedy*, by Nietzsche*

AUTHOR

Clara Maritza Guerrero Lozada**

KEYWORDS

Women, Hecuba, Euripides, Greek Tragedy, Nietzsche

DESCRIPTION

At first glance, the role of tragic female protagonists seems to reinforce that of women in ancient Greek society, which relegates them to wives, mothers, daughters and sisters; that is to say, their glory is to have no glory. Tragic authors state, in different ways, that only chaos and / or problems result from the fact that a woman does not meet the challenge or role assigned to her. Usually, literary and philosophical studies that assume the feminine in tragedy emphasize gender inequality, woman failure when she intends to exercise a similar autonomy to that of man, and the fear, control or consideration of inferiority under which tragic heroines are seen by their male companions. This monograph seeks to find positive connotations within which woman can be placed in Greek tragedy. To this end, a relationship is established between the Dionysian, as Nietzsche argues in *The Birth of Tragedy*, and the female as the heart of tragedy, based on the thought of two main commentators: Kelly Oliver and Elvira Burgos Díaz. Finally, the concepts established are applied in the work of Euripides' *Hecuba*.

This thesis is inscribed within the Philosophy and Literature research line.

* Master Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Maestría en Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano, PhD

INTRODUCCIÓN

Si bien la tragedia griega ha sido, y sigue siendo, objeto de un vasto número de investigaciones y abordajes teóricos desde las diferentes disciplinas científicas, hay un sector en el cual los adelantos han sido discretos, aunque en aumento, durante los últimos 50 años. Este sector es el del estudio del rol de la mujer en ese género literario clásico.

Trabajos destacados como los de las investigadoras Loraux, Foley, Zeitlin y Wohl, entre otros, se han enfocado primordialmente en la relación entre la vida femenina griega y su contradicción/expresión en la tragedia. Nicole Loraux, por ejemplo, en *LA EXPERIENCIA DE TIRESIAS. LO MASCULINO Y LO FEMENINO EN EL MUNDO GRIEGO* (2004), explora la ambivalencia en la forma en que el hombre griego se define a sí mismo en relación con lo femenino. Helen Foley, en *FEMALE ACTS IN GREEK TRAGEDY* (2009), muestra cómo la tragedia griega utiliza las relaciones de género para ilustrar temas específicos en el desarrollo de la vida social, política e intelectual de la polis; otro de sus trabajos sobresalientes es la compilación *WOMEN IN THE CLASSICAL WORLD: IMAGE AND TEXT* (1994), en el que líderes en los campos de la historia antigua y la historia del arte, estudios de la mujer, y de la literatura griega y romana, muestran cómo cambian cronológicamente los roles de las mujeres en un período de mil años, a partir del siglo VIII AEC. Froma Zeitlin, en su notorio ensayo *PLAYING THE OTHER: GENDER AND SOCIETY IN CLASSICAL GREEK LITERATURE* (1996), explora la diversidad y complejidad de las interacciones entre lo femenino y lo masculino a través de los textos literarios más influyentes de los periodos arcaico y clásico que van desde la épica (Homero) y la poesía didáctica (Hesíodo) hasta las producciones trágicas y cómicas de la Atenas del siglo V. Finalmente, Victoria Wohl, en *INTIMATE COMMERCE: EXCHANGE, GENDER, AND SUBJECTIVITY IN GREEK TRAGEDY* (1997), ofrece un análisis esclarecedor del cambio de rol en la mujer en *TRAQUINIAS* de Sófocles, *AGAMENÓN* de Esquilo y *ALCESTIS* de Eurípides. No solo muestra cómo fallan inevitablemente en estas obras los intentos de las mujeres por convertirse en sujetos activos en lugar de objetos pasivos de cambio, sino que presenta la posibilidad de resistencia y la imaginación de alternativas a las ideologías reinantes en Atenas (incluyendo su jerarquía de género).

En nuestro país, la producción académica en torno a la mujer en la tragedia ha sido mínima; la mayoría de trabajos encontrados sigue las líneas internacionales antes mencionadas, indagando bien sea el rol disminuido de la mujer en el patriarcado griego o su condición de elemento constitutivo de obras dramáticas en particular. Gran parte de estas investigaciones corresponde al nivel de pregrado, encontrándose no más de una docena de trabajos en posgrado. Por otro lado, en el ámbito regional, el panorama es mucho más estéril; como caso, la UIS arroja solo 9 tesis (entre pregrado y posgrado) que abordan el tema de la tragedia en general, apenas 3 en tragedia griega y ninguna que plantee en profundidad el tópico de lo femenino en este contexto.

A partir de este panorama, se puede observar que lo femenino en la tragedia ha dado lugar a dos aproximaciones básicas. Una de ellas es el análisis —filosófico, literario, psicológico, sociológico, etc.— de las heroínas trágicas que trasgreden las normas sociales en escena, desatando así el conflicto dramático. La otra es el examen, desde una perspectiva de género, de los roles femeninos que —a nivel social, político y económico— se pueden deducir del teatro griego clásico. Aunque demasiado generalizada, esta división sirve para exponer aquello que tienen en común los estudios en el campo. Esto es, el énfasis en la desigualdad de género que es evidente en la tragedia griega; el fracaso de los intentos femeninos por ejercer una autonomía similar a la masculina; el temor, control o consideración de inferioridad con que los hombres trágicos griegos se relacionan con sus mujeres.

Aquí surgen las primeras preguntas que impulsan la presente investigación: ¿Es posible cambiar el lente negativo con que se ha visto hasta ahora el tratamiento de la mujer por parte de los dramaturgos clásicos? ¿Puede la aprehensión del hombre trágico hacia la mujer ser un indicador de un respeto no reconocido por el poder femenino? ¿Existe la posibilidad de presentar a la mujer en la tragedia griega dentro de connotaciones positivas?

Se recurre, entonces, a la obra *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* de Friedrich Nietzsche para intentar una respuesta a los anteriores interrogantes. Este autor es reconocido por haber resaltado la validez filosófica, no solo del género dramático en mención, sino además del arte en general, por lo que se espera encontrar, en sus ideas, referencias a posibles valores que se puedan enlazar con lo femenino en la tragedia. En particular, se encauza el análisis hacia la descripción de lo dionisiaco y cómo los valores que el filósofo califica como dionisiacos pueden relacionarse con los valores femeninos que son representados en las tragedias áticas.

De este modo, la primera etapa en la elaboración de la presente monografía consiste en un análisis profundo de la obra *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* de Friedrich Nietzsche. Se inicia con la descripción de los principios fundamentales establecidos por el filósofo —lo apolíneo y lo dionisiaco— y el modo como se manifiestan en la tragedia con el fin de establecer un punto de partida para encontrar analogías con lo femenino. Se incluye aquí otros aspectos relevantes para la continuación de la investigación, tales como la explicación de los componentes de la tragedia, el uso de ejemplos literarios provenientes de las tragedias clásicas —subdividiéndolos en masculinos y femeninos— y, finalmente, las referencias a los tres trágicos de la antigüedad griega. En este capítulo inicial, y con el fin de comprender la manera como Nietzsche concibe la tragedia, se hace una yuxtaposición de sus ideas con la estructura trágica establecida por Aristóteles en su *POÉTICA*, encontrando similitudes y diferencias fundamentales, específicamente en el papel del coro, la música y el espectáculo. Para detectar el uso que hace de los ejemplos literarios provenientes de la trágica, se realizan varias tablas comparativas, encontrando un equilibrio en la cantidad de apariciones femeninas y masculinas, pero contrastes en los contextos y propósitos de su inclusión. En el

rastreo de las menciones a los autores de tragedia, se halla una predilección por Eurípides en el número de referencias aunque la mayoría de ellas en el sentido de su papel en la decadencia y degeneración del género trágico.

En la segunda etapa de la monografía, se analiza las referencias hacia lo femenino en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, desde dos perspectivas patentes en el libro nietzscheano: como principio creador y como manifestación negativa, complementando esta exploración con una tabla resumen sobre el uso de ejemplos literarios trágicos femeninos. Para terminar el capítulo, se realiza el proceso hermenéutico de leer lo femenino desde lo dionisiaco, apoyándose en los avances que al respecto han producido dos autoras fundamentales: Kelly Oliver y Elvira Burgos Díaz. Oliver, en su ensayo de 1984 *WOMAN AS TRUTH IN NIETZSCHE'S WRITING*, expone tres visiones de la mujer que Derrida percibe en Nietzsche: La mujer castrada, la mujer castrante y la mujer afirmante; por otra parte, en su libro de 1994 *WOMANIZING NIETZSCHE: PHILOSOPHY'S RELATION TO THE "FEMININE"*, presenta sus argumentos sobre cómo Nietzsche, aunque usa la mujer como metáfora para sus ideas, termina objetivizándola, negándola o usurpando su rol maternal. Burgos Díaz sigue un camino parecido en su ensayo de 1998 *LA IDEA «SE CONVIERTE EN UNA MUJER». NIETZSCHE Y EL CRISTIANISMO*, en el que cuestiona el símil que hace Nietzsche del pecado como algo femenino; sin embargo, en su otro ensayo de 2000, *AFIRMANDO LAS DIFERENCIAS. EL FEMINISMO DE NIETZSCHE*, despliega un recorrido completo por los diversos modos como este pensador se relaciona con la mujer en sus escritos.

En el tercer y último capítulo, se toma la obra *HÉCUBA*, de Eurípides desde la lectura filosófica nietzscheana establecida al finalizar el capítulo 2, detectando los valores y/o conceptos dionisiacos expresados en los roles y/o aspectos femeninos de esta tragedia.

1. ANÁLISIS DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Aunque es su primera producción, una obra de juventud sobre la cual más adelante él mismo pronuncia opiniones negativas (de ahí su *Ensayo de autocrítica* con el que complementa las ediciones posteriores), los académicos concuerdan en conceder a *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* la cualidad de haber establecido los fundamentos sobre los que Nietzsche construye sus pensamientos más rememorados.

El último Nietzsche puede repudiar algunas formulaciones y evaluaciones estéticas de juventud; pero a lo largo de su carrera siguen teniendo importancia argumentos y actitudes fundamentales en *El nacimiento de la tragedia*. Continúa usando el término “dionisiaco” para nombrar su ontología y epistemología naturalistas y anti-metafísicas; de hecho, ese término se vuelve particularmente importante en sus libros finales. Nietzsche también continúa celebrando lo trágico, criticando a Sócrates y al socratismo, insistiendo en la superioridad de la estética sobre la interpretación científica del mundo, etc.¹

Son varios los tópicos comentados en la obra. Entre ellos se encuentra el surgimiento de la tragedia por la interacción de los principios dionisiaco y apolíneo que, adicionalmente, ofrecen al individuo un balance de perspectivas necesario para encontrar el sentido de la existencia: lo apolíneo, la individuación, otorga la distancia requerida para contemplar la realidad²; lo dionisiaco, presenta esta realidad como un flujo tumultuoso que abrumba al individuo con una red intrínseca de relaciones que le hacen sentir parte de un todo viviente. A continuación, se analiza — brevemente³— esta interacción para pasar luego a la revisión de la manifestación apolíneo-dionisiaca en los elementos de la tragedia, tal como los diferencia Aristóteles.

1.1 LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO

De acuerdo con Nietzsche, el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco que se encuentran, como los sexos que generan la vida, en lucha constante y reconciliación solo periódica. Los griegos, quienes utilizaron por primera vez estos términos, los concibieron en las figuras de los dioses Apolo y Dionisio —Nietzsche resalta el carácter pragmático de este pueblo al expresar su visión del mundo, sin recurrir a demasiados conceptos—. Además, considera que la tragedia es, quizá, el único arte que es a la vez dionisiaco y apolíneo, en el que

¹ (Cox, 2006, pág. 496). Traducción propia

² (Magnus & Higgins, 2006, págs. 22-23)

³ Lo apolíneo/dionisiaco en Nietzsche es uno de los temas más ampliamente abordados nacional e internacionalmente. Por ejemplo, solo la búsqueda en JSTOR devuelve 766 libros y 2.732 artículos académicos.

esta dupla se expresa en su enfrentamiento y conciliación. Cada una de las demás artes puede relacionarse con uno solo de estos componentes: la escultura es apolínea, la música es dionisiaca, por ejemplo —un tipo de música, en todo caso; también hay música apolínea—.

Lo apolíneo y lo dionisiaco son dos instintos, similares al sueño y la embriaguez respectivamente:

En el sueño se concibe el arte, en especial el figurativo, y «de una parte importante de la poesía»⁴; es un mundo representado y regido por Apolo, relacionado con el vaticinio. Aunque la realidad onírica nos habla, somos conscientes de su apariencia, del mismo modo como el filósofo toma la realidad real como una apariencia bajo la cual subyace otra realidad. El filósofo y el poeta contemplan con gusto esas realidades subyacentes pues de ellas extraen su interpretación de la vida. Estos estados de contemplación son calificados por Nietzsche como «verdad suprema y perfección»⁵ que contrastan con la fragmentada realidad diurna y consciente. El estado onírico es además salvador y auxiliador pero tiene un límite pues, de lo contrario, sería otra burda realidad. Dicho límite consiste en el estar libre de las emociones salvajes, en la belleza del *principium individuationis* que permite estar tranquilo y poseer una confianza absoluta aún en medio de la más ardua tempestad.

La embriaguez es lo característico de lo dionisiaco, una mezcla de espanto —ante la perplejidad de la apariencia—, y de éxtasis —ante la infracción del *principium*—. En las emociones dionisiacas lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. Nietzsche critica a quienes tildan de “enfermas”, descalificándolas, a las multitudes que se entregan a la embriaguez dionisiaca. Para él, la enfermedad consiste precisamente en no vivir el estado ardiente y saludable de los entusiastas dionisiacos. «Bajo el encanto de lo dionisiaco no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; también aquí la naturaleza enajenada, enemiga o sojuzgada vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre»⁶. En lo dionisiaco, el ser humano no es más un artista sino una obra de arte que «mientras canta y baila, [...] se manifiesta como miembro de una comunidad superior»⁷. Mediante dicha obra, la potencia artística de la naturaleza se revela, para beneplácito de lo Uno Primordial.

Nietzsche declara que Schopenhauer describe la tragedia como un modo de aceptar la resignación de que vivimos en un mundo y una vida que nunca podrán satisfacernos auténticamente; en oposición, desde la perspectiva nietzscheana, la tragedia es una expresión de la vida, de sus valores dionisiacos. Entre tales valores se encuentran los afectos, la sensualidad y la belleza que, aunque no son admitidos

⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 102) §1

⁵ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 104) §1

⁶ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 105) §1

⁷ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 107) §1

por la moral cristiana, son valores vitales dentro de una concepción dionisiaca del drama.

Si se intentara reconstruir los sueños —el mundo apolíneo— de los griegos, se estaría elaborando solo conjeturas. A pesar de ello, Nietzsche expresa que los griegos habrían soñado con «regularidad lógica de líneas y contornos, de colores y grupos»⁸; es decir, que soñarían del mismo modo que elaboraron sus mejores expresiones arquitectónicas. No sucede lo mismo con lo dionisiaco pues existe suficiente evidencia de las festividades a Dionisio tanto en el mundo bárbaro como en el griego. La diferencia entre estos y los primeros es que, fuera de Grecia, dichas celebraciones consistían principalmente de un desenfreno sexual «cuyas olas desbordan los límites de toda institución familiar y sus venerables estatutos»⁹. Mientras, en la Hélade, el culto a Apolo ejerce una especie de control al poder dionisiaco, que otorga a los festivales en honor al dios del vino un carácter de «redención del mundo y días de transfiguración»¹⁰.

1.2 LAS SEIS PARTES ARISTOTÉLICAS

Aristóteles, en *POÉTICA*, presenta las siguientes partes constitutivas de la tragedia¹¹:

1. El argumento
2. Los caracteres
3. El pensamiento
4. La elocución
5. La composición del canto (música)
6. Lo visual (el espectáculo)

1.2.1 El argumento

1.2.1.1 *El mito como fuente*

Para Aristóteles, la fábula es el elemento más importante de la tragedia, pues esta es, por definición, la imitación de una acción. Se lee en *POÉTICA*: «Pues al principio los poetas contaron los relatos que les venían al azar, pero ahora las más hermosas tragedias se componen en relación con unas pocas familias, por ejemplo sobre Alcmeón y Edipo y Orestes y Meleagro y Tiestes y Télefo y todos los demás a los que les ocurrió que les pasaron cosas tremendas o las hicieron»¹².

⁸ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 109) §2

⁹ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 111) §2

¹⁰ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 112) §2

¹¹ (Aristóteles, 2011, pág. 93) 1450a, 5-10

¹² (Aristóteles, 2011, pág. 115) 1453a, 15

Por su parte, Nietzsche, aunque no se refiere específicamente a la trama, sí concuerda con Aristóteles en que las mejores tragedias son aquellas que se alimentan de los mitos. «La verdad dionisiaca aherroja todo el dominio del mito como expresión simbólica de sus conocimientos, comunicándolos bien en el culto público de la tragedia, bien en los ritos secretos de los Misterios dramáticos, mas siempre bajo el velo antiguo del mito»¹³.

La tragedia retoma los mitos olímpicos pero los lleva un poco más allá: muestra cómo también han sido vencidos por una consideración más profunda del mundo por parte de los hombres. *PROMETEO ENCADENADO* es la obra clave para comprender esta renovación. El titán anuncia la caída de los olímpicos y finalmente es salvado por la música. La música, elemento primordial de la tragedia, se convierte así en el símbolo de esta capacidad del arte de liberar a los hombres de los sufrimientos impuestos por los dioses.

El arte dionisiaco también habla del eterno placer de la existencia, pero es un placer que no radica en la apariencia sino en el fondo de las cosas. Nos damos cuenta de que todo lo que nace está destinado a un ocaso horroroso pero, en este componente trágico, existe también un consuelo metafísico, pues, a través del mito, comprendemos que no somos seres vivos individuales sino la expresión de lo único viviente; estamos fundidos en este poder creador de vida y, como tal, somos eternos.

1.2.1.2 El efecto trágico/dionisiaco. Serenidad griega

Según *POÉTICA*, el propósito del argumento es despertar el efecto trágico en el espectador, es decir la compasión y el temor. En *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, se habla del concepto de 'serenidad griega'. Este es un estado que se alcanza cuando, por medio de las bellas imágenes apolíneas, se «penetra en la dimensión más íntima y terrible de la naturaleza»¹⁴. ¿Podría decirse que la imagen onírica es la que lleva a la compasión y el trasfondo horroroso mítico lo que mueve al temor?

Nietzsche expande su concepto de serenidad, utilizando el ejemplo de Edipo, a quien describe como el personaje más sufriente de la tragedia. A pesar de que Edipo es condenado por sus acciones, no peca pues «esa acción superior, en realidad, es la que traza un círculo mágico de efectos susceptibles de fundar un nuevo mundo sobre las ruinas del ya viejo y derruido»¹⁵. El modo como, dialécticamente, en esta obra se va desatando el nudo del problema, paso a paso, es lo que, según Nietzsche, produce el efecto de serenidad en el espectador heleno. *EDIPO EN COLONO* expresa otro aspecto de esa serenidad: la serenidad extraterrenal. Edipo, anciano, castigado con un exceso de miseria, se entrega pasivamente a todo lo que

¹³ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 160) §10

¹⁴ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 151) §9

¹⁵ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 151) §9

le sucede. Al unir las dos obras, se llega a la conclusión de que el héroe debe llegar a la pasividad para alcanzar la dicha extraterrenal.

El sabio solo puede nacer de un incesto, dice Nietzsche, y Edipo es una muestra de ello. La naturaleza solo entrega sus secretos cuando se le aplica una resistencia victoriosa, mediante lo innatural, que requiere en muchos casos una transgresión de sus leyes. Edipo descifra el misterio de la naturaleza —la Esfinge—; tiene, por lo tanto, que sufrir en sí mismo la trasgresión de sus leyes. Nietzsche ve que el poeta quiere transmitir un conocimiento más allá del mito: «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»¹⁶. La sabiduría dionisiaca es una atrocidad contra la naturaleza.

1.2.1.3 El proceso de creación

Nietzsche trae a colación a Schiller, en su confesión de que, antes de producir una obra, se halla en un *estado de ánimo musical* indefinido donde no hay imágenes ni palabras. Luego encadena esta sensación con la conexión —inamovible— que existía entre la lírica antigua y la música, continuando con la relación de la música con lo dionisiaco. Con base en esto, describe el proceso de creación artística dionisiaca del siguiente modo:

1. Identificación con el Uno primordial, con su dolor y contradicción.
2. Se produce una réplica en el artista, de ese Uno primordial, en forma de música.
3. La música se hace visible al artista en el estado apolíneo del sueño, a modo de una *imagen onírica simbólica*.
4. Este reflejo a-conceptual y a-figurativo (del dolor primordial en música rendido en apariencia) engendra un segundo reflejo: un símbolo o ejemplificación individual.

A partir de aquí, se puede complementar con las características que Aristóteles describe de una buena fábula¹⁷:

5. Describe una acción completa en sí misma —tiene un principio, un medio y un fin—.
6. Debe ser extensa —manteniendo su coherencia—.
7. Los incidentes deben estar tan íntimamente ligados que la trasposición o eliminación de cualquiera de ellos distorsiona o disloca el conjunto.
8. Describe, no lo que ha ocurrido, sino lo que habría podido ocurrir.
9. Maneja el suspenso y la sorpresa.
10. Es compleja —utiliza la peripecia y el reconocimiento—.

¹⁶ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 153) §9

¹⁷ (Aristóteles, 2011, págs. 99-115) 1450b, 25 – 1453a, 15

11. Debe poseer un interés simple —no desarrollar más de dos historias a la vez—.
12. Debe imitar las acciones de un personaje no excelente ni malo en extremo.
13. El cambio en la fortuna del héroe no ha de ser de la miseria a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha.
14. La causa de esta transformación no ha de residir en ninguna depravación, sino en algún gran error de su parte.

1.2.1.4 Lo disarmónico, la disonancia, como la esencia de la tragedia

Nietzsche concuerda con Aristóteles en que el mito trágico transfigura la vida de un héroe mediante el sufrimiento: «A todas luces, el contenido del mito trágico es un acontecimiento épico ligado a la glorificación de su combativo héroe»¹⁸. Aunque la tragedia no es imitación directa de la realidad, al presentar el mundo de la apariencia bajo la imagen del héroe que sufre, transfigura esa realidad; es un mundo supuestamente imaginario pero que termina siendo un espejo del mundo real.

No obstante, de acuerdo con Nietzsche, se debe trascender esta identificación directa, buscar el placer del mito trágico, no en sus implicaciones morales, sino en la pureza estética.

La primera condición para explicar qué es el mito trágico implica buscar el placer que le es peculiar en la esfera puramente estética, es decir, sin sobrepasar estos límites mediante el acceso al ámbito de la compasión, del temor, de lo moralmente sublime. De lo contrario, ¿cómo podría entonces suscitar lo feo y lo disarmónico, el contenido del mito trágico, un placer estético?¹⁹

Como el mundo y la existencia solo se justifican como un fenómeno estético, «lo feo y disarmónico forman parte de un juego artístico en el que la voluntad, embebida en la sempiterna plenitud de su gozo, juega consigo misma»²⁰. Esto se comprende mejor haciendo una analogía con la disonancia musical: queremos oír y, a la vez, queremos ir más allá del oír. Por ello, la aptitud dionisiaca de un pueblo se aprecia tanto en su música como en sus mitos trágicos. En consecuencia, «[e]n razón de esta estrecha afinidad entre la música y la dimensión mítica, cabe suponer igualmente que toda posible degeneración y depravación de una, conlleva la atrofia de la otra, algo que sucede cuando el debilitamiento del mito no expresa, paralelamente, el agotamiento de la capacidad dionisiaca»²¹.

¹⁸ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 241-242) §24

¹⁹ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 242-243) §24

²⁰ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 243) §24

²¹ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 244) §24

Una existencia sin mitos es abstracta, un arte sin mitos decae en nada más que deleite y la vida está bajo la guía únicamente del concepto.

1.2.2 Los caracteres o personajes

Aristóteles enumera así las normas a tener en cuenta en la configuración de los caracteres en la tragedia²²:

1. Deben ser buenos. La tragedia es una imitación de personajes mejores que el término medio de los hombres.
2. Adecuación: los personajes deben actuar de acuerdo con su carácter y con las expectativas que se tiene de ellos.
3. Verosimilitud.
4. Coherencia a lo largo de la obra.

En términos generales, «en los caracteres, como en la composición de los asuntos, hay que buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de modo que sea necesario o verosímil que el que es de determinado estilo diga o haga cosas de ese estilo, y que sea necesario o verosímil que tal cosa pase después de tal otra»²³.

En *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* no se hace un análisis de las condiciones de los personajes —debido a que su autor considera que todos los héroes trágicos representan, como único personaje, a Dionisio—, pero sí se enfatiza en la trascendencia de algunos de ellos. De otro lado, el coro apenas es mencionado en *POÉTICA* mientras que en la obra de Nietzsche se le dedica varios capítulos.

1.2.2.1 Dionisio, el único personaje de la tragedia

La tradición asevera que, desde sus inicios, la tragedia tuvo como objeto único los sufrimientos de Dionisio, de manera que a través de las múltiples figuras, el único héroe presente era Dionisio. Esto fue así, según Nietzsche, hasta Eurípides. Bajo la máscara de todo héroe que lucha está realmente Dionisio pues, para los griegos, es insoportable que en la escena de la tragedia se represente la vida de individuos; el individuo es al héroe lo que el ídolo es a la idea dentro de la filosofía platónica. Aquí yace la doctrina mística de la tragedia: la individuación es el origen del mal y del sufrimiento y el arte es una esperanza de volver al estado de unidad previo al desgarramiento de Dionisio. Según el mito, el dios fue despedazado y de cada una de sus partes surgieron los diversos componentes del mundo: de su sonrisa, los dioses, de sus lágrimas, los seres humanos; su desgarramiento representa la descomposición de los estados básicos: tierra, agua, aire, fuego.

²² (Aristóteles, 2011, págs. 121-123) 1454a, 20-30

²³ (Aristóteles, 2011, pág. 123) 1454a, 30-35

1.2.2.2 Personajes masculinos

Debido a que en el siguiente capítulo se abordará lo femenino en la obra de Nietzsche y el uso que hace de los ejemplos literarios femeninos, se incluye aquí una lista de personajes únicamente masculinos y el contexto en el que son mencionados en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*.

Tabla 1. Uso de ejemplos literarios masculinos

| SECCIÓN | PERSONAJE | CONTEXTO |
|---------------|------------------------------|---|
| TRES | PROMETEO EDIPO ORESTES | En estos personajes los griegos vieron el sufrimiento de los horrores de la existencia (impuestos por la Moira). Para poder vivir, entonces, crearon los dioses olímpicos, un orden apolíneo en medio del caos titánico. |
| CUATRO | PROMETEO EDIPO | El dios délfico promueve el “conócete a ti mismo” y el “¡no demasiado!” Nietzsche interpreta así el pasado griego: Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres; en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un desconcertante torbellino de atrocidades. |
| SIETE | PROMETEO | Ejemplo del coro que, a diferencia del espectador, toma el sufrimiento del héroe como real y desea ayudarlo. |
| OCHO | ADMETO | Ejemplo de cómo opera la excitación dionisiaca que el coro promueve en los espectadores para hacer ver, bajo las formas de lo trágico, el sufrimiento de Dionisio. (Estado de contemplación de Admeto al ver que avanza hacia él la figura de su esposa muerta). |
| NUEVE | EDIPO | El personaje más doliente de la escena griega: un mago sabio solo puede nacer de un incesto. Héroe pasivo; Sófocles dibuja, en su Edipo, al <i>santo</i> . |
| | PROMETEO | El héroe activo. Prometeo refleja al <i>artista</i> sabio, orgulloso, que crea a los hombres y desafía a los dioses y que, por esta misma sabiduría y orgullo, debe pagar un castigo eterno. |

| SECCIÓN | PERSONAJE | CONTEXTO |
|--------------------------------|-------------------|--|
| DIEZ | PROMETEO EDIPO | Figuras famosas de la escena griega, representaciones de Dionisio (como el único personaje de la tragedia). |
| DOCE | PENTEO | El adversario más inteligente de Dionisio en <i>LAS BACANTES</i> . |
| | CADMO TIRESIAS | Personifican a Eurípides en sus últimos años: admite que lo socrático no puede desterrar a lo dionisiaco. |
| DIECISIETE | EDIPO | <i>EDIPO EN COLONO</i> es la obra donde se puede percibir más puramente el consuelo metafísico que brinda la tragedia. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | EDIPO ORESTES | Su historia es conocida de antemano, lo que habla de la habilidad del dramaturgo para despertar interés por una historia ya conocida. |
| SÓCRATES Y LA TRAGEDIA | EDIPO | Una de las figuras, junto con Antígona y Electra, más bellas de la tragedia sofoclea, quienes, sin embargo son más grandes que su expresión en palabras (el diálogo como algo negativo). |

Fuente: Autora

1.2.2.3 *El coro*

La tradición afirma que la tragedia surgió del coro trágico, por lo tanto, Nietzsche penetra en el fondo de esa institución a la que considera el auténtico drama primordial y no, simplemente, el “espectador ideal”. Es tan importante el coro que Nietzsche define la tragedia como un coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en imágenes apolíneas. Es el coro el encargado de representar a Dionisio, quien está presente sin estar; de este modo, el coro promueve una atmósfera tal que, cuando entran los héroes a la escena, el espectador ve, más allá de sus trajes y máscaras, la representación objetiva de una visión onírica. Por esto, el coro es el elemento predominante y más importante de la tragedia:

Pese a su posición secundaria, subordinada por completo al dios, el coro constituye la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*: de ahí que en los momentos de inspiración se exprese, igual que ésta, bajo la forma de oráculos o sabias sentencias: el coro que se *compadece* de este dolor es también el coro sabio que anuncia la verdad desde las entrañas del mundo. Aquí nace esa fantástica y, a primera vista, chocante figura del sátiro *sabio* e inspirado, ese «hombre estúpido» que contrasta

con el dios una copia de la naturaleza y de sus impulsos más poderosos, por no decir símbolo de la misma a la par que mensajero de su sabiduría y arte; músico, poeta, bailarín y vidente en una sola persona²⁴.

Nietzsche se opone a la concepción del coro como una representación política del pueblo, ya que, siendo el coro una representación mística y religiosa —cual si fuera el Olimpo—, está por encima de las esferas política y social. Por otra parte, esa concepción de “pueblo” no era conocida por los atenienses ni tampoco “presentada” en sus tragedias.

El coro tampoco puede ser el “espectador” ideal, pues el espectador es consciente de que está viendo una realidad empírica y no se siente compelido a intervenir en lo que sucede en escena. A diferencia, el coro muchas veces intenta influir en el transcurso de los acontecimientos. Desde su punto de vista, lo que se asume como “espectador ideal” es una persona consciente de que se encuentra frente a una obra de arte y no frente a la vida real. Pone como ejemplo el coro de Oceánides quienes, a diferencia de ese espectador, creen tanto en la existencia de Prometeo como en la suya, creencia que las lleva a querer liberar al titán de su tormento. Contrario a ellas, el espectador no corre hacia el escenario para ayudar al personaje. Por otra parte, en su origen, la tragedia es solo coro y no drama; de ahí que el coro no podía ser un espectador sin espectáculo ni un espectáculo sin espectador.

Concuerda con Schiller en que el coro es un muro viviente mediante el cual la tragedia se aísla del mundo real para preservar su realidad poética. También, siguiendo a Schiller, afirma que el coro es el paso decisivo para la erradicación de todo naturalismo en el arte; así como el día en el teatro es un día artificial y la arquitectura es solo arquitectura simbólica.

La diferencia entre el hombre natural griego (el sátiro) —el corista originario— y el hombre natural moderno (el pastor) es que el sátiro es la expresión natural de la naturaleza primordial del hombre, aún no trabajada por ningún conocimiento ni forzada por los cerrojos de la cultura. No es semejante, en nada, al pastor acicalado, blando, que toca una flauta. Por lo tanto, la poesía que genera el sátiro comparte esas mismas cualidades: es la no aderezada expresión de la verdad. El sátiro transmite una verdad natural mientras que el pastor canta una mentira civilizada. Estos sátiros que entonan ditirambos, un canto diferente de todo otro canto coral, son un coro de transformados de quienes se olvida todo de ellos: su pasado civil, su posición social, etc. El resto de la lírica helena es una ampliación del cantor individual que continúa siendo quien es y conserva su nombre y posición civil.

²⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 148-149) §8

1.2.3 El pensamiento (ideas)

Para Aristóteles, el pensamiento en la tragedia corresponde al poder de expresar lo que debe decirse, lo que es adecuado para la ocasión²⁵ e incluye todos los efectos que deben ser producidos por medio del lenguaje²⁶. Estos aspectos son el objeto de estudio de la retórica y la política.

Para Nietzsche, los efectos de la tragedia deben ser generados tanto por el lenguaje oral como por el musical. El diálogo, como se verá en el numeral que sigue, tiene la misión de despertar la intuición apolínea; la música, el éxtasis dionisiaco. En la tragedia, la apariencia apolínea transporta el contenido dionisiaco; su meta es atrapar al espectador en el engaño apolíneo de las imágenes, los discursos, la estructura, para, en el momento culminante, romper y destruir ese velo permitiendo vislumbrar la sabiduría dionisiaca esencial:

Con la ayuda de la música, el drama se despliega ante nosotros con una nitidez tan elocuente, con tal iluminación interior de todos sus movimientos y figuras, que nos causa la impresión de ver surgir el tejido en el telar mientras sube y baja; el drama produce por tanto, entendido como totalidad, un efecto que va *más lejos que todos los posibles efectos del arte apolíneo*²⁷.

En la rendición de este efecto reside el consuelo metafísico de la tragedia, la justificación de por qué «[l]os griegos, el tipo más logrado de hombre hasta la fecha, el más bello, el más envidiado, el que más seduce a vivir [...], fueron precisamente [...] los que tuvieron necesidad de la tragedia»²⁸. Ello se debe a que en esta predilección por el miedo y el horror, encontró un modo de sobrellevar el sinsentido de la existencia.

Es ahora, sin embargo, en el momento en el que el máximo peligro se cierne sobre la voluntad, cuando se aproxima, cual hechicero salvador que anuncia la curación, el *arte*. Reuniendo tan sólo sus fuerzas, el arte es capaz de dar la vuelta a esas repulsivas ideas en torno al carácter espantoso y absurdo de la existencia y transformarlas en representaciones que permitan al hombre vivir. Estas ideas son lo *sublime*, entendido como sujeción artística de lo terrible; y lo *cómico*, donde este asco suscitado por lo absurdo se descarga artísticamente. El coro ditirámico de sátiros no es sino la acción salvadora del arte griego;

²⁵ (Aristóteles, 2011, pág. 97) 1450b, 5

²⁶ (Aristóteles, 2011, pág. 135) 1456a, 30-35

²⁷ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 228) §21

²⁸ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 82) § Ensayo de Autocrítica, 1

gracias al mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso se mitigaron los violentos arrebatos que acabamos de describir²⁹.

La compasión ante el sufrimiento del héroe salva del sufrimiento primordial del mundo. La imagen simbólica del mito salva de la intuición inmediata de la Idea suprema del mundo. El pensamiento y la palabra salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente.

En el ámbito político, el despertar y liberación que propicia la tragedia en los hombres es lo que le permite a la cultura griega situarse en equilibrio entre las dos fuerzas políticas que predominan en su época: el budismo indio con su anhelo de hundirse en la nada y el imperio romano con su mundanización extrema; es decir, los griegos «no [son] víctimas del agotamiento ni por causa de un ensimismamiento estático ni por la caza voraz de poder mundano y de prestigio universal»³⁰. El poder de la tragedia —que excita, purifica y descarga la vida entera— es la razón principal, según Nietzsche, para que en Grecia se idease una tercera forma de organización política.

1.2.4 La elocución (lenguaje)

POÉTICA establece que la dicción es la expresión de los pensamientos de los personajes en palabras, bien sea en verso o en prosa³¹. A lo largo de tres capítulos, Aristóteles explica el adecuado uso de las palabras en relación con la clase de historia que se desea contar. Su principal conclusión, sin embargo, es que «lo más importante es saber usar las metáforas. Pues esto es lo único que no puede recibirse de otro y es signo de estar bien dotado, pues hacer buenas metáforas es saber ver lo semejante»³².

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA presenta el diálogo bajo tres posturas: una, la de ser el transmisor de las imágenes apolíneas, función que lo relaciona con la habilidad para la metáfora que Aristóteles tiene como la mayor cualidad en el lenguaje. La segunda concepción establece que su capacidad de «[hacer] referencia de manera simbólica a la contradicción y al dolor existentes en las entrañas del Uno originario»³³ es menor a la de la música. La tercera postura asigna al diálogo el peso de haber iniciado y dado el paso final hacia la decadencia total del género trágico.

El diálogo es la superficie apolínea en la tragedia. Es una luz proyectada sobre una pantalla oscura y, aunque solo es apariencia, permite entrar al fondo dionisiaco, explorar el mito que se proyecta a sí mismo a través de ese lenguaje. Contrario a lo

²⁹ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 143) §7

³⁰ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 223) §21

³¹ (Aristóteles, 2011, pág. 97) 1450b, 10-15

³² (Aristóteles, 2011, pág. 151) 1459a, 5-10

³³ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 135) §6

que ocurre cuando miramos fijamente al Sol, que las manchas que permanecen en nuestras retinas nos impiden ver bien, esas manchas luminosas en la tragedia son las que sanan y limpian nuestra visión que ha sido lastimada al haber penetrado «en la dimensión más íntima y terrible de la naturaleza»³⁴.

En los mitos y en las grandes tragedias, el lenguaje siempre es inferior a la realidad metafísica que intenta transmitir. «El encadenamiento de las escenas y la vivacidad de las imágenes revelan una sabiduría más honda que la que el propio poeta puede alcanzar con palabras y conceptos»³⁵. Esto podría llevar a la errónea conclusión de que el efecto que producía era más superficial que el que los relatos antiguos nos expresan. Sin embargo, como la esencia de lo trágico es lo musical, seguramente era dicho componente musical el encargado de alcanzar la idealidad y espiritualización suprema del mito, de proporcionar el consuelo metafísico propio de la verdadera tragedia.

Aunque durante gran parte de la obra nietzscheana se responsabiliza a Eurípides y a Sócrates de haber dado muerte a la tragedia, en los escritos preparatorios se reconoce que realmente ese proceso de decadencia inició mucho antes del socratismo. El diálogo fue el elemento que inició la decadencia de la tragedia. Cuando se introdujo el segundo actor, se dio lugar a una condición que no existía en la tragedia primera: la rivalidad. Para establecer que no solo Eurípides convirtió los diálogos en simples argumentos retóricos, trae a colación a Electra, Antígona y Edipo, las figuras más bellas de la tragedia sofoclea; grandes personajes que, a pesar de su nobleza, expresan ideas absolutamente triviales. «En cierta medida, los héroes trágicos son más superficiales en sus palabras que en sus acciones; el mito no encuentra de ningún modo una objetivación adecuada en el discurso»³⁶.

Esta querrela verbal conduce inevitablemente a hacer del héroe trágico también un héroe de la palabra, implantando el dualismo en la tragedia: por un lado, el poder de la música y, por el otro, el de la dialéctica; en medio de la compasión y el horror, momentos de alegría por el torneo chirriante de la palabra. «Para nosotros es como si todas esas figuras no pereziesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación de lo lógico»³⁷. Finalmente, la batalla concluye, uno de esos poderes conquista la escena trágica dando nacimiento a la pieza de intriga en la que la música es totalmente aniquilada.

1.2.5 La composición del canto (música)

La música es el elemento de la tragedia en el que hay una diferencia radical entre la visión aristotélica y la nietzscheana. Para el pensador griego, la música —si bien

³⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 151) §9

³⁵ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 197) §17

³⁶ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 197) §17

³⁷ (Nietzsche, Sócrates y la tragedia, 1995)

es el más elevado— es solo uno de los “condimentos”³⁸ que enriquece el lenguaje trágico. Este «tiene todo lo de la epopeya (pues también le es lícito usar su verso), y además, no pequeña parte la música [y el aspecto visual], gracias a la cual los deleites se conjugan de un modo potentísimo»³⁹. Para el alemán, la tragedia griega no solo surge de la música sino que ella es el elemento que comunica el instinto esencial del drama trágico: lo dionisiaco. «¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y transformó el mito en vehículo de sabiduría dionisiaca? La fuerza de cuño hercúleo de la música, que, habiendo alcanzado la suprema manifestación de la tragedia, sabe cómo interpretar el mito desde una honda y nueva interpretación —lo que hemos definido ya como la capacidad más poderosa de la música.»⁴⁰. La música, elemento primordial de la tragedia, se convierte así en el símbolo de esta capacidad del arte de liberar a los hombres de los sufrimientos impuestos por los dioses.

Nietzsche distingue también la música apolínea de la dionisiaca. La primera consiste en una sucesión ordenada de ritmos que hacen semblanza a la sucesión de columnas dóricas y su ejemplo mejor elaborado es la epopeya homérica. En contraposición, la segunda está compuesta de ditirambos que van aumentando en ritmo, dinámica y armonía. Los elementos que le dan su carácter a la música dionisiaca son también constitutivos de la “música como tal”. Ellos son: «La violencia arrebatadora del sonido, el torrente unánime de la melodía, el mundo incomparable de la armonía»⁴¹. La canción popular, creada por Arquíloco, es el oponente dionisiaco del poema épico de Homero, pues, en aquella, la melodía es lo primero y universal, lo que da origen a la estrofa. En la canción popular, el lenguaje se esfuerza por imitar a la música, la cual aparece aquí como voluntad.

En el ditirambo dionisiaco el hombre se siente impelido a intensificar todas sus facultades simbólicas; es entonces cuando algo hasta ahora nunca experimentado apremia para manifestarse: la destrucción del velo de Maya, la unificación en cuanto genio de la especie, hasta de la misma naturaleza. Es el momento en el que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo de símbolos: de entrada, toda simbólica corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino también todos los gestos completos de baile susceptibles de mover rítmicamente todos los miembros. Entonces, con repentino brío, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, acrecientan su ritmo, dinamismo y armonía. Para comprender el desencadenamiento total de todas estas fuerzas simbólicas, el hombre tiene que haber arribado ya a ese cénit de la alienación de sí que busca expresarse simbólicamente en esas fuerzas. ¡El servidor ditirámbico de Dioniso sólo

³⁸ (Aristóteles, 2011, pág. 97) 1450b, 15-20

³⁹ (Aristóteles, 2011, pág. 171) 1462a, 10-15

⁴⁰ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 161) §10

⁴¹ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 113) §2

comprendido por sus iguales! ¡Con qué estupefacción tuvo que contemplarle el griego apolíneo!... Pero con una estupefacción tanto más profunda cuanto que a ella se añadía el espanto de que todo aquello no le era realmente tan ajeno, es más, de que su conciencia apolínea sólo le ocultaba ese mundo dionisiaco cual velo⁴².

En la tragedia, apoyándose en Schopenhauer, Nietzsche concibe lo apolíneo como el arte plástico, el reflejo de la apariencia, mientras cataloga a la música como el arte dionisiaco primordial, reflejo de la voluntad, que representa lo metafísico del mundo, la cosa en sí. No obstante sus diferencias, lo apolíneo, al juntarse con lo dionisiaco, resulta intensificado. Lo dionisiaco, al ser intermediado por lo apolíneo, nos permite visibilizar y comprender, desde dentro, el drama en toda su magnitud.

Por otro lado, la imagen y el concepto acceden a una significación superior bajo la acción de una música realmente adecuada. Sobre la facultad artística de lo apolíneo el arte dionisiaco ejerce por tanto una doble influencia: de un lado, la música despierta la *visión analógica* de la universalidad dionisiaca; del otro, la música confiere a esta imagen analógica su *más alto significado*⁴³.

Aunque la música despierta o genera imágenes en quienes la escuchan, no quiere esto decir que, para su creación, el artista se haya propuesto hacer una imitación de dichas imágenes. Por otra parte, las imágenes que despierta la música en cada persona difieren grandemente. La imagen simbólica a través de la cual se desarrolla el drama permite casi adivinar un sentido más hondo, invita a querer traspasar ese velo de misterio que crea pero su poder de encantar al ojo y al oído hechiza al espectador impidiéndole penetrar más profundo. Este efecto es una de las características básicas de la tragedia, y que un espectador verdaderamente estético puede apreciar: el tener que mirar y, al mismo tiempo, querer ir más allá, sin lograrlo, pero vislumbrando un insondable que se comprende interiormente aunque no se entienda con la razón.

La facultad que tiene la música dionisiaca de producir imágenes simbólicas del mundo en quien la escucha es la que permite el nacimiento y consolidación de lo trágico a partir de lo mítico. Cuando la música se limita a pintar estados análogos a la naturaleza resulta imposible la concepción de lo mítico

[P]ues el mito quiere ser sentido de modo perceptible como el ejemplo único de una universalidad y verdad que tienen la vista puesta en el infinito. En la música verdaderamente dionisiaca nos topamos con ese espejo universal de la voluntad del mundo: ese acontecimiento perceptible intuitivamente, cuya imagen despunta en este espejo, se

⁴² (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 113-114) §2

⁴³ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 195-196) §16

amplifica ante nuestro sentimiento hasta constituir la reproducción de una verdad eterna⁴⁴.

Durante el apogeo de la tragedia, los mitos homéricos han perdido su condición sagrada y llegado a ser solo un recuento histórico. « Y de este mito moribundo se apodera ahora el renacido genio de la música dionisiaca: es en sus manos donde este mito vuelve a florecer, mas teñido de colores nunca mostrados hasta la fecha, con un perfume capaz de despertar el anhelante presagio de un mundo metafísico»⁴⁵. De ahí que Nietzsche insista en que la tragedia solo puede nacer del espíritu de la música y perece por la desaparición de ese espíritu: «De estos hechos, tan de suyo evidentes y accesibles incluso [a] la observación más superficial, deduzco la capacidad de la música de dar nacimiento al mito, esto es, al más importante de todos los símbolos, y más concretamente, al mito trágico, al mito que expresa mediante símbolos el conocimiento dionisiaco»⁴⁶. Es tan fundamental el papel de la música en la tragedia que se convierte en «la auténtica Idea del mundo, mientras que el drama no es más que un reflejo de esa Idea, una sombra aislada proyectada de ésta»⁴⁷. Sin embargo, la relación mito/música también es de interdependencia: El mito protege al espectador de la música y le otorga a esta la libertad máxima.

Como la música llega directamente al corazón del oyente, afecta de forma inmediata sus sentimientos. Nietzsche está de acuerdo con el papel que Gluck le asigna a la música:

Apoyar el poema, reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz, que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos⁴⁸.

Otra característica importante de la música griega antigua es que es música vocal; poesía y música eran inseparables. A los espectadores atenienses no les sucede lo que a los modernos, que conciben la poesía como literatura —para leer— y el canto como música —para escuchar— en tiempos apartes. También la caracteriza una sencillez (casi pobreza) de armonía y una riqueza rítmica. La principal exigencia es que se entienda el contenido de las canciones.

⁴⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 200) §17

⁴⁵ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 161) §10

⁴⁶ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 195-196) §16

⁴⁷ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 228) §21

⁴⁸ (Nietzsche, El drama musical griego, 1995)

1.2.6 Lo visual (el espectáculo)

El espectáculo es, en la obra aristotélica, la menos importante de las partes de la tragedia; una que, incluso, no es necesaria para producir el efecto trágico —el cual radica principalmente en la fábula, personajes y pensamiento—. «Pues la potencia de la tragedia existe también sin los concursos dramáticos y sin los actores y, además, para la elaboración de los aspectos visuales tiene más importancia el arte del tramoyista que el de los poetas»⁴⁹.

En oposición, para Nietzsche, la representación es el único modo de experimentar el poder de una verdadera tragedia. La música es un arte ejecutada que debe apreciarse en vivo para captar toda su magnitud y, en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, son frecuentes las referencias a esta evaluación presencial:

Quien quiera poner a prueba en sí mismo con exactitud su grado de afinidad con el genuino espectador estético⁵⁰, o su pertenencia a la comunidad de los hombres crítico-socráticos, no tiene más que preguntarse honestamente acerca de la sensación recibida al presenciar el milagro representado en escena⁵¹: ¿Siente acaso que ha sido insultado ese sentido histórico suyo orientado a establecer una rigurosa causalidad psicológica? ¿Hace, por así decirlo, benevolentes concesiones a un milagro que, si bien le parece comprensible durante la infancia, ahora se le antoja un fenómeno extraño? ¿O experimenta algo distinto? Así es, en efecto, cómo él podrá calibrar su capacidad de comprensión del *mito*, esa imagen sintética del mundo que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro⁵².

En dicha representación el estilo del teatro griego juega un rol fundamental; «evoca el espacio de un valle solitario en la montaña. La arquitectura escénica se asemeja a una radiante formación nubosa que es observada desde la cumbre de la montaña por las revoltosas bacantes como el majestuoso marco en cuyo centro se revela la imagen de Dioniso»⁵³. Su configuración le permite al espectador sentirse como un coreuta más, identificarse por completo con ese coro, olvidando la 'realidad' que lo circunda; este es el único sentido en que el coro se convierte en el espectador ideal, cuando «es el único *contemplador*, el contemplador del mundo visionario del escenario»⁵⁴.

No obstante, Nietzsche solo pondera el montaje y presentación del drama trágico en su relación con la música; es decir, en el modo como la música realza y da

⁴⁹ (Aristóteles, 2011, págs. 97-99) 1450b, 15-20

⁵⁰ Subrayado de la tesis

⁵¹ Subrayado de la tesis

⁵² (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 235) §23

⁵³ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 146) §8

⁵⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 145) §8

sentido a lo que aparece en la escena: «Gracias a esa armonía preestablecida que impera entre la forma cumplida del drama y su música, el drama logra un nivel de intensidad visual⁵⁵ normalmente inaccesible para el drama hablado»⁵⁶. Por consiguiente, el espectáculo en la tragedia está subordinado al componente musical y su efectividad se supedita a cuánto armoniza con los aspectos melódicos dionisiacos.

Nietzsche también es consciente de la dificultad, casi la imposibilidad, de reconstruir este aspecto teatral, debido a la escasez de evidencia: «En el drama griego el acento recae en el padecer, no en el obrar. El efecto que esto podría causar en el público nos es desconocido porque no ha sobrevivido la música de las tragedias, en especial la de las de Esquilo y Sófocles; por eso, es injusto decir que conocemos sus obras, pues no las conocemos sino en una parte mínima: el libreto»⁵⁷.

Un historiador del siglo veinte, Giovanni Comotti, describe la música de Esquilo, con base en las referencias que aparecen en *LAS RANAS* de Aristófanes, como melodías que son todas iguales debido a su uso monótono de la cítara y a la repetición continua del mismo patrón rítmico⁵⁸. La música de Sófocles, aunque con mayor variedad de metro y estilo que la esquilea, se admira por la 'dulzura de sus melodías'⁵⁹. Estos relatos hacen dudar sobre los valores dionisiacos que asigna Nietzsche a la gran tragedia clásica (*la violencia arrebatadora del sonido, el torrente unánime de la melodía, el mundo incomparable de la armonía*) y hacen pensar que, probablemente, desea trasponer las características wagnerianas de la música alemana de su tiempo sobre los ditirambos trágicos.

1.3 DE ESQUILO A EURÍPIDES: LA MUERTE DE LA TRAGEDIA

1.3.1 Muerte de la tragedia con Eurípides

Para Nietzsche es claro: El drama musical perece por falta de música.

La floración y el punto culminante del drama musical griego es Esquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa⁶⁰.

⁵⁵ Subrayado de la tesis

⁵⁶ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 227) §21

⁵⁷ (Nietzsche, *El drama musical griego*, 1995)

⁵⁸ (Comotti, 1991, pág. 33)

⁵⁹ (Comotti, 1991, págs. 33-34)

⁶⁰ (Nietzsche, *Sócrates y la tragedia*, 1995)

La tragedia muere, a diferencia de otros géneros artísticos antiguos, de modo intempestivo y por suicidio. No tiene un final tranquilo y feliz en su vejez, diluyéndose tranquilamente en sus hijos y nietos. Eso ocasionó que, tras la desaparición de la tragedia, quedara un vacío enorme: muere Pan, muere la tragedia, muere la poesía. Eurípides es el autor de este suicidio; sus obras muestran la agonía de la tragedia que dará lugar luego a la comedia ática nueva, una degeneración de lo trágico.

Eurípides encuentra al mito ya en estado moribundo y aunque se esfuerza por sacar de las historias nuevas profundidades, solo logró simulacros y remedos “como el mono de Heracles”. Nietzsche asegura que en las manos de Eurípides murió el mito y murió la música, aunque intentó “saquear de sus jardines” y, por lo tanto, Apolo lo abandonó a él. Los recursos de Eurípides son vistos por Nietzsche como un uso negativo del drama: pasiones escondidas, dialéctica sofística en los diálogos. Esto son solo pasiones remedadas y palabras remedadas de otras más grandiosas.

Aunque Eurípides puso al público en el escenario, este público no le correspondía; por lo que se puede deducir que no fue el favor de los espectadores lo que lo llevó a desarrollar su estilo trágico. El autor estaba por encima de la masa, que solo atendía la opinión de dos espectadores en particular: uno de ellos es Eurípides, el pensador, quien no entendía por completo los recursos de sus colegas, quien veía las debilidades y la poca verosimilitud en los personajes y las historias que veía en la escena. El segundo es Sócrates.

El espíritu no-dionisiaco se revela especialmente en el final de los dramas euripideos. Mientras que en la tragedia antigua era evidente el consuelo metafísico, ahora se presenta una solución terrenal: tras ser martirizado, el héroe cosecha un buen salario. El *deus ex machina* ocupa el lugar del consuelo trágico. Esto da lugar a una nueva serenidad, la serenidad alejandrina del hombre teórico que se caracteriza por

el combate contra la sabiduría y el arte dionisiacos, su aspiración a disolver el mito, su sustitución del consuelo metafísico por una armonía terrenal, incluso por un *deus ex machina* que no es sino el dios de las máquinas y los crisoles, en otras palabras, las fuerzas de las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado... fuerzas que llegan al extremo de creer, gracias a una vida conducida por la ciencia, que no sólo son capaces de corregir el mundo por medio del saber, sino también de confinar al hombre individual dentro del más asfixiante círculo de problemas solubles, un círculo desde el cual este hombre pueda decir a la vida: «Te quiero, vale la pena conocerte»⁶¹.

⁶¹ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 202) §17

Lo que Eurípides escribe es una epopeya dramatizada, nacida solo de lo apolíneo, en la cual está ausente su origen musical-dionisiaco. Tanto el autor como el actor son solo rapsodas que no se funden totalmente con las imágenes que cuentan. Según Nietzsche, el verdadero artista de la tragedia, autor y actor, es aquel que se pierde épicamente en la apariencia, que crea desde una frialdad exenta de afectos, cuya actividad suprema es apariencia por el placer de la apariencia.

Eurípides es el actor cuyo corazón palpita, cuyo pelo se eriza; como pensador socrático urde el plan; como apasionado actor, lo ejecuta. En ninguno de los dos casos es un artista puro. Por esta razón el drama eurípideo es un asunto gélido a la par que ardiente, capaz tanto de helar como de inflamar; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la épica, mientras que, por otro lado, se ha desembarazado de los elementos dionisiacos. De ahí que ahora, si quiere influir de algún modo, necesite de nuevos medios de excitación que no pueden ya encontrarse en el seno de los dos únicos impulsos artísticos, lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos medios de excitación son, por un lado, en lugar de la contemplación apolínea, *ideas* frías y paradójicas; por otro, en lugar del embelesamiento dionisiaco, una exacerbación de las *emociones*; ideas y emociones imitados, a decir verdad, de forma sobremanera realista, pese a no estar inmersos en absoluto en la atmósfera etérea del arte⁶².

La presencia entretejida de lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia esquilea es lo que Eurípides toma como discordante e inconmensurable. La tendencia de Eurípides es expulsar de la tragedia lo dionisiaco originario y reconstruirla sobre una consideración, arte y moral no-dionisiacas. Eurípides destruye la tragedia al convertirla en la expresión de lo dionisiaco-socrático.

Sin embargo, al final de su vida, Eurípides reconoce la imposibilidad de expulsar a Dionisio del teatro griego, pues es un dios muy poderoso. Tal como lo muestra en el destino de Penteo, el adversario más inteligente de Dionisio termina siendo víctima de su magia y transformación para correr hacia la fatalidad. Eurípides glorifica al dios pero ya es tarde: la tendencia que él había querido imponer en el inicio y desarrollo de su carrera poética ya había sido adoptada en los escenarios.

Dioniso había sido expulsado de la escena trágica y, por cierto, por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. Y es que en cierto sentido Eurípides no era más que una máscara a través de la cual hablaba una divinidad, una divinidad que no era Dionisio o Apolo, sino un tipo de *daimon* recién nacido llamado *Sócrates*⁶³.

⁶² (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 172) §12

⁶³ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 170) §12

La esencia del socratismo estético es: “Todo tiene que ser inteligible para ser bello” en paralelo a su “Solo el sapiente es virtuoso”. Todo lo que se le imputa a Eurípides como defecto y retroceso poético en su lenguaje, personajes, estructura dramática, coros, es producto de su intención de ajustar su arte a ese canon socrático. Lo ejemplifica con el uso del prólogo de un personaje que cuenta en qué va la historia. Lo que para un espectador moderno es petulante y redundante, el hecho de que le cuenten de dónde viene la historia, lo que está sucediendo y cómo concluirá, para Eurípides era el corazón del drama: lo importante no es la tensión épica sino las «majestuosas escenas lírico-retóricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe protagonista se desbordan como la poderosa creciente de un río. Aquí nada predisponía a la acción, sino al *pathos*; y aquello que no predisponía al *pathos* era execrado»⁶⁴.

Esquilo y Sófocles utilizan medios artísticos ingeniosos para dar al espectador los elementos formales de la exposición de manera casual. Sin embargo, a Eurípides le parece que, de todos modos, el espectador sigue haciendo cálculos sobre lo que significa esta acción, sobre la intención de tal o cual personaje y no se sumerge por completo en el sufrimiento y actuación de los personajes principales. Con sus prólogos, Eurípides le evita tales cálculos al espectador para que, perdido el aliento, se pierda en la belleza poética y el *pathos* de la exposición.

Eurípides crea desde sus conocimientos conscientes, siguiendo la máxima de Anaxágoras: “Al comienzo todo estaba mezclado: luego vino el entendimiento y creó orden”. Ve en la obra de sus colegas un caótico magma primordial al que él debe imponer orden, y pretende convertirse en el primer poeta sobrio entre los “borrachos”. Contrario a lo que dice Sófocles de Esquilo, la reflexión de Eurípides es: debido a que crea inconscientemente, crea lo incorrecto. Se propone, siguiendo a Platón, mostrar el reverso del poeta irrazonable. “Todo tiene que ser consciente para ser bello” es una extensión del socrático “Todo tiene que ser consciente para ser bueno”. Eurípides es el heraldo del socratismo estético el cual es, finalmente, el asesino de la tragedia, el enemigo de Dionisio.

1.3.2 Sócrates da muerte a la tragedia

Para Sócrates, el arte trágico no dice la verdad y está dirigido a quien tiene poco entendimiento; por eso, el filósofo debe evitar el teatro. El modo como Sócrates da muerte a la tragedia es convirtiendo a la consciencia en el ente creador y al instinto en el crítico. Según Nietzsche, en todos los hombres productivos la relación es opuesta: el instinto crea y la consciencia critica.

Contradictoriamente, Platón, rechazando la forma trágica (que reunía en ella todas las demás formas de arte) crea el diálogo platónico: una mezcla de todos los estilos y formas literarias existentes que oscila entre la narración, la lírica y el drama, el

⁶⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 173) §12

prototipo de la novela. Según Nietzsche, esta novela platónica es la fábula esópica amplificada hasta el infinito en la cual la poesía es esclava de la dialéctica.

En el optimismo de la dialéctica radica la muerte de la tragedia. Las tesis socráticas: “la virtud es el saber”; “se peca sólo por ignorancia”; “el virtuoso es el feliz” impiden que se desarrolle la compasión trágica pues el héroe se defiende con argumentos y contraargumentos: «Blandiendo el látigo de sus silogismos, la dialéctica optimista expulsa a la música de la tragedia, es decir, destruye su esencia misma, esencia que sólo se deja interpretar como una manifestación y objetivación de estados dionisiacos, como la simbolización visible de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca»⁶⁵.

Finalmente, Nietzsche parece disminuir la responsabilidad de Sócrates en la muerte de la tragedia al decir que fue solamente quien expresó un movimiento que ya se venía gestando. Argumenta que el mismo Sócrates admitía que, frente al arte, se encontraba con un vacío, una laguna; que su demon le instaba a cultivar la música. Esta es la razón por la cual, en la cárcel, el filósofo se dedica a la música y hasta a la poesía. Para Nietzsche, esto es indicación de una duda en el pensador:

Estas palabras concernientes a la aparición onírica de Sócrates suponen el único testimonio de duda sobre los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso —así debió de preguntarse a sí mismo— lo que no es inteligible para mí no es lo ininteligible como tal? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del que está desterrada la lógica? ¿Acaso es el arte un necesario correlato y suplemento de la ciencia?⁶⁶

⁶⁵ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 183-184) §14

⁶⁶ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 184-185) §14

1.3.3 Evolución de la muerte trágica

Tabla 2. Evolución de la muerte trágica

| ELEMENTO | (PRIMER) ESQUILO | SÓFOCLES | EURÍPIDES |
|------------------------------|---|--|---|
| Argumento | Se alimenta de los grandes mitos. | Se apoya en las casas ilustres griegas. | Se basa en mitos menores. |
| Caracteres | <i>Actor</i> Representa al artista, el héroe activo. | Caracteriza al santo, el héroe pasivo. | Lleva al hombre común al escenario. |
| | <i>Coro</i> El coro es protagonista. | Disminuye el papel del coro. | Elimina casi por completo al coro. |
| Pensamiento | La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquiolo. Jovialidad. Consuelo metafísico. | La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo. | Solo el sapiente es virtuoso. Jovialidad teórica. Reivindicación del héroe. |
| Dicción | Diálogo alternante entre el héroe y el corifeo. Esticomitia. | Dualismo: disputa dialéctica y discurso musical. | Retórica y dialéctica. |
| Melodía y espectáculo | Entreteje lo dionisiaco con lo apolíneo. | Da preponderancia a lo apolíneo. | Expulsa lo dionisiaco del drama. |

Fuente: Autora

1.3.4 Referencias a los autores trágicos

1.3.4.1 *Esquilo, Sófocles y Eurípides*

Tabla 3. Referencias a Esquilo, Sófocles y Eurípides

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|-------------------------------|---|
| ONCE | Eurípides encuentra el apoyo de Sócrates para oponer su noción de tragedia a la de Esquilo y Sófocles. |
| TRECE | El oráculo de Delfis sentenció que Sócrates era el más sabio de los hombres y Eurípides el segundo. Tercero quedó Sófocles y cuarto Esquilo por la conocida crítica de que Sófocles creaba conscientemente mientras que Esquilo no. |
| SÓCRATES Y LA TRAGEDIA | Eurípides luchó contra la decadencia del drama que veía en Esquilo y Sófocles. |
| SÓCRATES Y LA TRAGEDIA | Las mejores tragedias son las tempranas de Esquilo. Sófocles empieza la decadencia. Eurípides provoca el final. |

Fuente: Autora

1.3.4.2 *Esquilo y Sófocles*

Tabla 4. Referencias a Esquilo y Sófocles

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|--------------|--|
| NUEVE | Esquilo, aureola de la actividad frente a Sófocles, aureola de la pasividad. Tendencia a la justicia. Representa al artista. |
| ONCE | Esquilo y Sófocles gozaron del favor del público. |

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|---|---|
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | Esquilo y Sófocles, autores de la genuina tragedia de la antigüedad. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | Esquilo y Sófocles son desconocidos para la modernidad pues se los ve como poetas del texto y no de la ópera que era la tragedia antigua. No conocemos la música de sus tragedias. |
| LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO 2 | Esquilo y Sófocles, representantes de lo mejor de la tragedia. |
| LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO 2 | La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquileo. |

Fuente: Autora

1.3.4.3 *Esquilo y Eurípides*

Tabla 5. Referencias a Esquilo y Eurípides

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|----------------|---|
| DOCE | La presencia entrelazada de lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia esquilea es lo que Eurípides toma como discordante e incommensurable. |
| DOCE | Eurípides combate a Esquilo con su tendencia socrática. |
| CATORCE | La justicia trascendental de Esquilo queda reducida a la justicia poética del <i>deus ex machina</i> de Eurípides, pues tiene que haber un lazo visible entre la fe y la moral bajo el influjo socrático. |

Fuente: Autora

1.3.4.4 Sófocles y Eurípides

Tabla 6. Referencias a Sófocles y Eurípides

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|-------------------|--|
| CATORCE | Sófocles inicia la muerte del coro al no asignarle las partes importantes del drama. En Eurípides, el coro es ya algo casual, una reminiscencia, algo de lo cual se puede incluso prescindir. |
| DIECISIETE | A partir de Sófocles empieza a surgir el espíritu no-dionisiaco, dirigido contra el mito, visible en el aumento de la representación de personajes y en el refinamiento psicológico. Sin embargo, Sófocles pinta caracteres completos y somete el mito al refinamiento sofisticado de los mismos, mientras que Eurípides solo pinta rasgos aislados de carácter manifestados en pasiones vehementes. (La comedia ática nueva es solo máscaras sin contenido que se repiten). |

Fuente: Autora

1.3.4.5 Esquilo

Tabla 7. Referencias a Esquilo

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|---------------|--|
| DIEZ | Esquilo refleja en sus obras la alianza de Zeus con Prometeo, como símbolo del decaimiento de la época olímpica y del surgimiento de la era de la tragedia en la que también los olímpicos serán vencidos. |
| TRECE | Sócrates niega el ser griego que está representado —y que es profundamente admirado— en las grandes figuras literarias como Homero, Píndaro y Esquilo. |
| QUINCE | Reafirma que la principal oposición de Sócrates fue a la tragedia esquilea. Sin embargo, esto sucede solo en niveles “inferiores”. En los niveles superiores, la avidez de conocimiento insaciable se transmuta en resignación trágica y en necesidad de arte. |

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|--------------------------------|--|
| DIECINUEVE | La ópera no es el arte trágico renovado sino una fabricación de hombres legos. En ella el hombre esquileo se transforma en el jovial hombre alejandrino. |
| VEINTICINCO | Esquilo, el del ojo sublime, relacionado con la tragedia como evento religioso. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | El efecto de la tragedia, en Esquilo, residía en el coro. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | La definición que hace Aristóteles del coro (cuando la escena invadió y casi sustituyó por completo a la orquesta) no corresponde con el drama esquileo. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | Esquilo, ejemplo de canciones corales con 'metáforas temerarias'. |
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | Esquilo, quien introdujo el vestuario libre y esplendoroso en el teatro griego. |

Fuente: Autora

1.3.4.6 Sófocles

Tabla 8. Referencias a Sófocles

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|----------------|---|
| NUEVE | Sófocles concibe al personaje más doliente de la escena griega (Edipo). El hombre noble no peca. Representa al santo. |
| NUEVE | El lenguaje de los héroes sófocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas, de tal modo que enseguida nos figuramos penetrar con la mirada en el fondo más íntimo de su esencia. |
| CATORCE | Sófocles representa ese arte antiguo griego que protesta contra el reproche socrático de que el arte es inferior incluso al mundo empírico. |

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|--------------------------------|--|
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | Las figuras míticas de Atenea y Poseidón, si hubieran cobrado vida, hablarían el lenguaje de Sófocles. |

Fuente: Autora

1.3.4.7 Eurípides

Tabla 9. Referencias a Eurípides

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|-------------|---|
| DIEZ | Dionisio siempre fue el protagonista de la tragedia, excepto con Eurípides. El mito y la música dionisiaca murieron en las manos de Eurípides; Apolo lo abandonó. |
| ONCE | Eurípides responsable de la agonía de la tragedia, que dio lugar a la comedia ática nueva, una forma degenerada de la tragedia. |
| ONCE | Eurípides lleva al espectador al escenario. Cambia el lenguaje (para “enseñar a hablar al espectador”). |
| ONCE | Eurípides tuvo una relación tirante con los espectadores. No gozó del favor popular. |
| ONCE | Eurípides no escribió para la masa sino para dos espectadores en particular. Uno de ellos es Eurípides, el pensador; el otro, Sócrates. |
| DOCE | La tendencia de Eurípides es expulsar de la tragedia lo dionisiaco originario y reconstruirla sobre una consideración, arte y moral no-dionisiacas. |
| DOCE | Eurípides se opone a Dionisio durante toda su carrera para, al final de la misma, glorificar a su adversario (pero es demasiado tarde). |
| DOCE | Eurípides destruye la tragedia al convertirla en la expresión de lo dionisiaco-socrático. |

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|-------------------|--|
| DOCE | Eurípides no escribe tragedia sino epopeya dramatizada. |
| DOCE | Eurípides reemplaza las intuiciones apolíneas por pensamientos paradójicos y los éxtasis dionisiacos por afectos ígneos. |
| TRECE | El influjo de Sócrates sobre Eurípides es la razón de la atrofia corporal y psíquica en la tragedia. |
| CATORCE | Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica. |
| DIECISIETE | Aristófanes dio sin duda en el blanco cuando conjuntó en un mismo sentimiento de odio a Sócrates, la tragedia de Eurípides y la música de los nuevos ditirámicos, y barruntó en los tres fenómenos los signos característicos de una cultura degenerada. |
| DIECISIETE | Eurípides, poseedor de un espíritu no-musical, es partidario del ditirambo nuevo que enajenó a la música de sí misma y la convirtió en esclava de la apariencia. Con la prodigalidad propia de un ladrón, utiliza todos sus efectismos y amaneramientos. |
| DIECISIETE | Eurípides usa la música, no como formadora de mitos, sino como estimulante para nervios o como pintura musical: cuando sus personajes y coros empiezan a cantar, las cosas no marchan bien. |
| DIECIOCHO | El principal peligro de la cultura socrática/alejandrina es que el optimismo desmedido que la sustenta hace creer en la posibilidad y luego en la exigencia de una felicidad terrenal para todos, como el conjuro de un <i>deus ex machina</i> eurípideo. |

| SECCIÓN | CONTEXTO |
|---|--|
| EL DRAMA MUSICAL GRIEGO | “Ni siquiera en Eurípides” el argumento del drama dejó de ser conocido por todos. Es decir, la característica ‘ajedrecista’ del drama moderno no estaba presente en la tragedia. |
| LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO 1 | <i>LAS BACANTES</i> , ejemplo de lo dionisiaco recreado por lo apolíneo. |

Fuente: Autora

2. LO FEMENINO EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

2.1 LO FEMENINO COMO PRINCIPIO CREADOR

2.1.1 La contradicción apolíneo/dionisiaca como un ente femenino

En el capítulo Cuatro de *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, Nietzsche trae a colación la pintura de Rafael, *Transfiguración*, describiendo el mundo inferior, de tormento y sufrimiento, como la apariencia. Pero esta apariencia es, a su vez, un reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. Cuando habla de reflejo, hace referencia a un reflejo tanto conceptual como visible en el cuadro, pues está diseñado de modo que se divide en dos áreas: la superior, etérea, apolínea, y la inferior, terrenal, dionisiaca. Para Nietzsche, la lucha constante entre estos dos instintos es una entidad femenina. No obstante, esta contradicción se hace evidente en el mundo de abajo y es tanto inevitable como necesaria:

En efecto, cuanto más constato la existencia de estos instintos estéticos omnipotentes en la naturaleza y su febril sed de apariencia, su anhelo de liberación por medio de dicha apariencia, tanto más apremiado me siento a abrazar esa suposición metafísica de que lo en realidad existente, lo Uno originario, en cuanto instancia eternamente sufriente y llena de contradicciones, precisa a su vez de la apariencia hartamente placentera y de la visión arrobada para su perpetua redención⁶⁷.

Nietzsche valora el simbolismo expresado por esta pintura: que es necesario el mundo del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora. Cuando el individuo está inmerso en la contemplación de esta, encuentra la tranquilidad en medio del vaivén del destino y las circunstancias de la vida.

Presenta también la evolución de lo apolíneo y dionisiaco en la cultura griega, la genealogía que da como resultado la tragedia ática:

- Era de los Titanes (Edad de Acero) – Dionisiaca
- Homero – Apolínea
- Era de los Tiranos – Dionisiaca
- Arte Dórico – Apolínea
- Tragedia Ática: Hijo del enlace matrimonial entre lo apolíneo y dionisiaco

En esta última etapa, cuando considera a la tragedia como fruto de la relación apolíneo-dionisiaca, surge la cuestión de cuál de estos dos instintos personifica lo masculino y cuál lo femenino.

⁶⁷ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 120) §4

Para concluir este capítulo, Nietzsche habla de la tragedia ática (la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática) como una «criatura que es a la vez Antígona y Casandra»⁶⁸. ¿Por qué personifica este género en la figura de dos heroínas? Antígona representa aquí lo dionisiaco, la mujer que trasgrede los códigos y se deja llevar por la desmesura de sus sentimientos filiales. Casandra es la elegida —aunque infeliz— de Apolo, la visionaria, la mujer que tiene acceso al mundo de los sueños y visiones; también es quien intenta advertir, sugerir opciones intermedias que no son escuchadas. Sin embargo, hay héroes masculinos en la tragedia que también se pueden alinear con estas dos características. Áyax y Tiresias, por ejemplo. ¿Podría ser esta una clave que nos indica que, para Nietzsche, las protagonistas femeninas son la esencia de lo trágico?

2.1.2 Apolo, el padre de la tragedia

El capítulo Nueve de *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* culmina asignando a Prometeo una cualidad tanto apolínea como dionisiaca. Es dionisiaco en el sentido de que trasgrede las leyes y atraviesa una serie de sufrimientos, «la necesidad del sacrilegio impuesto al individuo que se esfuerza en acceder a lo titánico»⁶⁹. Pero está presente un elemento apolíneo en los límites que demarca, en el llamado constante al sosiego y al conocimiento de sí mismo. Dice Nietzsche: «El Prometeo esquileo es una máscara dionisiaca, por mucho que la ya mencionada tendencia a la justicia de Esquilo delata a toda persona atenta su ascendencia paterna de Apolo⁷⁰, el dios de la individuación y de los justos límites»⁷¹. Por deducción, se podría afirmar, entonces, que por parte de madre desciende de Dionisio. ¿Se puede, entonces, extender esta deducción y asignar a lo dionisiaco en general, dentro de la concepción nietzscheana de la tragedia, el papel de principio femenino? En el capítulo dieciséis parece haber una respuesta.

2.1.3 Lo dionisiaco como el camino hacia las ‘Madres’ del Ser

Nietzsche ha venido argumentando, en el capítulo Dieciséis, cómo la desaparición de la concepción trágica en el mundo occidental obedece, principalmente, a la ciencia —debido a su esencia optimista—, en especial debido al influjo de Sócrates en Eurípides. Inicia este capítulo reafirmando que la tragedia solo puede nacer del espíritu de la música y que perece por la desaparición de ese espíritu. Según su perspectiva, el arte nace de la conjunción de las dos divinidades artísticas dispares, Apolo y Dionisio, expresándolo de este modo:

Mientras que bajo el grito de júbilo de Dioniso se rompen en pedazos los límites de la individuación y se desbroza el camino que conduce a las

⁶⁸ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 124) §4

⁶⁹ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 157) §9

⁷⁰ Subrayado de la tesis

⁷¹ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 157) §9

«Madres del Ser⁷²», al corazón más íntimo de las cosas, Apolo se erige ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, sólo merced al cual se logra en verdad la redención en apariencia⁷³.

Aquí, una vez más, lo dionisiaco está relacionado con un principio femenino, el principio creador del ser, el cual nace de varias fuentes que enumera más adelante, en el capítulo Veinte: Ilusión, Voluntad y Dolor. Se apoya en Schopenhauer para definir lo apolíneo como el arte plástico, un reflejo de la apariencia, mientras que la música es el arte dionisiaco primordial, ya que es un reflejo de la voluntad que representa lo metafísico del mundo, la cosa en sí. Es decir, como se dijo en *La composición del canto (música)*, la música es el lenguaje inmediato de la voluntad que incita a la fantasía a dar forma al mundo invisible: «de un lado, la música despierta la visión analógica de la universalidad dionisiaca; del otro, la música confiere a esta imagen analógica su más alto significado»⁷⁴.

¿Sería procedente, entonces, asignar también estas cualidades de lo musical/dionisiaco a lo femenino? ¿Es el componente femenino de la tragedia el que da lugar a la intuición simbólica de lo metafísico en el mundo? ¿El que conduce, mediante imágenes simbólicas, a la significatividad suprema de la cosa en sí?

Nietzsche también parece responder de este modo: solo partiendo del espíritu de la música es posible superar la relación —apolínea— superficial de que solo lo bello es la esencia del arte. Desde la música se comprende la alegría por la aniquilación del individuo. El arte dionisiaco se fundamenta en la omnipotencia de la voluntad sobre el individuo: en la aniquilación de este último, entendemos la vida eterna de la primera y la música es la idea inmediata de esa vida. Lo musical/dionisiaco nos dice: «¡Sed como yo!... ¡La madre⁷⁵ primordial que no cesa de crear, que no cesa de obligar a existir, que no cesa de regocijarse con esta eterna metamorfosis de apariencias!»⁷⁶.

2.1.4 El coro, ¿una manifestación femenina?

En el capítulo Ocho, Nietzsche continúa explicando el origen y función del coro trágico: el elemento predominante y más importante de la tragedia, la cual describe como un “coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en imágenes apolíneas”. La función primordial del coro es la de hacer presente a Dionisio, de representarlo, traerlo a escena. El coro es el encargado de promover una atmósfera tal que, cuando entren los héroes al escenario, el espectador vea, más allá de sus trajes y máscara, la representación objetiva de una visión onírica. Para ejemplificar esta

⁷² Subrayado de la tesis

⁷³ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 192) §16

⁷⁴ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, págs. 195-196) §16

⁷⁵ Subrayado de la tesis

⁷⁶ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 196) §16

definición, utiliza el ejemplo de la tragedia *ALCESTIS* de Eurípides, específicamente la escena en la que Heracles le presenta a Admeto su esposa, vuelta a la vida.

Imaginémonos a Admeto, hondamente embebido en sus pensamientos en torno a Alcestis, la esposa que acaba de desaparecer, consumiéndose por entero mientras la evoca mentalmente; y cómo, de repente, cubierta bajo velo, una borrosa imagen femenina de figura y modo de andar muy similares se dirige a su encuentro; imaginémonos su repentino y trémulo desasosiego, sus febriles comparaciones, su convicción instintiva... he aquí una analogía que puede sernos útil para comprender el sentimiento que albergaba el excitado espectador cuando veía avanzar sobre el escenario al dios con cuyo sufrimiento ya estaba en comunión. Involuntariamente, él entonces transfería sobre esta figura enmascarada toda la imagen mágica del dios que temblaba ante su alma, disolviendo, por así decirlo, la realidad de la figura en una irrealidad espectral⁷⁷.

En esta analogía, Nietzsche recurre nuevamente a identificar un elemento esencial de la tragedia —el coro— con una figura femenina —Alcestis—. Alcestis bajo el velo es Dionisio personificado a través del coro de transformados; había muerto pero Heracles la rescata del Hades, así como el dios está ausente fuera del teatro pero resucita gracias a la magia del ritual ditirámico. Los espectadores reconocen a Dionisio en la tragedia del mismo modo que Admeto quien, sin ver directamente a su esposa, la reconoce, no por medio de los sentidos o la razón, sino por medio de su intuición, de una “convicción intuitiva”, mediante una transferencia involuntaria que asume como real lo que solo es “irrealidad fantasmal”.

Es interesante el que Nietzsche utilice capacidades humanas relacionadas tradicionalmente con lo femenino para describir el fenómeno estético en la tragedia: intuición, sentimiento involuntario, tomar lo irreal como real.

Un argumento que podría apuntar hacia una respuesta positiva es la descripción que se hace del coro en *El drama musical griego*: «El primer pensamiento al proyectar un poema dramático tenía que ser, por tanto, el inventar un grupo de varones o mujeres⁷⁸ que estuviesen estrechamente vinculados con los personajes de la acción: después era necesario buscar ocasiones en las que pudieran hacer irrupción sentimientos lírico-musicales masivos»⁷⁹. El coro es, para Nietzsche, el personaje principal de la tragedia —es tan importante que es lo primero en que el dramaturgo tiene que pensar—, el encargado, a través de la música, de hacer visible

⁷⁷ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, págs. 149-150) §8

⁷⁸ Subrayado de la tesis

⁷⁹ (Nietzsche, *El drama musical griego*, 1995)

a Dionisio ante los espectadores. Adicionalmente, es interesante notar que la mayoría de tragedias conocidas tienen coros femeninos.

2.2 LO FEMENINO COMO MANIFESTACIÓN NEGATIVA

2.2.1 Lo femenino, dulce que disgusta. El público femenino como “trivial”

En la tercera sección de su *Ensayo de autocrítica* (escrito años después de haber publicado la primera edición de *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*), Nietzsche habla de los defectos que tuvo esa versión inicial: «Hoy me parece, lo diré una vez más, un libro imposible; lo considero mal escrito, pesado, molesto, salpicado de imágenes rabiosas y caóticas; sentimental, aquí y allá empalagoso hasta el afeminamiento⁸⁰»⁸¹.

Esta referencia, junto con la que expresa en el capítulo veintidós, podría indicar que, a nivel personal, Nietzsche concebía lo femenino como una categoría inferior, menos inteligente y deseable que lo masculino. En el capítulo mencionado, Nietzsche se dedica a describir su idea de lo que sería un oyente ‘estético’: aquel que es capaz de percibir y sentir la excitación tanto apolínea como dionisiaca de la tragedia (comprende al héroe, lo compadece, pero disfruta con su aniquilación...) Este tipo de espectador había estado ausente del teatro, reemplazado por el crítico docto.

El público estaba compuesto hasta ese momento de «críticos» de esta catadura; el estudiante, el escolar, incluso la criatura femenina más inocente⁸², estaban ya preparados sin saberlo, por medio de la educación y la prensa, a percibir del mismo modo una obra de arte⁸³.

2.2.2 Visión femenina del pecado original

Asigna al mito de Prometeo una condición similar, en la cultura aria, a la del pecado original en la cultura semítica; dice que tienen parentesco tal como el de hermano y hermana, siendo lo ario lo masculino y lo semítico lo femenino. ¿Por qué? Porque en Prometeo, la humanidad conquista, con dignidad, los beneficios sublimes que solo están al alcance de los dioses y asume las consecuencias que derivan de su osadía, el diluvio de sufrimientos y dolores que acompañan su aspiración hacia lo alto. Es este un pecado activo, pues el humano es consciente del mal que realiza y el castigo que le sobrevendrá. De modo opuesto, en el mito semítico, «el mal hunde

⁸⁰ Subrayado de la tesis

⁸¹ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 85) § Ensayo de autocrítica, 3

⁸² Subrayado de la tesis

⁸³ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 233) §22

sus raíces en la curiosidad, la impostura mendaz, la tentación ante la seducción, la concupiscencia, en una palabra, en todo ese rosario de atributos predominantemente femeninos⁸⁴»⁸⁵. Los arios conciben el sacrilegio como un varón y los semitas el pecado como una mujer.

2.2.3 La comedia ática nueva como algo “mujeril”⁸⁶

El capítulo Diez aborda la muerte de la tragedia en las manos de Eurípides y cómo da lugar a un estilo que, aunque pretende emular el género antiguo, solo es, en el concepto de Nietzsche, una degeneración y mal remedo de la gran tragedia.

En la comedia ática, el protagonista ya no es el héroe sino el burgués y, en muchas ocasiones, el esclavo. En ella predominaban la astucia, el disimulo, el ingenio, la volubilidad y el capricho de sus personajes. Lo que ejerce mayor influencia es la mentalidad del esclavo, que no se hace responsable de nada, ni aspira a nada grande y solo tiene en estima el momento presente. Nietzsche se refiere a estas características como la “aparente serenidad griega” que es condenada por los primeros cuatro siglos de cristianismo pues «esa huida femenina⁸⁷ ante lo grave y temible, ese cobarde abandonarse a la cómoda satisfacción no sólo les parece despreciable, sino la mentalidad anticristiana por antonomasia»⁸⁸.

⁸⁴ Subrayado de la tesis

⁸⁵ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 156) §9

⁸⁶ Se toma aquí la traducción de Alianza (1995), que denota un carácter más despectivo que la de Biblioteca Nueva (2007)

⁸⁷ Subrayado de la tesis

⁸⁸ (Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, 2007, pág. 166) §10

2.3 USO DE EJEMPLOS LITERARIOS FEMENINOS

Tabla 10. Uso de ejemplos literarios femeninos

| SECCIÓN | PERSONAJE | CONTEXTO |
|--------------------------------|----------------------|---|
| ENSAYO DE AUTOCRÍTICA 3 | HELENA | Helena, la imagen ideal de la existencia de los griegos. |
| ENSAYO DE AUTOCRÍTICA 7 | HELENA | Acaso no sería necesario que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto: “¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?” |
| TRES | MOIRA Y CLITEMNESTRA | La Moira impone el sufrimiento de los horrores de la existencia (hace a Orestes asesinar a su madre). Para poder vivir, entonces, crearon los dioses olímpicos, un orden apolíneo en medio del caos titánico. |
| CUATRO | LA ESFINGE | En razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un desconcertante torbellino de atrocidades; así es como el dios délfico interpretaba el pasado griego. |
| | ANTÍGONA Y CASANDRA | La tragedia: un hijo que es a la vez Antígona y Casandra. |
| SIETE | OCEÁNIDES | Ejemplo del coro que, a diferencia del espectador, toma el sufrimiento del héroe como real y desea ayudarlo. |
| OCHO | ALCESTIS | Ejemplo de cómo opera la excitación dionisiaca que el coro promueve en los espectadores para hacer ver, bajo las formas de lo trágico, el sufrimiento de Dionisio. (Alcestris sería el dios revivido). |
| NUEVE | MOIRA | En la visión esquilea del mundo, la Moira reina como justicia eterna entre dioses y hombres. |

| SECCIÓN | PERSONAJE | CONTEXTO |
|---|----------------------------------|--|
| SÓCRATES Y LA TRAGEDIA | ELECTRA, ANTÍGONA | Electra y Antígona, junto a Edipo, las figuras más bellas de la tragedia sofoclea, quienes, sin embargo son más grandes que su expresión en palabras (el diálogo como algo negativo). |
| LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO 1 | ÁGAVE | Descripción de <i>LAS BACANTES</i> , como ejemplo de lo dionisiaco recreado por lo apolíneo. |
| LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO 3 | MOIRA, ERINIAS, MEDUSA Y GORGONA | La tragedia arranca el velo a las figuras tan artificialmente veladas de la Μοίρα [Destino] y de las erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo peligro. |

Fuente: Autora

2.4 LO FEMENINO EN NIETZSCHE

Pero, en realidad, «la mujer» no es nada más que un pretexto para un discurso que trata poéticamente sobre el vínculo sutil entre conocimiento, arte, amor y vida, en una línea semejante a la inaugurada por *El nacimiento de la tragedia*, esto es: «ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida» y ya sabemos que esa óptica es la que afirma que no hay dato natural en sí; es la lectura, la interpretación, la recreación, la fabulación, la que otorga significado y existencia misma. Esa es la óptica de la sabiduría artístico-dionisiaca que pronuncia un sí a la vida⁸⁹.

Los escritos de Nietzsche son una mezcla de asombro y desdén por la mujer, comparables tan solo a su lucha con la verdad⁹⁰. Del lado del asombro, se descubre afirmaciones como “el arte es mujer”, “la vida es mujer”, “la verdad es mujer”, “la sabiduría es mujer”. Del lado del desdén, lanza confesiones tan denigrantes como «Cuando busco la antítesis más profunda de mí mismo, la incalculable vulgaridad de los instintos, encuentro siempre a mi madre y a mi hermana»⁹¹, o ideas sujetas a controversia como las mencionadas en *Lo femenino como manifestación negativa*. No se puede dejar de notar, sin embargo, que las referencias negativas aluden a ejemplos particulares, o son resultado, de la época, sociedad y cultura del autor,

⁸⁹ (Burgos Díaz, Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche, 2000, págs. 88-89)

⁹⁰ (Oliver, Woman as Truth in Nietzsche's Writing, 1984, pág. 185)

⁹¹ (Burgos Díaz, Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche, 2000, pág. 77)

mientras que las positivas apuntan a concepciones generales, ideales incluso, del género femenino.

Siguiendo a Burgos en el sondeo de lo femenino, se halla en primer lugar la tríada que propone Derrida: la mujer castrada, castrante y afirmante. Según Oliver, son tres facetas que simbolizan las tres posiciones de la verdad, por lo que develar o comprender a la mujer significa hacer lo propio con la verdad.

La mujer dionisiaca [afirmante] se afirma a sí misma fuera de la metafísica de la verdad. Ella es la voluntad de poder, la madre original eternamente embarazada. Sin embargo, esta fuerza bruta del útero del ser es horrorosa; requerimos, por lo tanto, las máscaras creadas a través de la voluntad de ilusión de la artista. La mujer castrante disfraza el flujo dionisiaco de la voluntad de poder a través a través de las máscaras del artista y del actor con el fin de dar algo de justificación a nuestra existencia, no importa cuán ilusoria sea. También destruye la verdad de la metafísica de la verdad sustituyendo con una multitud de interpretaciones la realidad única, objetiva, del dogmático. La feminista/dogmática [castrada] toma una ilusión que empezó como un principio para preservar la vida, la presenta como un principio apodíctico, subvirtiendo de este modo la vida⁹².

No obstante, en su libro de 1995, Oliver, adhiriéndose a Irigaray, considera que esta percepción nietzscheana de la mujer no es constructiva; que lo que hace el filósofo es convertir a la mujer en objeto para el hombre: el hombre busca la verdad, el arte, la sabiduría así como busca la mujer para ejercer posesión sobre ella.

Así que, aunque Nietzsche propone una manera de leer y escribir que se abre hacia el otro, una lectura y escritura desde el cuerpo, este cuerpo es siempre un cuerpo masculino. Se vuelve claro, cuando se intenta poner a la mujer en la posición de sujeto que lee o escribe dentro del discurso de Nietzsche, que en ese lugar la mujer está fuera de lugar. Como Freud, Nietzsche hace de la mujer y de lo femenino un objeto para un sujeto masculino⁹³.

Oliver incluso afirma que las referencias maternas persiguen el objetivo de trasladar esta cualidad femenina al hombre, que el hombre puede ser también una 'madre masculina'. «Estos dioses masculinos olvidan su deuda con lo maternal-femenino para no tener que reconocer la existencia de la mujer. Usurpan los

⁹² (Oliver, *Woman as Truth in Nietzsche's Writing*, 1984, pág. 197). Traducción propia.

⁹³ (Oliver, *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"*, 1995, pág. 25). Traducción propia.

poderes procreativos de la mujer con el fin de asegurar el poder del orden masculino»⁹⁴.

Otra de las alusiones de Nietzsche es la 'mujer cristiana', aquella que personifica la historia del pecado original. Para Burgos, este concepto que aparece por primera vez en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* y luego resurge en *CÓMO EL MUNDO "VERDADERO" ACABÓ CONVIRTIÉNDOSE EN UNA FÁBULA*, no es tanto una valoración negativa directa hacia la mujer sino hacia el cristianismo.

Nietzsche denuncia la instrumentalización vergonzosa que de la mujer ha hecho el cristianismo. Según esta línea de análisis, su propuesta ni es la defensa de la existencia de dos órdenes de esencias distintas —la femenina y la masculina—, ni, por tanto, la superioridad del uno sobre el otro. [...] El cristianismo consolida y aumenta la tendencia hacia el aislamiento en compartimentos estancos de los términos: divino-humano, cielo-tierra, verdad-mentira, mundo verdadero-mundo aparente, bien-mal, masculino-femenino. Así, predica un único modo legítimo de ser mujer, de ser hombre; permite una única forma de la relación, de la relación sexual particularmente. La genealogía es una propuesta filosófica antiesencialista, opuesta a todo tipo de rigidez de lo inmóvil que hace caer la supuesta procedencia divina, trascendente, de las teorías, de los valores, de las acciones, de los sentimientos y deseos. Se trata ahí de un liberador movimiento que desde el pasado nos aventura hacia el futuro⁹⁵.

Burgos contabiliza 86 aforismos de Nietzsche referidos a la mujer en *HUMANO, DEMASIADO HUMANO*. Para la española, hay uno en especial, «Una cultura de hombres», que contiene la idea femenina más positiva de la obra: ella considera que Nietzsche concibe que la mujer también está en capacidad de desarrollar una relación erótico-espiritual, al modo de la Grecia clásica, en la educación por el conocimiento, resaltando el ejemplo que usa el filósofo, de Aspasia, como un tipo de mujer afirmativa, independiente e intelectualmente activa. «Lo determinante es aquí, que ese «sumo bien» de aquella cultura elevada esté asociado a la exaltación de la relación erótico-amorosa, no propiamente a la relación homoerótica. La máxima de Holderlin citada por Nietzsche dice: «pues amando da el mortal lo mejor de sí»⁹⁶.

Hay otras menciones adicionales a lo femenino en esta misma obra que no son tan motivantes, en las que Nietzsche parece contraponer irreductiblemente a hombres y mujeres. Una tiene que ver con la mayor frecuencia con que se da en la mujer 'el

⁹⁴ (Oliver, *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"*, 1995, pág. 123). Traducción propia.

⁹⁵ (Burgos Díaz, *La idea «se convierte en una mujer»*. Nietzsche y el cristianismo, 1998)

⁹⁶ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias*. El feminismo de Nietzsche, 2000, págs. 84-85)

parásito', «un tipo humano dependiente que, en cuanto tal, es juzgado negativamente»⁹⁷. Sin embargo, Burgos da a entender que para Nietzsche es claro que esto se debe a razones históricas y no a una manifestación esencial del carácter femenino. Aquellas alusiones que parecen infravalorar a la mujer —tal como *LA MUJER PERFECTA*— son en realidad, interpreta Burgos, una «muestra [de la] gran sensibilidad [de Nietzsche] hacia la pluralidad y diversidad de circunstancias vitales y tipos humanos». Las generalizaciones excesivas —*EL INTELLECTO FEMENINO*— son, en opinión de Burgos Díaz, simples provocaciones. «Este recurso, exagerar chillonamente el dogmatismo de un juicio con el fin de hacerlo estallar en pedazos, es frecuente en Nietzsche y en relación con una gran variedad de cuestiones»⁹⁸.

Otro tema presente en *HUMANO, DEMASIADO HUMANO*, sobre el que Nietzsche formula conceptos negativos hacia la mujer, es “De la emancipación de las mujeres”. «[L]os Estados peligrarían si estuviesen gobernados por mujeres. Ni la política ni la ciencia son propias de las mujeres, se lee allí»⁹⁹. No obstante, Burgos detecta al final del aforismo la sospecha de que esto no un aspecto de su naturaleza sino una consecuencia cultural, algo que para Nietzsche es modificable mediante la educación. «La clásica polaridad entre naturaleza y cultura —entre mujer y hombre— es uno de los polos de opuestos que desactiva la filosofía nietzscheana en favor de la acción de resignificación que multiplica las perspectivas en movimiento hacia la rotura de la lógica binaria»¹⁰⁰.

En cuanto al vínculo de la mujer con los artistas, de una parte, Nietzsche los cataloga negativamente dentro de la contraposición Verdad y Mentira: «[E]l arte y la mujer quedan del lado de la Mentira que es digna de ser condenada en cuanto potencia malévolamente de engaño»¹⁰¹. De otra parte, cuando vuelve a tomar el tópico en *LAS MADRES*, «se valora al artista positivamente en cuanto fuerza creativa y se recurre a la metáfora del embarazo para describir su situación anímico-espiritual; los artistas son «las madres varoniles»»¹⁰². Esta es la clase de afirmaciones que lleva a Kelly Oliver a concluir que Nietzsche no está celebrando lo femenino, sino eliminando todo tipo de deuda hacia aquella característica femenina que está completamente fuera de su alcance. «[M]i problema con Nietzsche es que con demasiada frecuencia en sus escritos se encuentra también la violencia del tipo señor feudal/vasallo que se dirige a la aniquilación del otro, específicamente lo femenino maternal»¹⁰³.

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 85.

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 86.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 88.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ (Oliver, *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"*, 1995, pág. 196). Traducción propia.

Burgos difiere de esta interpretación y asume que se trata de hacer de la mujer una metáfora del arte, como es metáfora de la felicidad en *LAS MUJERES Y SU ACCIÓN A DISTANCIA*, donde el filósofo establece que el verdadero poder de la mujer consiste en crear y mantener una distancia estética. «La «mujer», entonces, se convierte, en estos textos, en una metáfora que expresa, más allá de toda mujer, de todo hombre, de todo individuo particular, la filosofía más positiva de Nietzsche, su innovadora y transvaloradora lectura de la vida y del pensar»¹⁰⁴. Al respecto, Peláez complementa diciendo:

La relación de la mujer con el arte no es de ningún modo tangencial sino que es fundamental. Y es sólo por su naturaleza artística que la mujer resulta una metáfora tan adecuada de los conceptos de vida y de verdad nietzscheanos. Pues, según Nietzsche, la existencia sólo es aún tolerable, y la verdad apetecible, en la medida en que se aborden desde una distancia artística, o en otras palabras, desde la distancia femenina que se ha mostrado en su *necesidad*¹⁰⁵.

Lo que conduce a la identificación nietzscheana de la mujer y la verdad. La verdad es mujer pues la distancia es lo que le confiere poder, un poder que ejerce mediante el arte. «El espíritu artístico que caracteriza a los griegos es también el simulacro propio de la mujer. En ese sentido, la verdad es femenina, seductora, pudorosa y superficial ¡por ser profunda! La verdad es una mujer que opta sabiamente por el pudor, la ocultación, por el efecto de velar, tan propio de su más íntima naturaleza»¹⁰⁶. Nietzsche realiza una identificación similar con la sabiduría: «Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos -así nos quiere la sabiduría: es una mujer y ama siempre únicamente a un guerrero»¹⁰⁷; este guerrero, según Burgos, «alude al tipo humano aventurero que se esfuerza con energía y dureza para consigo mismo con el fin de adquirir el valor de la afirmación de la vida»¹⁰⁸.

Otra de las oraciones controversiales de Nietzsche sobre la mujer/vida es la que pronuncia a través de la vieja mujer en *ASÍ HABLABA ZARATUSTRA*: “¿Vas con mujeres? ¡No olvides el látigo!”. Una vez más, Burgos invita a no interpretar literalmente las palabras de Nietzsche, sino a ahondar en ellas para descubrir interpretaciones poéticas. En este caso, el látigo, en relación con una vida que es «mudable, y salvaje, y mujer en todo, y no virtuosa [...] sugiere la fuerza de la acción del movimiento, la música y el baile, también la tensión del deseo en el juego amoroso; el látigo, que agita, despierta el pensamiento y activa la voluntad, es un modo de la relación con la vida-sabiduría-mujer»¹⁰⁹.

¹⁰⁴ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 89)

¹⁰⁵ (Peláez, 2001, pág. 45)

¹⁰⁶ (Peláez, 2001, pág. 41)

¹⁰⁷ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 90)

¹⁰⁸ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 90)

¹⁰⁹ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 91)

Concluye el recorrido con las referencias nietzscheanas hacia la mujer, luego del Zarathustra, que abandonan el cariz metafórico/poético y toman un carácter duro que muestra a la mujer como una fuerza reactiva y resentida. Para Burgos, esto responde a la intención del pensador de criticar la cultura y el pensamiento —en particular las relaciones entre hombres y mujeres— dominantes de su época, debido a que exhibe el mismo tratamiento en casi toda su obra posterior, no exclusivamente con lo femenino. La cuestión de la emancipación de las mujeres es la que interesa aquí, pues contra ella dirige Nietzsche varios argumentos. En primer lugar, «[s]i Nietzsche incita a los hombres a la acción de la transfiguración de sí porque considera que viven en situación de empobrecimiento estéril, no puede dejar de rechazar que las mujeres consideren como un bien llegar a ser iguales a aquellos varones decadentes»¹¹⁰. En segundo lugar, Nietzsche no rechaza únicamente el anhelo femenino de igualdad sino, en general, toda aspiración de homogenización: «La igualdad sólo tiene un nombre para él, uniformidad de modos de pensar, de modos de actuar, de modos de vivir; y sólo tiene una consecuencia, la marginación, represión y culpabilización de lo diferente. Nietzsche sustituye el principio de igualdad por el de diferencia»¹¹¹.

2.5 LO FEMENINO Y LO DIONISIACO

Dado que en Nietzsche hay «pluralidad de figuras de mujer y diversidad de perspectivas de análisis»¹¹², se optará en esta sección por relacionar lo femenino con aquellas interpretaciones que cumplan con el objetivo de la presente monografía: Aportar una exégesis positiva de la presencia de lo femenino en la tragedia. Uno de los dos puntos de vista desde los cuales se logra este propósito es lo femenino/maternal/dionisiaco, el segundo consiste en lo femenino/verdad/vida.

2.5.1 Lo femenino/maternal/dionisiaco

En *Lo femenino como principio creador*, se formula varias preguntas/conjeturas sobre la posible identificación de lo femenino/maternal con lo dionisiaco. Tras haber explorado las contribuciones de las comentadoras escogidas, se puede confirmar esta filiación. Aunque en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, Nietzsche solo hace unas tímidas alusiones al respecto, en sus escritos posteriores «utiliza repetidamente tales metáforas biológicas —útero del ser, madre eternamente embarazada, vida procreativa— para describir la fuerza dionisiaca»¹¹³. Aún más, del desarrollo filosófico nietzscheano se deduce que la mujer es Dionisio, bajo la faceta afirmante de la triada derridiana:

¹¹⁰ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 92)

¹¹¹ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 92)

¹¹² (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 93)

¹¹³ (Oliver, *Woman as Truth in Nietzsche's Writing*, 1984, pág. 195)

La mujer afirmante es la madre original, la inagotable voluntad de vida procreativa que es la voluntad de poder. Ella es Dioniso¹¹⁴, el deseo de cambio, que se vuelve: un deseo que puede manifestarse a sí mismo como destrucción o creación, que puede servir tanto para descender como para ascender la vida. La fuerza dionisiaca es un poder repleto embarazado de futuro¹¹⁵.

Adicionalmente, Burgos Díaz confiere a esta consonancia la potencia de servir como parámetro para impulsar positivamente los estudios de género: ««Mujer» anuncia aquello que se indica también con el nombre griego de Dioniso —o lo dionisiaco—. «Mujer», como Dioniso mismo, son imágenes recuperables para un sentido positivo y nuevo¹¹⁶ porque la tradición metafísico-patriarcal de Occidente las expulsó a los márgenes, siendo así que no están teñidas, como «varón» o «El Crucificado», con la carga más reactiva de nuestra cultura»¹¹⁷.

Siendo lo dionisiaco la esencia de lo trágico, este enfoque justifica la presencia predominante de lo maternal en las tragedias griegas, “género en el que las madres, ya como personaje colectivo, ya como figuras individuales, encuentran su voz propia, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros, donde son frecuentemente relegadas a un segundo plano o incluso están completamente ausentes”¹¹⁸. Se explica, igualmente —siguiendo a Oliver—, por qué la madre se manifiesta, las más de las veces, a través de su poder destructor, ya que es Dioniso quien revela lo horroroso de la existencia: Clitemnestra, Medea, Hécuba y, especialmente, Ágave son madres aniquiladoras de hombres. También, esta es la razón por la cual muchas de las fuerzas míticas devastadoras son femeninas: la Moira, las Erinias, la Esfinge.

La intervención femenina, así vista, es imprescindible para la rendición del efecto trágico ya que el conocer que todo lo que nace está destinado a un ocaso horroroso es lo que conduce al consuelo metafísico: el hombre comprende que no es un ser vivo individual sino la expresión de lo único viviente; está fundido en este poder creador de vida y, como tal, es eterno.

2.5.2 Lo femenino/verdad/vida

«¡Una indirecta para los filósofos! –Se debería tener en mayor honor la vergüenza con que la naturaleza se ha ocultado tras enigmas y

¹¹⁴ Subrayado de la tesis

¹¹⁵ (Oliver, *Woman as Truth in Nietzsche's Writing*, 1984, págs. 194-195). Traducción propia

¹¹⁶ Subrayado de la tesis

¹¹⁷ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 89)

¹¹⁸ (Morales Ortiz, 2007, pág. 38)

complicadas incertidumbres. ¿Acaso la verdad es una mujer que tiene razones para no dejar ver sus razones?»¹¹⁹

Otro de los conceptos positivos con los que se puede relacionar lo femenino en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* es la mujer como metáfora de la verdad, de la vida. Bajo esta inferencia, la mujer actúa ocultándose tras velos y máscaras o estableciendo distancia. La verdad mujer (que corresponde a la mujer castrante en la lectura nietzscheana que hace Derrida) proclama la multiplicidad por medio de la creación artística de diversas máscaras que, en lugar de confundir, sirven para ascender la vida.

Sus ilusiones socavan el dogmatismo agobiante de la voluntad de verdad y aun así no destruyen a la verdad por completo. Sus ilusiones son individuaciones apolíneas que nos salvan de la fuerza dionisiaca bruta —la fuente caótica de su poder—. Sin sus creaciones artísticas estaríamos condenados a los límites de la ciencia. Nietzsche llega incluso a decir que si no hubiéramos inventado este culto de lo no-verdadero, el arte, la no-verdad general de la ciencia conduciría a la náusea y al suicidio¹²⁰.

Tras esta reflexión, se altera la comprensión anterior de la definición de Nietzsche de la tragedia como un hijo que es a la vez Antígona y Casandra. Se expresa en *La contradicción apolíneo/dionisiaca como un ente femenino* que Casandra representa lo apolíneo y Antígona lo dionisiaco. En lugar de esta oposición, Casandra y Antígona son dos máscaras apolíneas de una verdad dionisiaca: Casandra simboliza lo dionisiaco preñado de futuro que sin embargo es incomprendible para el hombre; Antígona personifica la naturaleza/vida que no se rinde ante los dictámenes de una cultura autoritaria.

Esta figura, de la verdad mujer que solo resulta deseable en tanto que tiene un velo que la recubre, explica la importancia del ejemplo de Alceste con el que Nietzsche caracteriza a Dioniso. Alceste, oculta tras el velo, es Dioniso personificado y Admeto, para reconocer a su esposa, no acude a los sentidos o a la lógica, no arranca su velo ni le pregunta quién es, sino que intuye que esta visión aparentemente irreal es la verdadera Alceste. Seguramente, si intentara descubrirla, la mujer se pondría fuera de su alcance, tal como el filósofo dogmático que, «entre más cree acercarse [...] a la verdad, más se distancia de ella»¹²¹.

¹¹⁹ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 89)

¹²⁰ (Oliver, *Woman as Truth in Nietzsche's Writing*, 1984, pág. 193)

¹²¹ (Peláez, 2001, pág. 42)

La mujer velada y en la distancia es la que construye al héroe trágico, aquel que se sobrepone a toda clase de obstáculos, que desafía a la naturaleza misma para tratar de alcanzar eso femenino que despierta su deseo.

El más poderoso encanto de la vida-mujer es que está cubierta de un velo seductor que la hace fascinante, atractiva, soportable. La distancia es el elemento de su encanto, de su poder: hace que aparezca como algo apetecible, inaprehensible y siempre cambiante, y teja un velo aparential sobre sí misma. La naturaleza mujer, la vida mujer, permanece oculta y velada incluso para los hombres más sabios y perspicaces que a sus secretos quieren acceder¹²².

De ahí que, en este contexto, Helena es, para Nietzsche, la representación ideal de la verdad mujer; cuando está lejos, cuando Paris la rapta, es cuando los mejores de los aqueos se lanzan en su rescate.

¹²² (Peláez, 2001, pág. 43)

3. LO FEMENINO EN *HÉCUBA*

[L]a madre doliente que se despide de su hijo y llora su muerte es una de las figuras más características de la tragedia griega, encarnada, con distintos matices en cada caso, en Hécuba, Alceste, Medea, Fedra, Clitemnestra, Andrómaca o Yocasta, por citar sólo a las madres más representativas¹²³.

3.1 ARGUMENTO

Después del sitio de Ilión, los griegos arribaron al Quersoneso que está enfrente de la Tróade. Aquiles, aparecido de noche, exigía como sacrificio una de las hijas de Príamo. Pues bien, los griegos, tratando de honrar al héroe, sacrificaron a Políxena tras arrebatársela a Hécuba. Poliméstor, rey de los tracios, dio muerte a Polidoro, uno de los Priámidas. Poliméstor lo había recibido de parte de Príamo en prenda de amistad junto con dinero. Tomada la ciudad, como quisiera quedarse con el dinero, se dispuso a matarlo y menospreció la amistad a la hora de la desgracia.

Arrojado el cuerpo al mar, el oleaje lo echó fuera frente a las tiendas de las prisioneras. Hécuba, tras contemplar el cadáver, lo reconoció. Después de comunicar su resolución a Agamenón, hizo venir ante sí a Poliméstor con sus hijos, ocultándole lo ocurrido, como para ponerle al corriente de unos tesoros de Ilión. Cuando se presentaron, mató a los hijos y a él le privó de la vista. Hablando ante los griegos venció a su acusador. Se interpretó, en efecto, que ella no había dado comienzo a la crueldad, sino que se había defendido de quien la comenzó¹²⁴.

HÉCUBA, en su trama, cumple con la mayoría de condiciones que determina Nietzsche para convocar lo dionisiaco, tal como se describe en *El argumento*:

1. Se nutre de una fuente mítica, ya que se basa en la Guerra de Troya. Pese a que no maneja directamente los eventos de Ilión, sí lidia con las consecuencias de aquella guerra: «las cautivas; sus penalidades; la crueldad de los vencedores; el sacrificio humano; el orgullo de los vencedores; la violación de los derechos del débil; la necesidad de una justicia igual para todos; la justicia que se impone al final de todo»¹²⁵.

¹²³ (Morales Ortiz, 2007, pág. 9)

¹²⁴ (Eurípides, 2009, pág. 7)

¹²⁵ (Eurípides, 2009, pág. 3)

2. Penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, al representar los actos atroces a los que es capaz de llegar una madre en venganza por la muerte de sus hijos.
3. Muestra la dicha extraterrenal que se alcanza por medio de la pasividad, cuando Aquiles, en su tumba, obtiene el botín que no pudo disfrutar en vida.
4. Castiga al trasgresor de la naturaleza, en la figura de Poliméstor que viola las leyes de la amistad y de la hospitalidad.

Hay dos condiciones importantes (números 5 y 6 para efectos de esta reflexión) que no se cumple por completo: que la vida del héroe se transfigure por medio del sufrimiento y que su infelicidad sea causada por un error de juicio y no por perversidad de carácter. Tanto para Aristóteles como para Nietzsche, el protagonista se purifica cuando su destino lo lleva de la felicidad a la desdicha. En este caso, aunque la heroína, Hécuba, experimenta a lo largo de la obra varios cambios significativos, en su suerte y en su personalidad, el movimiento general es desde lo negativo hacia un estado positivo. Al comenzar, Hécuba es blanco de múltiples desgracias pero, al final, se muestra victoriosa y desafiante al poder ejecutar sus planes de 'justicia'. Al tomar a Poliméstor como el héroe sufriente de la obra, el argumento cumple con la condición nombrada (5) pero contradice el principio de unidad que, tanto en el alemán como en el griego, es característica de una buena tragedia. Este principio también se rompe al distribuir en 3 personajes los efectos trágicos: Hécuba (1 y 2), Aquiles (3) y Poliméstor (4 y 5). En cuanto a la 6ª condición, es claro en la pieza que el trágico atrae su deshonra por ambición y falta de carácter y no por equivocación involuntaria.

3.2 PERSONAJES

3.2.1 Hécuba

Si, acorde con Oliver, lo dionisiaco se manifiesta por medio de la afirmante como la mujer procreativa y, acorde con Nietzsche, Dionisio es el personaje que se encarna en toda la tragedia, Hécuba es el personaje dionisiaco por excelencia. Bien se dice al inicio del episodio 3:

SERVIDORA: Mujeres, ¿dónde está Hécuba, la muy desgraciada, la que ha vencido en males a cualquier hombre y al sexo femenino? ⁶⁶⁰ Nadie le disputará la corona¹²⁶.

¿Por qué tiene tanta razón este personaje circunstancial? No solo porque ser la madre de 50 hijos sitúa a la esposa de Príamo como uno de los personajes más fecundos de la escena griega, sino además porque, en paralelo al dios que es desmembrado, cada uno de los hijos de Hécuba es arrancado de ella, su esposo

¹²⁶ (Eurípides, 2009, pág. 28)

muere, su reino desaparece. Finalmente es la mujer sin hijos, sin hombre, sin polis. ¿Qué mayor desdicha para una mujer en Grecia cuya única y honrosa función, aquello que la hace una ciudadana digna, es ser madre y esposa ejemplar? Asimismo, su destino, en el mito, de desarrolla de lo alto hacia lo bajo: su condición desciende de reina a esclava; víctima de una guerra a la que contribuye con sus acciones al querer evitar el oráculo (primero expone a Paris, luego lo acoge con Helena); huérfana de hijos tratando de salvarlos (envía a Polidoro a Tracia) o cediendo a su naturaleza compasiva (perdona a Odiseo y luego, este, es quien convence al ejército griego de sacrificar a Políxena).

Hécuba también es la mujer castrante, la artista que desarrolla múltiples máscaras que la relacionan con esa mujer verdad que no se deja conocer por completo. ¿Quién es Hécuba? ¿La Madre Tierra a la cual el hombre, aún después de la muerte, añora regresar?

POLIDORO: Pues me apareceré para conseguir un sepulcro, ¡desgraciado de mí!, delante de sus pies de esclava, entre el oleaje. ⁵⁰ Pues a los que tienen poder abajo les pedí obtener una tumba y caer en brazos de mi madre¹²⁷.

¿La anciana que aparece al principio de la obra, que casi no puede caminar sola, que se presenta débil e impotente? ¿La reina esclava que, a pesar de su condición, sigue ejerciendo autoridad sobre las mujeres que la acompañan? ¿La visionaria que accede al mundo de los sueños para vislumbrar el futuro?

HÉCUBA: ¡Ay de mí! ¡Ay, ay! He comprendido la ensoñada visión de mis ojos —no se me pasó ⁷⁰⁵ el espectro de negras alas—, la que yo vi en torno a ti, oh hijo, que ya no estabas en la luz de Zeus¹²⁸.

¿La suplicante que ruega a Ulises que interceda para salvar la vida de Políxena? ¿La plañidera que se arranca los cabellos y araña sus mejillas? ¿El despojo de mujer que encuentra Taltibio, de espalda al suelo y cubierta por el peplo? ¿La conspiradora que manipula a Agamenón para que sea su escudero y cómplice en el castigo de Poliméstor?

HÉCUBA: Pero ya que temes y concedes demasiada importancia a la multitud, yo te libraré de ese miedo. Sé mi confidente, ⁸⁷⁰ en efecto, en caso de que yo decida algún mal contra el que dio muerte a éste, pero no colabores. Mas, si se viera algún tumulto o ayuda de

¹²⁷ (Eurípides, 2009, pág. 9)

¹²⁸ (Eurípides, 2009, pág. 30)

parte de los aqueos, cuando le pase al tracio una cosa tal como la que le va a pasar, impídelo sin dar la impresión de que me haces un favor. ⁸⁷⁵ Ten ánimo en lo demás. Yo lo dispondré todo bien¹²⁹.

¿La Escila de mil brazos que, por medio de sus vasallas, ciega al tracio y da muerte a sus hijos? ¿La abogada formidable que gana su caso al final del drama? Hécuba es todas y ninguna, es la mujer que le dice al hombre, «Compadécete de mí, y situándote a distancia¹³⁰, como un pintor, mírame y considera qué desdichas tengo»¹³¹. Por eso es igual a Dionisio,

el dios de las máscaras múltiples [espaciales y temporales] que se suceden unas a otras en un movimiento sin límites; que niega la existencia de un rostro o lugar primigenio original al que aquellas velarían y revelarían en un mismo acto. Él pregona la no existencia de «la verdad», la inoperatividad de la distinción entre una buena y una mala copia o entre la presentación adecuada o inadecuada; por tanto, pone en cuestión las fronteras entre la verdad y la mentira, la filosofía y el arte¹³².

Finalmente, Hécuba también personifica a la mujer/naturaleza, el instrumento mediante el cual se ejecuta el efecto trágico máximo, un testimonio de que «el dolor maternal por la pérdida del hijo puede convertirse en una fuerza temible y poderosa, artífice de las más crueles venganzas»¹³³. Si bien puede objetarse preferencia de género en el hecho de que la expiación la induce la muerte del hijo varón y no la de la hija mujer, se interpreta en esta tesis que se castiga a Poliméstor no por haber asesinado a Polidoro sino por haber traicionado las leyes de la hospitalidad y, adicionalmente, por su ambición trasgresora de querer apoderarse del tesoro de la mujer/verdad. Esta es la razón por la cual su sentencia es la ceguera y no la muerte.

CORIFEO: ¹⁰⁸⁵ ¡Oh infeliz! ¡Qué insoportables males te acaban de causar! Pero para el que ha hecho cosas vergonzosas el castigo es terrible. Un espíritu divino, que te es hostil, te ha pagado¹³⁴.

De esta manera, Hécuba/madre/verdad/naturaleza, más que cobrar venganza, promueve una reparación. La muerte de los hijos de Poliméstor equilibra la muerte de los hijos de Hécuba; quien es cegado metafóricamente por el brillo del oro (de la riqueza/verdad no merecida) resulta literalmente sin vista. Donde mejor se percibe

¹²⁹ (Eurípides, 2009, pág. 37)

¹³⁰ Subrayado de la tesis

¹³¹ (Eurípides, 2009, pág. 35)

¹³² (Burgos Díaz, Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche, 2000, págs. 79-80)

¹³³ (Morales Ortiz, 2007, pág. 38)

¹³⁴ (Eurípides, 2009, pág. 45)

esta nivelación es en el primer parlamento de Hécuba y en el de Poliméstor al salir de las tiendas de las mujeres:

HÉCUBA: ¡Ay de mí! ¿Quién me defiende? ¿Qué linaje? ¹⁶⁰ ¿Qué ciudad? Se ha ido el anciano, se han ido mis hijos. ¿Por qué camino he de marchar? ¿Por ése o por aquél? ¿Hacia dónde echaré? ¿Dónde está como ayuda alguno de los dioses o espíritus divinos?¹³⁵

POLIMÉSTOR: ¡Ay de mí! ¿Por dónde he de ir? ¿Por dónde me he de parar? ¿Por dónde he de arribar, haciéndome a la marcha de una fiera montaraz, sobre mis manos, en pos de una huella? ¹⁰⁶⁰ ¿A qué camino me cambiaré?¹³⁶

3.2.2 Políxena

«Valerosos, despreocupados, irónicos, violentos —así nos quiere la sabiduría: es una mujer y ama siempre únicamente a un guerrero»¹³⁷.

[AQUILES]: «¿Adónde os vais, dánaos, ¹¹⁵ dejando mi tumba falta de honor?»¹³⁸

Esta cita de Nietzsche que referencia Burgos en su ensayo y el parlamento que pronuncia el coro en el párodo puntualizan el superobjetivo de Políxena en *HÉCUBA*. Ella enseña que la mujer/verdad no admite ser esclavizada, que no se entrega al hombre que pretende someterla por la fuerza o hacerla descender a niveles inferiores a los de su nobleza; en otras palabras, Políxena simboliza a la sabiduría que solo se alcanza por el mérito del valor, la valentía, la resolución de quien la busca. Es por ello que Hécuba/madre/naturaleza, aunque lamenta la pérdida de su hija, no se siente ultrajada por el evento; la joven misma contribuye a promover la aceptación de su destino: cuando es conducida por Ulises hacia el altar de sacrificio, le dice a la reina troyana:

POLÍXENA: No deploro mi vida, ultraje y afrenta, ²¹⁵ sino que para mí morir es una suerte mejor¹³⁹. [...] Madre, tú no seas en nada un obstáculo para nosotros, ni de palabra ni de

¹³⁵ (Eurípides, 2009, pág. 12)

¹³⁶ (Eurípides, 2009, pág. 44)

¹³⁷ (Burgos Díaz, Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche, 2000, pág. 90)

¹³⁸ (Eurípides, 2009, pág. 11)

¹³⁹ (Eurípides, 2009, pág. 13)

obra. Exhórtame a morir antes de encontrar un trato vergonzoso en desacuerdo con mi dignidad¹⁴⁰.

Suficientes para su madre son los argumentos que profiere Políxena para darse voluntariamente como novia póstuma de Aquiles, ya que, como se dijo en *Lo femenino en Nietzsche*, siendo mujer/verdad prefiere al «tipo humano aventurero que se esfuerza con energía y dureza para consigo mismo con el fin de adquirir el valor de la afirmación de la vida»¹⁴¹. Y nadie incorpora más apropiadamente este tipo, en el ciclo troyano, que el périda.

ULISES: [305] Pues las más de las ciudades sufren con esto: cuando un varón, aun siendo valiente y esforzado, no obtiene nada más que los que son peores. [...] Vosotros, los bárbaros, no consideréis amigos a los amigos, ³³⁰ ni admiréis a los que han muerto de forma hermosa, para que la Hélade sea afortunada y vosotros, en cambio, tengáis lo que corresponde a vuestras asechanzas¹⁴².

El sacrificio de la princesa troyana, además, está revestido de otras condiciones propias de la mujer/verdad que la convierten en el personaje más admirable de esta tragedia. En primer lugar, la unión entre Aquiles y Políxena se consuma en la distancia mayor de todas, la distancia de la muerte; tan deseable es para el guerrero la compañía de esta mujer/sabiduría que es lo bastante para hacerle regresar de la muerte para reclamar lo que en justicia a su valentía le corresponde. En segundo lugar, la entrega solo ocurre en la libertad.

[POLÍXENA]: Que nadie toque mi cuerpo, pues ofreceré mi cuello con corazón bien dispuesto. Matadme, pero dejadme libre, ⁵⁵⁰ para que muera libre, por los dioses. Pues, siendo una princesa, siento vergüenza de que se me llame esclava entre los muertos¹⁴³.

En tercer lugar, incluso en el desenlace fatal, la doncella evita revelar lo que no es propio que conozcan los hombres.

¹⁴⁰ (Eurípides, 2009, pág. 19)

¹⁴¹ (Burgos Díaz, *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*, 2000, pág. 90)

¹⁴² (Eurípides, 2009, pág. 17)

¹⁴³ (Eurípides, 2009, pág. 25)

TALTIBIO: Y ella, aun muriéndose, sin embargo, tenía mucho cuidado para caer de buena postura, ⁵⁷⁰ ocultando lo que hay que ocultar a la mirada de los varones¹⁴⁴.

El valor, la dignidad, pero, principalmente, la distancia que en todo momento procura Políxena en derredor suyo, despierta la mayor simpatía y compasión entre los personajes de este drama, llevando al lector/espectador a exclamar junto a Taltibio:

TALTIBIO: «¿Te estás quieto, oh malvadísimo, sin tener en tus manos un peplo ni un adorno en honor de la joven? ¿No vas a ir a dar algo para la en extremo animosa ⁵⁸⁰ y extraordinaria de alma?»¹⁴⁵.

3.2.3 Coro de troyanas-esclavas

Se deduce en *El coro* que Nietzsche define la tragedia como un coro dionisiaco que se descarga una y otra vez en imágenes apolíneas. El coro representa a Dionisio y promueve una atmósfera tal que, cuando entran los héroes a la escena, el espectador ve, más allá de sus trajes y máscaras, la representación objetiva de una visión onírica. Asimismo, por participar del sufrimiento, es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo e intenta influir en el transcurso de los acontecimientos.

Configurado este panorama, se aprecia que, prácticamente, la única circunstancia que vincula al coro de *HÉCUBA* con los principios dionisiacos subrayados en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* (aparte de estar conformado por mujeres) es su intervención directa en el martirio de Poliméstor y el asesinato de sus hijos. El coro de troyanas, tal como el coro de *LAS BACANTES*, es el instrumento de la magia dionisiaca que le demuestra al adversario del dios su superioridad y poder natural, un poder que sobrepasa cualquier condición a que lo intente someter la cultura humana.

POLIMÉSTOR: Sólo con mis hijos me introduce en las viviendas, para que ningún otro lo supiera. ¹¹⁵⁰ Me siento en medio de un lecho, doblando mis rodillas. Muchas manos, unas por la derecha, otras por aquí. Como en casa de un amigo, las hijas de los troyanos estaban sentadas, ¹¹⁵⁵ y cogiendo la tela salida de la mano de los edones la alababan, mirando a la luz este manto. Otras, contemplando mi lanza tracia, me privaron de mi doble arma, y cuantas eran madres, admirando a mis hijos los hacían saltar en sus brazos para que estuvieran lejos

¹⁴⁴ (Eurípides, 2009, pág. 26)

¹⁴⁵ (Eurípides, 2009, pág. 26)

de su padre, alternándose los con cambios de brazos. ¹¹⁶⁰ Y, luego, después de los saludos tranquilos — ¿cómo crees?—, sacando de pronto unos cuchillos desde algún lugar de sus peplos, clavan el aguijón a mis hijos, y, otras, después de apoderarse de mí como enemigas, sujetaban mis manos y piernas. ¹¹⁶⁵ Y cuando yo quería ayudar a mis hijos, cada vez que levantaba mi rostro, me sujetaban de la cabellera, y cada vez que movía las manos, no conseguía nada, infeliz de mí, en medio de la multitud de mujeres. Y, por último, un sufrimiento mayor que el sufrimiento, ¹¹⁷⁰ realizaron una cosa terrible. Cogiendo unos alfileres pinchan las desgraciadas pupilas de mis ojos, las ensangrientan¹⁴⁶.

Este es el único momento de la pieza en que se vislumbra la personificación de Dionisio a través del coro. Su participación en el resto de la obra se reduce a comentar lo que sucede en escena, dedicando las odas corales a ilustrar situaciones desligadas de la acción (su futuro como esclavas en Grecia, el juicio de Paris, la toma de Troya).

3.3 IDEAS

Nietzsche es claro al poner la condición de que tanto el lenguaje oral como el musical son los que generan los efectos de la tragedia. El diálogo despierta la intuición apolínea y, la música, el éxtasis dionisiaco; es decir, la apariencia apolínea transporta el contenido dionisiaco. Las imágenes, los discursos, la estructura atrapan al espectador y, en el momento culminante, con la ayuda de la música (del coro ditirámico), se rompe y destruye ese velo vislumbrando la sabiduría dionisiaca esencial. Esta conjugación alcanza una repercusión que está más allá de todos los efectos artísticos apolíneos.

De modo que, en *HÉCUBA*, tanto por carecer el coro de presencia dramática como por no estar disponible la música de la tragedia, no es posible efectuar un análisis nietzscheano de este contenido dionisiaco —que corresponde al pensamiento o ideas de *POÉTICA*—. Pese a esto, con base en las ideas relacionadas con lo femenino que ya han sido presentadas al estudiar los personajes, se puede elaborar la siguiente generalización:

Lo femenino, que en la tragedia personifica los valores dionisiacos de la vida/verdad, ejerce su poder aún bajo condiciones de control. El hombre que aspira, por ejemplo, someter y explotar la naturaleza no debe olvidar que sus acciones generan un efecto ineludible sobre sí mismo, efecto consonante con las

¹⁴⁶ (Eurípides, 2009, pág. 47)

particularidades de sus intentos. Si ejerce violencia, recibe violencia; puede que en sí mismo no la sufra, pero su descendencia no escapa a este destino. Quien pretende manipular o apropiarse de la verdad lo que hace es alejarla de sí u obtener una rendición forzada, artificial, de la misma. Las palabras del sabio Sileno ilustran apropiadamente este punto: «Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto»¹⁴⁷. Este “no ser”, este “ser nada”, también implica una interpretación metafórica; comporta la noción de que lo mejor y más deseable es abandonar el mundo de la apariencia para integrarse al todo primordial.

3.4 LENGUAJE

El lenguaje, en *HÉCUBA*, es el aspecto que menos se adhiere a los lineamientos trágicos apreciados por Nietzsche; no es apolíneo, sino socrático. Como testimonio, en el episodio 2, cuando Hécuba se entera de que su hija ya ha sido sacrificada, en medio de su lamento elabora una digresión sobre la educación y la naturaleza:

HÉCUBA: ¿No es extraño que una tierra mala, ⁵⁹⁵ si consigue una oportunidad de parte de un dios, produzca perfectamente espiga, y una buena, si no consigue lo que le es preciso obtener, dé mal fruto; y, en cambio, entre los hombres el malvado no sea otra cosa que malo, y el bueno, bueno, y que no corrompa su natural ni siquiera por obra de la desgracia, sino que sea siempre noble? ⁶⁰⁰ ¿Acaso difieren los progenitores, o las crianzas? Sin embargo, el ser educado correctamente comporta, al menos en cierto sentido, una enseñanza de lo bueno. Si uno aprende bien eso, conoce lo deshonesto porque lo ha aprendido con la regla de lo bueno¹⁴⁸.

Asimismo, en el episodio 4, la resolución de la obra, en lugar de comunicar una verdad penetrante mediante el desgarrar del velo de Maya, Hécuba cosecha su absolución mediante tres argumentos lógicos que justifican su violencia sobre Poliméstor: (1) que no es en realidad amigo de los aqueos pues estos jamás serán amigos de los bárbaros, (2) que, si en verdad era aliado de Agamenón y sus guerreros, hubiera entregado al hijo de Príamo al recibirlo, en medio de la guerra, y no cuando ya Troya ha sido destruida y, por último, (3) que su avaricia se evidencia en que ni siquiera en ese momento final ofrece el oro troyano —que aún tiene en su poder— para ayudar a los griegos a regresar a su país¹⁴⁹.

¹⁴⁷ (Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 2007, pág. 115) §3

¹⁴⁸ (Eurípides, 2009, págs. 26-27)

¹⁴⁹ (Eurípides, 2009, págs. 48-49) §1185-1235

3.5 MÚSICA

Con relación a la música dionisiaca, existe igual imposibilidad de análisis —por falta de registros y evidencias concisas— de los dos efectos principales mencionados en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*: El incitar a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y el hacer aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema. Sí es pertinente mencionar que, en la obra tratada, hay un diálogo que hace referencia a un ritmo específico —el verso docmiaco—, cuya investigación desborda los límites de la actual monografía:

HÉCUBA: Me he perdido, ¡desgraciada de mí!, y ya no existo. 685
¡Oh hijo, hijo! ¡Ay, ay! Comienzo un compás báquico¹⁵⁰,
recién informada de mis desgracias por un espíritu
maligno¹⁵¹.

En el ámbito histórico, Comotti, en su estudio sobre la música clásica antigua, reporta que la melodía en Eurípides «poco a poco pierde su función tradicional como soporte para el texto poético y en su lugar se vuelve un medio para expresar momentos dramáticos, las emociones y los estados mentales representados en la tragedia»¹⁵². Esta información, junto con la crítica de Aristófanes quien acusa a Eurípides de llenar sus obras de canciones desgarradoras y exóticas que profanan la antigua solemnidad trágica¹⁵³, confirma el juicio nietzscheano que enlaza la muerte de la tragedia con la erradicación de la música, por él imaginada, dionisiaca. Las canciones euripideas dan inicio al uso melodramático de la música, relegando este componente a ser un mero imitador emocional, sin alcanzar el ideal de comunicar el contenido dionisiaco profundo.

3.6 ESPECTÁCULO

Para terminar, se repite el impedimento mencionado en los numerales anteriores para ahondar en el espectáculo. No han llegado hasta nuestros días evidencias gráficas o sonoras, contundentes, de cómo eran las representaciones reales de las tragedias griegas por lo que resulta inviable, una vez más dentro del alcance de esta investigación, buscar referencias a cómo era vivida la apreciación estética del espectador griego antiguo.

Una derivación factible es proponer cómo puede ser escenificada, actualmente, la tragedia *HÉCUBA* de modo que represente los valores dionisiacos y los femeninos positivos hallados en esta monografía. Hacia este fin, se sugiere:

¹⁵⁰ Subrayado de la tesis

¹⁵¹ (Eurípides, 2009, pág. 29)

¹⁵² (Comotti, 1991, pág. 34) Traducción propia

¹⁵³ (Comotti, 1991, pág. 34)

1. El espacio donde se realice la presentación ha de recrear, lo mejor posible, la sensación que ofrece el edificio teatral griego, que no restringe la mirada al interior del teatro sino que lo hace ver como parte de un mundo más amplio cuyo drama es simbólicamente interpretado en el escenario.
2. La configuración del movimiento escénico debe establecer una continuidad entre los espectadores y el coro, para que aquellos se sientan vinculados a las reacciones de los coreutas como representantes de lo dionisiaco, es decir, de los descubrimientos y verdades más profundas de los hechos de la escena.
3. Hécuba —en su fisonomía, vestuario y maquillaje— debe representar lo maternal ligado a la naturaleza, así como traslucir su condición de nobleza y realeza, de preeminencia por encima de los demás personajes. Este es un estatus que ella no pierde, ni siquiera en la relación con sus captores, lo cual tiene que reflejarse por medio de la marcación de los caracteres en escena.
4. Análogamente, Políxena representa la verdad/sabiduría que, en lenguaje dionisiaco, implica estar presente pero, de algún modo, velada. En especial, en la relación con Ulises, la marcación escénica debe hacer un uso preciso y significativo de la distancia (física y emocional), estando cerca cuando sus interlocutores muestran valor y nobleza y alejándose cuando la relación con ella esté mediada por la imposición o la bajeza de carácter.
5. Si bien el coro de troyanas, en el libreto, tiene pocos diálogos, en un montaje teatral su participación puede ser incrementada mediante sus movimientos y reacciones durante sus propias elocuciones y las de los demás. Entre las indicaciones para el coro se puede nombrar:
 - a. Establece una muralla de protección hacia el mundo de la escena.
 - b. Sus reacciones han de evidenciar: premonición de lo que está por suceder, compasión ante los sucesos dolorosos de la escena, sabiduría ante lo ocurrido.
 - c. Mediante la coreografía de sus movimientos, el coro expresa aquellas partes de la obra mediadas por los impulsos o instintos naturales.
 - d. Total arrebató dionisiaco durante el castigo a Polímestor.
 - e. Su vestuario y maquillaje ha de ser, primariamente, de bacantes, con algunos elementos que den a entender su procedencia troyana.
 - f. El coro ha de tener la más amplia variedad de emociones e intervenciones en escena: la danza y el canto deben estar a la par de sus momentos de actuación; sus reacciones pueden llegar a incluir la burla y la tontería.
6. En cuanto a la música, la principal recomendación es que debe ser otro personaje de la tragedia, no una simple “banda sonora” que acompaña a la obra. Realza y transmite aquello que, principalmente durante los discursos lógicos, subyace bajo las acciones y motivos de los personajes. En particular, la música está en relación estrecha con el coro, un aspecto que debe sobresalir en el diseño del montaje.

4. CONCLUSIONES

4.1 EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Se aprecia puntos de contacto y de divergencia entre el análisis de los valores de la tragedia que hace Aristóteles en *POÉTICA* y los que expresa Nietzsche en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*. Entre las similitudes, la primera que se observa es el fundamento mítico para el argumento de las obras. Para el estagirita, en los mitos se manifiesta los principios de una buena trama (unidad de acción, calidad del héroe, evolución de la dicha a la desdicha) y, para el alemán, la simbología mítica es la que mejor representa esa conjunción de una forma apolínea que revela tras de sí una realidad dionisiaca que, aunque horrorosa, confiere significado a la existencia. Se puede, igualmente, hacer una analogía entre el efecto trágico nombrado en *POÉTICA*, el generar en el espectador la compasión y el temor, con la serenidad que describe Nietzsche como la justificación del género trágico; el estado de serenidad es aquel en el cual, por medio de bellas imágenes apolíneas, se descubre lo íntimo y terrible de la naturaleza; en esta comparación, la compasión se alcanza mediante lo apolíneo y, el temor, mediante lo dionisiaco. Un tercer punto a destacar, en el cotejo del argumento, es que ese tránsito de la felicidad a la miseria que presenta Aristóteles como característico del héroe, es descrito como lo feo y disarmónico que purifica al héroe en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*; otra manera como Nietzsche ve este cambio es asimilándolo a la disonancia musical, una situación en la que el oyente quiere oír y, al mismo tiempo, quiere ir más allá del oír, superando de este modo los límites de sublimación moral y entrando en la contemplación estética.

En relación con los personajes, existe una diferencia fundamental: la importancia para cada autor recae en protagonistas opuestos. Para Aristóteles, los personajes individuales son quienes desarrollan los sucesos trágicos y, para Nietzsche, es el coro el que representa verdaderamente el espíritu de la tragedia. En *POÉTICA*, la verosimilitud es la condición fundamental del personaje; en *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, cada personaje es solo una máscara bajo la cual está Dionisio; por lo tanto, su verosimilitud estriba en cuánto encarna el tránsito del dios: de la unidad, al desgarramiento, a la creación de elementos vitales. Por esta razón, Prometeo es, para Nietzsche el personaje que mejor incorpora a Dionisio; ambos son amigos de los hombres lo que conduce a su castigo desgarrador que, sin embargo, es solo temporal, una etapa necesaria antes de llegar a un nuevo estado de unidad. El coro, del cual Aristóteles solo nombra algunas condiciones técnicas, es para el filósofo alemán el alma de la tragedia: ese conjunto de muchos, que actúa como uno solo, genera lo apolíneo en movimiento y música para traslucir lo dionisiaco fundamental que lo compone y está en la tragedia para enseñar que cuando uno del coro se diferencia (individuación) es cuando surge el conflicto.

El pensamiento corresponde, para Aristóteles, al efecto que se busca con el uso del lenguaje; la compasión y el temor para el anterior, la serenidad para el que sigue. Para Nietzsche, tan importante como el lenguaje hablado es el lenguaje musical, pues la palabra es la superficie apolínea mediante la cual la música genera el éxtasis dionisiaco. Los dos son necesarios en la producción del consuelo metafísico que suscita la tragedia, en la liberación —a través del héroe que sufre— del sufrimiento por el sinsentido de la existencia. Con referencia al lenguaje hablado, para Nietzsche (igual que para Aristóteles) su principal cualidad es el buen uso de las metáforas, la capacidad de transmitir las imágenes apolíneas. Sin embargo, el pensador alemán recalca que su poder siempre será inferior al de la música; las construcciones verbales generalmente sugieren una sabiduría más amplia que lo que se expresa en palabras y conceptos. Por otra parte, la aparición del diálogo inicia la decadencia de la tragedia, debido a que con él surgió también el combate de las ideas que evolucionaría hasta el discurso lógico/socrático de Eurípides.

Uno de los dos elementos donde divergen por completo los autores analizados es la música. Para el griego, es un componente accesorio de la tragedia, uno sin el cual todavía se puede conseguir la catarsis trágica (mediante la simple lectura de las palabras). Para el alemán, la tragedia griega, además de surgir del espíritu de la música, necesita de ella para comunicar el sentido esencial del drama trágico: lo dionisiaco, cuyo vehículo, la música, libera al hombre de la agonía existencial que le imponen dioses lejanos. Aunque lo plástico apolíneo es reflejo de la apariencia y la música dionisiaca reflejo de la voluntad, ambos instintos necesitan del otro pues, en su unión, se intensifican mutuamente. Lo dionisiaco necesita lo apolíneo para hacer visible y comprensible lo interior del drama en toda su dimensión. La imagen musical sugiere un sentido profundo, incita a traspasar ese velo de misterio que crea pero encanta de tal modo, visual y auditivamente, al espectador que a este le resulta imposible adentrarse en él. Para Nietzsche, la tragedia solo puede nacer del espíritu de la música y, por lo tanto, parece por la desaparición de ese espíritu.

Lo visual, el espectáculo, también es para Nietzsche, contrario a Aristóteles, un aspecto fundamental del drama trágico ya que los efectos del mismo solo se pueden apreciar cabalmente durante la representación, momento en el cual la música se interpreta, cobra vida. El filósofo menciona, igualmente, la función del teatro griego que, por su configuración arquitectónica, promueve en el espectador la sensación de que el drama en escena es un símbolo del drama del mundo; de los demás elementos visuales, su requisito sustancial es que representen apropiadamente lo musical. No obstante, la inexistencia de partituras o notaciones musicales de la Grecia antigua impide una comprensión precisa de cómo se lograba el efecto dionisiaco en aquel tiempo; Nietzsche lamenta, en especial, no acceder a las creaciones musicales de Esquilo y de Sófocles. Se halla en este punto una contradicción, o una dificultad, histórica debido a que, de las fuentes sobrevivientes que mencionan lo musical en dichos autores, se deduce que, por ejemplo, la música de Esquilo era monótona y repetitiva mientras que la de Sófocles era dulce y

melodiosa (lo que las pondría más del lado apolíneo que del dionisiaco concebido por Nietzsche).

El primer Esquilo es a quien Nietzsche otorga la expresión máxima del género trágico, el cual inicia su proceso gradual de degeneración cuando Sófocles incluye el segundo actor y, por lo tanto, el diálogo. La consecuencia fue una disminución en la presencia musical del coro que, finalmente con Eurípides, prácticamente desaparece de la escena. Aunado a esta disminución del rol musical, Eurípides sella el destino final de la tragedia al querer adaptar los cánones estéticos a los cánones lógicos de Sócrates. La máxima socrática “Todo tiene que ser inteligible para ser bello” destierra al mito reemplazando lo épico por lo emocional. Pese que, al término de su carrera, Eurípides reconoce que Dionisio es un dios demasiado poderoso que no puede ser erradicado de la escena, como se evidencia en su obra póstuma *LAS BACANTES*, para Nietzsche este reconocimiento llega demasiado tarde pues la tendencia que inicia el tercer dramaturgo es acogida en los teatros helenísticos donde tiene su apogeo en la comedia ática nueva.

4.2 LO FEMENINO —POSITIVO— EN NIETZSCHE Y SU OBRA

En *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*, Nietzsche otorga valor positivo a lo femenino como principio creador ya que sus connotaciones esenciales lo relacionan directamente con lo dionisiaco, el principio fundamental de la tragedia. En primer lugar, declara que la tragedia, por parte de padre, desciende de Apolo, ante lo que se puede complementar la afirmación declarando que por parte de madre desciende de Dionisio. Segundo, describe lo dionisiaco, no solo como el camino que conduce hacia las Madres del Ser, sino además, en su rendición musical, como la Madre Primordial que está eternamente creando, eternamente configurando lo Uno originario en apariencias apolíneas. En tercer lugar, usa con frecuencia ejemplos literarios femeninos para describir lo trágico/dionisiaco, como cuando expresa que la tragedia es a la vez Antígona y Casandra, o cuando usa el ejemplo de Alceste para personificar en ella el modo como Dionisio es encarnado por medio del coro en la tragedia.

Del conjunto global de su obra, se extrae la conclusión de que lo femenino/maternal es lo dionisiaco, el aspecto afirmante en la tríada femenina como Derrida analiza la presencia de lo femenino en Nietzsche. Siendo potencia creativa, se manifiesta bien sea como creación o como destrucción, explicando así por qué las heroínas trágicas que directamente originan catástrofe, por lo general, son madres —Clitemnestra, Medea, Ágave, Hécuba—. Mediante el uso de la metáfora “útero del ser”, Nietzsche hace referencia al vacío de la existencia que ocasiona horror al hombre; de ahí que lo femenino utilice el arte, las diversas máscaras de la mujer castrante, para dar forma a lo que existe sin forma. Esta figura creadora, igualmente, comparte la sujeción a la naturaleza —que es inherente a lo dionisiaco—, a los impulsos y leyes naturales que pueden ocultarse pero no erradicarse.

Otro de los vínculos positivos de la obra nietzscheana con la mujer es su uso como metáfora de la verdad, de la vida que resguarda su caudal de sabiduría de la mirada de quienes no merecen o no saben acceder a ella. La mujer/verdad nunca se da a conocer abiertamente sino que actúa velada, utiliza múltiples máscaras que le permiten establecer distancia; en esta distancia es en donde está la fuente de su poder. Las ilusiones apolíneas de la mujer verdad, además, protegen al hombre de la fuerza dionisiaca bruta y, por otra parte, en su actuar velado y a la distancia, da sentido al héroe trágico; lo construye poniendo en su camino toda clase de obstáculos. Aquel que desafía a la naturaleza misma para tratar de alcanzar eso femenino que despierta su deseo es quien, en últimas, logra la propia afirmación de la vida.

4.3 LO FEMENINO EN HÉCUBA

El argumento de *HÉCUBA* cumple con algunas de las condiciones introducidas por Nietzsche como deseables en la tragedia. Se basa en el mito, muestra el horror íntimo de la naturaleza al castigar a su trasgresor, Poliméstor, y premia al héroe con la dicha extraterrenal (Aquiles). Sin embargo, no mantiene unidad de acción, ya que los anteriores eventos se personifican en tres personajes diferentes, y no está presente lo disarmónico, pues quien quebranta el orden lo hace por perversidad de carácter y no por error de juicio.

Hécuba, la protagonista, es el personaje más complejo de la tragedia. Encarna las diversas facetas femeninas analizadas: es la madre dionisiaca que crea y destruye, la mujer verdad de variadas caras, la naturaleza implacable en la reparación de la injusticia; adicionalmente, es uno de los primeros personajes socráticos de Eurípides que recurre a la lógica racional para la justificación de sus actos. Políxena representa a la mujer/verdad, velada y distante, que se entrega voluntariamente al guerrero que la anhela en la distancia de la muerte. El coro de troyanas es el menos nietzscheano de los personajes; sus intervenciones son mínimas, con comentarios —muchas veces— desligados de la acción; su principal atributo dionisiaco es ser las agentes del castigo de Poliméstor.

La idea principal que desarrolla *HÉCUBA* es que el poder de lo femenino, aquellos valores dionisiacos relacionados con la naturaleza/vida/verdad, se despliega incluso en medio de situaciones donde aparentemente es dominado. El hombre debe tener en cuenta que los actos que dirige a la naturaleza/vida/verdad se devuelven sobre sí mismo o sobre su descendencia. De otra parte, el aspirante a la verdad debe buscarla, no en los hechos aparentes, sino en el trasfondo esencial, mostrando comprensión y respeto por el pudor con que aquella se resguarda a sí misma.

El uso que hace Eurípides del lenguaje hablado y musical en *HÉCUBA* es evidencia de lo que Nietzsche denomina decadencia y muerte de la tragedia. En los parlamentos son frecuentes las referencias a los estados emocionales de los personajes recurriendo a la argumentación lógica en las partes claves de la trama.

La música, debido a la disminución de la participación del coro, pierde su connotación dionisiaca y se ve relegada a la imitación apolínea de los sentimientos en la escena.

No es posible hacer un análisis de los efectos del espectáculo de la representación de *HÉCUBA* en el mundo griego, por falta de evidencia histórica. Se hace, en su lugar, una serie de recomendaciones para la escenificación de esta obra en la época actual, de modo que los diversos elementos plásticos representen las ideas femeninas positivas resaltadas en esta monografía. En especial, la marcación escénica, los movimientos e intervenciones no orales del coro pueden subsanar las deficiencias dionisiacas del libreto, acercándolo más al ideal descrito por Nietzsche.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Burgos Díaz, E. (1998). *La idea «se convierte en una mujer». Nietzsche y el cristianismo*. Recuperado el 18 de Octubre de 2014, de Paideia Project On-Line: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Gend/GendBurg.htm>
- Burgos Díaz, E. (2000). *Afirmando las diferencias. El feminismo de Nietzsche*. Recuperado el 15 de Octubre de 2014, de RACO: <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/viewFile/108562/154981>
- Comotti, G. (1991). *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cox, C. (2006). Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music. En K. A. Pearson, *A Companion to Nietzsche* (pág. 624). Cornwall: Blackwell Publishing Ltd.
- Eurípides. (2009). *Hécuba*. Recuperado el 25 de Octubre de 2014, de Avempace: [https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.avempace.com%2Ffile_download%2F3412%2FEuripides%2B-%2BHecuba%2B\(bilingue\).pdf&ei=XzZaVOi-HImkNpzsgsgE&usg=AFQjCNFSZ2uPIIOqv_R5YDBDuU2Kka8P-g&sig2=bkjndjy](https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CBsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.avempace.com%2Ffile_download%2F3412%2FEuripides%2B-%2BHecuba%2B(bilingue).pdf&ei=XzZaVOi-HImkNpzsgsgE&usg=AFQjCNFSZ2uPIIOqv_R5YDBDuU2Kka8P-g&sig2=bkjndjy)
- Magnus, B., & Higgins, K. M. (2006). Nietzsche's Works and their Themes. En B. Magnus, & K. M. Higgins, *The Cambridge Companion to Nietzsche* (pág. 398). Cambridge: Cambridge University Press.
- Morales Ortiz, A. (2007). *La maternidad y las madres en la tragedia griega*. Recuperado el 30 de Octubre de 2014, de Academia: <https://www.academia.edu/>
- Nietzsche, F. (1995). El drama musical griego. En F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (págs. 195-212). Buenos Aires: Alianza.
- Nietzsche, F. (1995). Sócrates y la tragedia. En F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (págs. 213-229). Buenos Aires: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Oliver, K. (1984). Woman as Truth in Nietzsche's Writing. *Social Theory and Practice*, 10(2), 185-199.

Oliver, K. (1995). *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"*. Nueva York: Routledge.

Peláez, N. (2001). *La necesidad de la distancia femenina en La ciencia jovial*. Recuperado el 18 de Octubre de 2014, de SAGA: <http://www.saga.unal.edu.co/etexts/PDF/saga3/Pelaez.pdf>