



2ej

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TRABAJO DE  
T E S I S



QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNA ~~ANTIGUA~~ ★

PRESENTA SECRETARIA DE  
JOSE EUGENIO CABRERA CAMARGO ASUNTOS ESCOLARES

México, D. F.

1987



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TRAGEDIA Y NIETZSCHE  
(Temas y fuentes previos a Die Geburt der Tragödie)

José Eugenio Cabrera Camargo

## Prefacio

El presente estudio surge del interés engendrado por varias lecturas con respecto a las diferentes formas de interpretación de un fenómeno: la tragedia. Por supuesto, intentar forjar una unidad de todas ellas es algo imposible e indeseable; finalmente quizá se conciba a la cultura como la suma de diversas interpretaciones con respecto a un hecho determinado, y si no fuera así, en todo caso yo no he escogido ser quien dicte las leyes para interpretar a la tragedia de una manera unívoca.

Voy a comenzar citando algunas líneas que en gran medida muestran el concepto que trato de expresar:

[...] La crítica ni limita ni prohíbe, sólo proporciona puntos de partida. Puede despertar al lector desatento o indiferente poniéndolo sobre aviso. Lo poco que en ella hay de valor se encuentra por lo general en frases aisladas; o, si se trata de un artista viejo que ayuda a un joven, el caso se reduce a reglas empíricas, consejos basados en la experiencia (POUND, E. 1983; 8)

El que en momentos se muestre cierta preferencia por alguna interpretación es otro de los eventos inevitables e inherentes a un trabajo de ésta naturaleza; sin embargo, que no se entienda esta toma de partido como la defensa acérrima de una teoría, todo el planteamiento aquí referido es simplemente una puerta de entrada para irrumpir en el mundo trágico-

Con respecto a la estructura del presente estudio, he intentado seguir un movimiento oscilatorio que vaya de lo general a lo particular; casi -por decirlo así- en círculos semi-concéntricos, pero con una dinámica propia, en ocasiones incluso autónoma. La más cercana imagen que puedo hacerme al respecto es

la de un torbellino. El torbellino gira infinitamente, asciende y desciende, y en cada giro se plantea simultaneamente la posibilidad de una interpretación centripeta. No dudo que él mismo pueda ser una trampa a la crítica -o hasta para la misma filosofía- en un momento dado; trampa odiselar, más conocida por los Odiseos quizá, pero me refiero también a ese torbellino que se ensancha en su base, y que al mismo tiempo deja también una entrada (o salida si se quiere), una posible vuelta, al torbellino revertido, opción eternamente abierta, dintel del eterno retorno, el ojo mismo de la tragedia.

El método genealógico, el método crítico descubierto por Nietzsche mismo, es aquí presentado como parte del esfuerzo por descifrar y desarrollar los signos ad infinitum. Claro que al mismo tiempo posee una dificultad particular para su exposición propia.

Genealogía es la semiótica del desenmascaramiento, desenterrar de manera indiscriminada, sin nunca pretender quitar el último velo para re-velar así la identidad original del hecho. El método en sí mismo manifiesta su arraigada repugnancia a cualquier sistematización. No hay interpretaciones únicas, no hay modelos socráticos, ni verdades platónicas. Tan sólo máscaras volantes, risa, baile y juego.

En la presente obra la metafísica platónica está abolida; la verdad es sólo una ficción, y por lo tanto, también posee una porción de falsedad.

Hay al mismo tiempo en este estudio, otras cosas que me evitaría el mencionar. Si este trabajo tiene ciertas líneas bajo el subtítulo de conclusiones, se debe de hecho, a la estructura

formal que una disertación debiera tener. Para mí, el final se encuentra antes, quizá desde justo después de la primera palabra del título, nunca hasta el punto final. Final es lo que nos deja justamente en medio del hecho, del mundo, y todas las palabras que se siguen llenan las páginas siguientes (de este libro, o de nuestra vida) fungiendo sólo como eso.

**GRECIA Y ALEMANIA**

En el presente capítulo hablaremos de los griegos, de su interpretación del mundo reflejada en la tragedia Atica; de los griegos y alemanes que directa o indirectamente aportaron algo a ella (bien sea en su favor o en su contra). Qué más quisiéramos aquí sino hablar de las relaciones de la tragedia con otras artes, con la pintura, con la escultura, con la misma música. Y todas esas cosas que van relacionadas así, sin querer; pero eso es algo imposible, tratar con las nueve musas, aquí y ahora no es posible hacerlo.

Hablaremos sólo, y de manera muy general, sobre determinados modelos de hacer y/o entender una tragedia, sistemas ajustables al creador (el poeta), o al receptor (el público lector) en tanto posibilidades de su relación con el mundo; y para el crítico, en tanto alternativas de valoración.

Discutiremos a manera de preámbulo, la tendencia de ciertos intelectuales alemanes por establecer una relación con el espíritu clásico griego; o bien se hablará de cómo, al intento por formar un teatro propiamente "alemán", se le situó tan de cerca a los modelos prevaescentes de teatro francés de la época. No se quiere con ello discutir exhaustivamente, ni la formación del teatro alemán, ni la autenticidad de sus posibles fuentes; sino que se pretende, única y exclusivamente, proporcionar algunos datos pertinentes que enmarquen de manera general a nuestro tema principal.

Trataremos de Nietzsche, de sus ideas primas, inquietudes duraderas del transcurso de una vida, de un anhelo, nos detendremos justo ahí, en el punto de entrada, sin marcar más

nada ni explicarnos las preguntas obligadas que surgen para cualquier espíritu inquieto.

Penetrar más allá es desición personal.

A) Por qué la mezcla de Grecia y Alemania.

Podríamos empezar por preguntarnos qué es lo que mueve a Nietzsche a tratar de realizar un acercamiento entre Alemania y Grecia; preguntar el por qué de esa tradición de la pregunta teórica acerca de la tragedia. Tragedia griega por sobre todo (¿hay acaso otra mas?). Por esa pregunta que se remonta a Lessing, a Herder, y aparece también en Nietzsche siguiendo su curso hasta Johanner Volkelt y Brecht. Así entonces habría que responder al por qué de este interés teórico, interés teórico que viene dado por una mentalidad dialéctica, originaria de un proceso múltiple que ni siquiera es nuevo:

análisis	tesis
comparación	antítesis
conclusión	síntesis

El proceso, por repetición, culmina con la ausencia de una respuesta, concientización de una de las carencias de la ciencia. Esta carencia, por decirlo así, da como consecuencia, en el caso específico al que hacemos referencia, la necesidad por crear -y vamos aquí a entrar de lleno a nuestro tema- un teatro "alemán" como parte más amplia al programa literario y filosófico de la Alemania del siglo XVIII; un intento, también, por la purificación de la escena alemana que se había venido gestando desde Lessing, Konrad Ekhof, Fricerich Ludwig Schroeder y Herder, por nombrar sólo a algunos anteriores al

periodo clásico alemán. ¿Cómo se va llegando a semejante conclusión? Herder enfatiza ya que en el teatro alemán existe un "englisamiento" proveniente del drama universal de la época que había sido tomado de Shakespeare, englisamiento que se acentúa durante el periodo del Sturm und Drang (1767-1784). También Lessing, ya para entonces criticaba por su parte el afrancesamiento de Gottsched en sus intentos por la imitación de caracteres franceses en el drama de la corte de Luis XIV. Es así como paulatinamente se va percibiendo y se va haciendo clara esa falta de nacionalismo de la escena alemana; los franceses e ingleses gozaban de algo que no se daba como fenómeno dentro del drama alemán (basta nombrar por un lado a Marlowe, Donne, Shakespeare, Dryden, etc... y, por el otro a Scribe, Moliere, Montaigne, Bouilly, Ducis, etc.). Se añaden aquí también las propuestas (dentro de la misma Alemania) para un programa específico y el intento por crear una conciencia -a menudo auto-conciencia- tendiente a la creación de un repertorio de teatro nacional.

¿Qué relación guarda entonces un supuesto teatro nacional "alemán" con los ya establecidos para entonces? El que el pueblo alemán en determinado momento de su historia se proyecte como "elegido entre los pueblos del mundo, como el más capaz para dirigir la cultura, la moral y las ciencias" (UCHMANY, E. 1975 ;58) es continuar una herencia supuesta, por ello el ahinco de esa búsqueda, de ahí que se proponga a la estética -al arte en general- como justificador de la existencia (Heidegger); de ahí que surjan aproximaciones a la estética como respuestas

ontológicas a la pregunta del ser. Ya las mismas clases dominantes alemanas de la época, que rodeaban al Sturm und Drang, fomentaban toda mentalidad que mostrara el significado del mundo como inexplicable, favoreciendo al mismo tiempo la espiritualización de los problemas; y todo ello estaba llevado a cabo básicamente a través de una identificación con la no culpabilidad de los niños, con las mujeres ingenuas y con los artesanos. En resumen, con la vuelta a la naturaleza (nombro aquí a Rousseau como ejemplo), de tal manera que cualquier tendencia revolucionaria, y por tanto política, estaba encauzada dentro de una esfera intelectual, y así, la burguesía se conformaba con soluciones ideológicas a sus problemas en lugar de prácticas. Por ello: "la intelectualidad alemana perdió su sentido para el conocimiento positivo y racional y lo sustituyó por la intuición y la visión metafísica" (HAUSER, A. 1979; II, 279) y esto está originado a su vez en parte, por la no gratuita unificación tardía de los feudos alemanes en Estado, de manera similar a la conformación de los restantes europeos.

Es entonces que se desprecia a la realidad empírica y política, se busca lo intemporal, lo infinito; si bien la filosofía idealista alemana partía para entonces de la teoría del conocimiento antimetafísico de Kant, arraigado en el pensamiento de la ilustración, del subjetivismo de ésta postura se deriva un desprecio a la realidad objetiva. Nietzsche pretende no despreciar más ésta realidad, aunque su posición es también "a-política" -si bien en ningún momento "a-crítica"-; entre sus muchos intentos pudiera decirse acerca del pensamiento

nietzscheano, que también es "un pensamiento excéntrico, aficionado a las sorpresas y a las complicaciones"; Hauser opina que "el irracionalismo que se expresa en el pensamiento abstracto y en el lenguaje esotérico de los poetas y filósofos alemanes se manifiesta también en su individualismo exagerado y en su manía por la originalidad" (HAUSER, A. 1979;II,281).

Ahora bien, difícilmente podríamos encontrar ejemplos de artistas y filósofos involucrados políticamente en el continente europeo -al menos con cierta importancia reconocida por la historia- salvo el caso quizá (peco de general) de los antiguos griegos. Que en cierto sentido también es lo que Goethe llamaba el sanscolottismo literario, que no es otra cosa sino la compensación que recibe el artista por la exclusión de la vida políticamente activa.

Schiller mismo lo menciona en La educación estética del hombre a través de una serie de cartas: "Hallase el arte, libre de todo positivismo, limpio de todo producto de la convención humana" (apud UCHIMANY, E. 1975; 56). Cómoda posición para los gobernantes de la época.

También los románticos en su primera etapa pensaban que, (y me refiero a los románticos alemanes) ese pueblo alemán poseía todos los valores de una concepción universal que no debía de limitarse a una tierra determinada; al mismo tiempo ellos pretendían ser ya universales. En Schiller aparece la idea en algo que sólo fue borrador y publicado apenas postumamente como sigue

[...]

Fuera de toda base política, el alemán se creó  
un propio valor de sí mismo, y aun que se acabase el  
(imperio,



depositarios de los valores de la cultura mundial, y por lo mismo se consideraban ser ellos el "Menschenheitsvolk" (el pueblo de la humanidad).  
(UCHMANY, E. 1975; 35)

El culto a lo clásico entre otras cosas es un movimiento básicamente romántico; para entonces la cultura clásica aparece como un período primitivo de la cultura, de lo genuino, el intento por revivirlo es una mezcla de morbo, búsqueda del imposible, desenmascaramiento, asombro y evasión; lo clásico es inasequible, algo ya desaparecido para siempre (y ahí sí existe una tragedia) en ello coinciden Winckelmann, Herder, Goethe y prácticamente todo el romanticismo alemán; lo clásico es ejemplo, establecimiento de plenitud, renovación. También para entonces "coinciden" por decirlo así, los principios de una nueva ciencia naciente, la arqueología, con esa búsqueda; nostalgia filosófica cultural y científica.

Los mismos románticos se reafirmaban aceptando el medioevo alemán como un ideal, es en éste sentido en el que se envuelven y des-en-vuelven en mitos heroicos; baste aquí nombrar a Wagner y sus dramas musicales.

Para corroborar ésta idea, aportando también un matiz hasta ahora no tratado aquí, explica Octavio Paz:

[...] al crear el lenguaje de las naciones europeas, las leyendas y poemas épicos contribuyeron a crear esas mismas naciones y esto fue algo también logrado en gran medida por el intento romántico de revivirlas [...] les dieron conciencia de sí mismas. En efecto, por obra de la poesía (yo me atrevería aquí a afirmar que con el sentido alemán de *Dichtung* más que con el de *Poesie*) el lenguaje común se transformó en imágenes míticas dotadas de valor arquetípico.

(PAZ, O. 1982; 39)

Y citando una vez más a Uchmany: (opus citado, 67)

[...] en suma, ellos [los románticos] concibieron la historia humana [...] como una lucha entre el bien y el mal, [...] no querían aceptar que al mismo tiempo que en el mundo de los acontecimientos que rodean a cada individuo, sin exceptuar a aquellos que desean dedicarse solamente a una vida espiritual interna, están otras fuerzas históricas en juego.

Fichte y Novalis son otros más que apenas y varían el tono de sus discursos al respecto.

B) Por qué los alemanes hacia Grecia.

Una vez más nos planteamos la pregunta del por qué ese interés de los alemanes; para ellos, y a manera de respuesta, ahí -en Grecia- había existido el hombre completo, íntegro: todo ello era una especie de Heimweh (nostalgia por el hogar); el valor y la dignidad del helenismo alemán; según ellos en Grecia se hallaba "la más alta especie de hombre jamás conseguida".

Winckelmann (1717-68) fue el primero en recalcarlo, aunque debemos de tener en mente que para entonces lo "griego" estaba opuesto a lo "greco-romano". El renacimiento había proveído al mundo occidental (a Europa) con una vasta colección de los hasta entonces perdidos textos griegos. Más que nada había sido el renacimiento un re-nacimiento de Roma y del espíritu romano. Así, el renacimiento no había hecho otra cosa sino enfocar al clasicismo a través de los humanistas, condicionando por tanto las ideas antiescolásticas y anticlericales de los mismos (cf HAUSER, A. 1979; II, 314). Es por ello en realidad que partimos de Winckelmann como uno de los primeros alemanes que intentan recuperar el espíritu griego, aunque ciertamente los esfuerzos de Winckelmann quizá pudieran sintetizarse con la siguiente aseveración: "Winckelmann confiesa en una carta, que no persigue con su obra el mejoramiento del arte de su tiempo, sino la creación de una especie de sistema sobre el arte por medio del cual se aprenda a observar y apreciar a los antiguos." (ORTEGA Y MEDINA, J. 1959; 37). Curiosamente como corolario, las ideas que van a prevalecer años más tarde sí conllevan la

la intención de un mejoramiento del arte, o en su defecto, cierta tendencia moralizante, pero no es aquí el lugar para discutir la recepción de Winckelmann por sus sucesores inmediatos.

Hoelderlin como Winckelmann, también espiritualizaba a Grecia, la idealiza, y está consciente de ese oscuro espíritu al que Nietzsche llamará "Dionisos"; se puede citar una amplia lista (v. infra) de obras que al par que influyen, iluminan el camino de sus contemporáneos y sucesores. Hemos de recordar aquí de paso, que Hoelderlin era uno de los poetas favoritos de Nietzsche.

Hay otros elementos que influyen de manera similar, aunque si bien en forma indirecta, para que el movimiento idealista y el romanticismo alemán recuperaran la concepción de la cosmología naturalista y de la tradición platónica y neoplatónica. Autores como Hamann, Herder y Goethe habían mostrado interés por Giordano Bruno, aunque desde la perspectiva del monismo, immanentismo y animismo universal; con Jacobi entra Bruno de lleno al debate filosófico alemán. Si bien su obra -la de Bruno- era casi inaccesible (debido a la condena hecha por la inquisición en 1600) el pensamiento alemán post-kantiano (que estaba deseoso por elaborar una filosofía propia, nacional, y por ende antifrancesa, es decir, antimecanicista -que era más cercana a Spinoza y por supuesto al cartesianismo-) incluye a Bruno, al menos como idea regulativa (véase la Kritik der Vernunft de Kant como ejemplo). Por su parte Schelling había escrito para entonces Bruno oder das goettliche und natuerliche Prinzip der Dinge (1802), en forma similar a su vez Jacobi

escribió también Pantheismusstreit.

Recordemos también que es en Alemania donde se llevan a cabo las primeras ediciones modernas de Bruno. Pero ¿por qué Bruno? ¿Que tiene que ver Bruno con la tragedia alemana? Hay que mencionar, para los no muy familiarizados con Bruno, que entre otras cosas, las ideas de Bruno comprenden la filosofía de lo mínimo, acercándose asimismo a las ideas sobre La pluralidad de los mundos habitados de Fontainelle. Lo minimal como totalidad, unificación del todo indivisible, todo como la parte constitutiva de sólo una cosa, un ser (cf. infra) pluralidad como totalidad. Simultaneidad. Acopio de experiencias, de acciones y reacciones. Mundos múltiples, sueño y ensueño, delirio acaso. El todo que acude desde todos lados (la pluralidad) a un sólo sitio (lo mínimo, el punto). Alegoría de la síntesis, lo singular y la pluralidad. Todo ello es, para ser más claros, bastante cercano y hasta semejante en muchos aspectos a la concepción dionisiaca del mundo que posteriormente formulará Nietzsche. En lo personal desconozco qué tan profundo conocimiento tuviera Nietzsche sobre la obra de Bruno -no me he topado con ninguna referencia directa a ella- pero muy posiblemente Bruno ejerce su influencia indirectamente sobre Nietzsche, además el hecho de que Nietzsche de una u otra manera se presente como panteísta -con o sin querer- es el inminente nexa que me hace mencionarlo aquí.

Hay un par de ideas que corroboran la idea de la carencia de elementos culturales propios del pueblo alemán, en su afán de conformar un acervo cultural mundial. Claro, la tendencia es

encontrar el nexo con la Grecia clásica.

A pesar de la victoria en Alemania de los viejos particularismos feudales, el espíritu alemán -al menos que cualquier otro- no podía comprenderse sin tomar prestados al extranjero elementos de su conciencia, sin recurrir a la antigüedad clásica, al espíritu francés, al arte italiano.

(LEFEBVRE, H. 1979; 60)

En este sentido Gottsched justifica su afrancesamiento y su antichovinismo en sus esfuerzos por crear un teatro burgués de la siguiente manera:

Nosotros, los alemanes, tenemos que auxiliarnos de traducciones del francés mientras lleguemos a tener nuestros poetas, los que podrán hacer algo con regularidad. Tan sólo depende de que nuestros Señores se permitan tomar finalmente un poco de afición a la escena alemana; pues mientras ellos sólo sean aficionados a cosas extranjeras, no queda mucho que esperar.

(apud GRIMMINGER, 1980: III; I-203)  
(Traducción mía)\*2

Y volviendo al origen de lo griego en lo alemán, se ha llegado a aseverar, sin embargo que: "en realidad Winckelmann [...] jamás pudo entender la otra cara del arte griego y del renacentista: la tragedia" (ORTEGA Y MEDINA, J. 1959: 42). Winckelmann como La Bruyere, tiene la idea de que el único camino para la grandiosidad o para volverse inimitables, si es que hay tal posibilidad, es la imitación de la poesía antigua (cf. JAUS, H. 1970: 81). Winckelmann proponía que los conceptos de totalidad y perfección griegos eran capaces de sensibilizar al artista.

Una vez más de la síntesis se pasa a la tesis, sin que demore demasiado el surgimiento de la antítesis. Al atacar Herder a Winckelmann (1777) y al haber ya escrito sobre Shakespeare (1773) se muestran los primeros brotes sobre el cuestionamiento de la validez del arte griego en tanto modelo normativo estético. Con

esta crítica a las proposiciones de Winckelmann surge entonces un intento por limitar y caracterizar otra de las antítesis que darán cabida a la contraposición nietzscheana "apolíneo - dionisiaco" a nombrar: la clásico - romántica.

Pero más tarde hablaremos de la contraposición Apolo - Dionisos, por lo pronto y con la clásico - romántica también surge con ella la división de dramaturgo de la antigüedad (los trágicos Aticos), y dramaturgo moderno (Shakespeare y Calderón), que muestran los principios de lo romántico. Así entonces, para la satisfacción del mismo ideal -según ciertas normas- percibido en dos épocas diferentes, se reconocen dos ideales estáticos diferentes. Se parte aquí de la armonía clásica contrapuesta al desgarramiento romántico y con ello nos situamos otra vez, ya no tan lejos, de la dualidad Apolo-Dionisos, que podría ser resumida en estos pares sinónimos de oposición siguiendo un sistema cronológico:

Winckelmann	Totalidad	Escisión
Schlegel	Armonía	Desgarramiento (Romántico)
Nietzsche	Apolo	Dionisos

La antítesis clásico - romántica surge aparentemente con A. V. Schlegel y Madame de Stael, y aunque el mismo Goethe discute al respecto (Conversaciones con Eckermann, 21 DE MARZO 1830) diciendo que Schiller en Ueber naive und sentimentalische Dichtung (1795) ya había hecho tal diferencia, aunque si bien

con diferentes términos: "El concepto de poesía clásica y romántica, que va ahora por todo el mundo y que causa tanta disputa y discensión [...] partió originalmente de mí y de Schiller."; hoy nos muestra la investigación (WELLEK & WARREN, Theory of Literature, Harmondsworth 1963; 147) que ésta surgió quizá en Inglaterra con Th. Warton (1774). El mismo Wellek sin embargo, afirma que la difusión al respecto efectivamente, si surge a partir de los arriba citados.

A.W. Schlegel en Lecciones de Viena (1808) plantea la contra posición clásico - romántica; y F. Schlegel en Berlin (1812) incluye ideas semejantes Historia de la Antigua y la Moderna Literatura. Habría que añadir aquí, entre paréntesis, que F. Schlegel había publicado Sobre la escuela de la Poesía Griega (1794) refiriéndose a las artes plásticas.

Corroborando a Schlegel, Madame de Stael escribe en su libro de L'Allemagne:

Se toma algunas veces la palabra clásico como sinónimo de perfección. Yo me sirvo de ella en otro sentido, considerando la poesía clásica como la de los antiguos, y la poesía romántica como la que, de alguna manera, se relaciona con las tradiciones cabalarescas.

(PRANGE, 1959-60: II: 129)

Y posteriormente en Die romantische Schule (1833) de Heine, que aparece como imitación del libro de Madame de Stael, Heine designa finalmente como románticos a los escritores que admiran un ideal artístico, precisamente a ése contrapuesto al ideal antiguo clásico reinante hasta entonces.

A todo Schlegel pretendía enfrentar al público con valores burgueses partiendo de un profundo sentido moral.

### C) Formación del drama burgués

A manera de digresión me referiré al drama francés, del cual tomará sus raíces el futuro drama alemán, para otorgar el contexto del cual se parte en los intentos por formar Das bürgerliches Trauerspiel.

Para comenzar cronológicamente y sólo por nombrar uno de los intentos previos a la formación del teatro alemán, mencionaré que Horacio creía que cultivando el drama satírico viviría Roma el advenimiento de la tragedia romana (pensando ingenuamente que estaría al par que la griega); pero esto se menciona básicamente por lo que representó el renacimiento en Alemania. Ahí Konrad Ecken (1720-78) trató, tras del intento de Lessing con su Hamburgisches Dramaturgie (1767-69), de fundar por vez primera un teatro nacional alemán en Gotha, sin embargo ese, y posteriormente los de Mannheim y Muenchen sufrieron quiebra tras quiebra; es hasta más tarde que se crea un teatro nacional de la corte. Cabría mencionar aquí que para los Adligen (NOBLES) se encontraba Das Musiktheater (la ópera) ante todo en la cumbre de toda la producción teatral. Wagner sabía también para quién trabajaba, cómo si no, habría de haberse contruido "Bayreuth". Fuchs en su Sittengeschichte, (II; 457) nos dice que: "La ópera es la creación primitiva y al mismo tiempo definitiva del absolutismo principesco. Y es también el documento que de manera más clara corresponde a su esencia." (Trad. mía apud GRIMMINGER, R. 1980: III:1-189)#3

Ya desde Corneille la tragedia había sido el género litera-

rio oficial; tragedia como único medio para consagrarse al ser escenificada en el Odeon y en la Comedia Francaise; la tragedia y el teatro literario era el dominio de la elite intelectual, símbolo de refinamiento, herencia del "Gran Siglo". Para el periodo romántico sufre el teatro literario una invasión del teatro popular, donde ya se busca no lo trágico, sino acciones movidas, personajes picantes; sabor más que deleite, y también derrame de sentimientos (muchas lágrimas).

Como testigos figuran el Ginase, EL Vaudeville, EL Ambiguecomique, más adaptados a los estratos sociales amplios. Ciertamente era el destino del teatro el tema del día, posición (política) clave.

Hauser propone el siguiente esquema que resulta interesante de comparar, aunque se refiera al teatro en Francia, ya que aporta una idea del esquema alemán de la época, tan arraigado al francés:

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| 1.-Comedie en 5 actes et en vers | = teatro literario<br>ejem. <u>Othello</u> de Ducis.                |
| 2.-Comedie de Moeurs en prose    | = costumbrista<br>ejem. <u>Le Mariage d'argent</u><br>de Scribe.    |
| 3.-Drama en prose                | = drama sentimental<br>ejem. <u>L'abbe et L'eppe</u><br>de Bouilly. |

- 4.-Comedie Historique = revista de escenas sensacionales, ejem. el Cromwell de Merimee y Barricades de Vitet.
- 5.-Vaudeville = comedia musical ejem. casi la mayoria de la obra de Scribe.
- 6.-Melodrame = mezcla de vaudeville, del drama sentimental y la comedia historica.

(HAUSER, A. 1979 passim II: 380)

La burguesia en el siglo XVIII pretendia crear un arraigo similar al de la nobleza al formar un drama burgues. Intentos como este por crear a través del teatro cierta educación "popular" no es, ni habian sido raros en la historia; ya desde los tiempos romanos Augusto deseaba el renacimiento del teatro romano como medio civilizador. Todo ello surge a su vez como "oposición sistemática a la tragedia clásica" (cf. HAUSER, A. 1979: II; 247). La moral y los derechos de la burguesia son reflejados ahí. Claro que no todo era un simple conflicto social reflejado en el teatro mismo, en ese teatro -y no unicamente en el de dicha época- como propaganda ideológica de la clase dominante; no es tampoco casualidad el que abunde el fratricidio o las matricidas en la tragedia helénica, simbolo de la lucha por el poder, porque para entonces los dioses eran y significaban el siguiente paso del hombre noble. Alcanzar la

inmortalidad. La lucha del hombre y el dios también como "una lucha por el poder", transformación del hombre a super-hombre; el eterno tema de Nietzsche. En la tragedia helénica los altos príncipes y personalidades debían caer, y en tanto esencia de la tragedia, el acontecimiento trágico era más impresionante en tanto más en alto se encontrara aquél. En el drama burgués el hombre ordinario prot-agoniza el drama, -generalmente moral-falsa imitación trágica representativa de ideas morales. En el drama burgués del siglo XVIII se lucha contra el orden social existente; así se fomenta finalmente una solidaridad sentimental entre personas de la misma condición social. Lo que perdurará hasta el siglo XX, antes del resquebrajamiento sufrido a instancias de los ataques de Brecht y su distanciamiento.

En el siglo XVIII se toma al teatro como institución de esparcimiento o como prototipo para aclaraciones morales. de ahí el nombre de institución; teatro también, claro está, como institución del absolutismo ilustrado. Cito aquí una nota de los apuntes inéditos de Nietzsche, escrita aproximadamente según la datación Colli-Montinari, alrededor de 1869: "[...] nuestra ópera sólo es una caricatura del drama musical antiguo [...]" (COLLI-MONTINARI, 1980: VII; 12)#4.

En la tragedia clásica el hombre se abre como ejemplo, está aislado y es independiente (socialmente hablando). La realidad material no le influye, es la lucha hombre-dios. En el drama burgués se representa un carácter cerrado e íntimo, pero no aislado del mundo externo, ajeno a esa comunidad masiva que no es sólo transformando sino parte interactuante en la vida del

héroe burgués. En él se dibujan el espacio y el tiempo reales, con un hombre sin más fé que su realidad circundante. Tómese Emilia Galotti como ejemplo. Ya en Nathan der Weise Lessing llega más lejos y acaba por destruir esa fé; no solo convierte Lessing dicha fé en creencia, como lo había hecho en sus obras previas, sino que moldea esa creencia burguesa hasta hacerla parte de la vida diaria. El libra al hombre de su aucto de terminación a través de su autodeterminación, en tanto su encarar el destino -incierto- al plantear la posibilidad de que las acciones (sus acciones) no son un producto de la voluntad humana. Todo se convierte en valoración moral, y ésta acaba por desvanecerse del todo al ser desenredado al hilo de la historia, convirtiéndose así de paso, en un puro análisis de motivos. Dicho en términos nietzscheanos: el positivismo hace presa al teatro. Sócrates versus la culpabilidad trágica.

En el drama burgués no hay más culpa trágica; los actos se encuentran condicionados y, por tanto, no son imputables. En el romanticismo, mientras se intenta salvar la culpa, se reduce la esencia de la culpa trágica al capricho del héroe. Voluntad personal y rebeldía (El Príncipe de Hamburgo de Kleist) y, siguiendo a Hebbel en su interpretación, el héroe cae, independientemente de su acción buena o mala, pero en su caer obtiene su triunfo. Ya con Kleist hay una escición objetiva dada por el carácter puramente individual, asocial e histórico del planteamiento dramático; así se pierde en el olvido aún más lo objetivamente trágico. El personaje se subsume en su personalidad buerguesa quedando como consecuencia que lo trágico

en sí, lo trágico en cuenta categoría surgida de la acción dramática, deja paso a un sustituto lírico-escénico.

En el Nietzsche antiwagneriano se refiere la Penthesilea kleistiana "como el precedente máximo de los dramas musicales de Wagner" y así explica Lukács que el éxito de Wagner se debió: "a la maestría y consecuencia con que supo encontrar un sustituto escénico-musical de este tipo para el perdido dramatismo objetivo, para lo objetivamente trágico ya desvanecido." (LUKACS, G. 1970; 45).

Para entonces la tragedia clásica ya era en sí inaprensible, inexplicable e incomprensible; de cualquier modo se intentaba que a través de la motivación psicológica de la apoteosis readquiriera el drama alguna medida humana. Demasiado humana diría Nietzsche. Sin embargo el drama burgués es sólo una lucha por la libertad interna, ética, "ningún hombre debe verse obligado" (Nathan der Weise); ya no hay una libertad, pero se intenta que el hombre sea responsable ante sí mismo, así se crea el hombre ético (el hombre kantiano) y también por consecuencia el hombre moral.

Baste aquí finalizar mencionando que todavía aún en los 90's del 1700 eran los teatros, casi sin excepción alguna, fieles a los príncipes. Era así como el teatro se identificaba como institución del absolutismo ilustrado.

D) Compilación de ideas sobre la tragedia anteriores a

El Nacimiento de la Tragedia.

Para terminar con este capítulo me permito hacer una muy somera recopilación de las diferentes ideas que se tenían sobre la tragedia en los alrededores previos a la aparición de Die Geburt der Tragödie.

El concepto de tragedia, de "lo tragico" ha sido discutido en relación a una de las formas específicas del arte: la tragedia, al igual que a la vida en general. Casi siempre se parte de la definición aristotélica, según la cual la tragedia es comprendida por la: "[...] imitación de hechos que suscitan piedad y terror y que rematan en la purificación de tales emociones." (Poética, 6, 1449b 23).

En la tragedia griega, ha dicho Jaeger, "La felicidad, y la fortuna no permanecen largo tiempo en manos de su usufructuario. Su eterno cambio reside en su propia naturaleza. La convicción solónica de un orden divino del mundo halla en esta dolorosa verdad su más fuerte fundamento." (JAEGER, W. 1962; II CAP.I-238,9). Ya hasta la primera mitad del siglo XIX la historia había sido pródiga en teorías sobre la tragedia y en su mayoría todas ellas concuerdan en un punto: la tragedia trasciende lo individual.

Comencemos la serie de referencias con Aristóteles. Según el estagirita la poesía era lo universal y la historia lo particular; se consideraba paralelamente a la tragedia como lo universal y a la comedia y el drama como lo particular, lo indi-

vidual y/o lo subjetivo: "[...] y por ello la poesía es algo más filosófico y más noble que la historia: pues la poesía refiere sobre todo lo general, la historia lo particular." (apud HORACIO Q. 1984, XVIII). Por principio la tragedia debe también de ejemplificar, dignificar, exaltar: "[...] y en la misma diferencia se separa la tragedia respecto a la comedia: pues ésta pretende representar a los hombres peores de lo que son ahora, y a aquella mejores." (apud HORACIO, Q. 1984; XVI) Pero el fin último de la tragedia, y seguimos con Aristóteles, es purificar, purgar, sublimar acaso la catarsis:

"[...] tragedia es, pues, imitación de una acción noble y completa, que tenga amplitud, en agradable lenguaje, con cada belleza separada mente en cada parte, presentada por quienes actúan y no por medio de narración, la cual, a través de la compasión y el terror, realiza la purificación de cada uno de estos estados efectivos.

(apud HORACIO, Q. 1984, XVII)

Claro que también posee ciertos límites, una estructura a la que se debe de ajustar. Observa Aristóteles: "[...] empero, en los hechos nada haya irracional; en caso contrario, quede fuera de la tragedia, como en el Edipo de Sófocles." (apud HORACIO, Q. 1984, XXII). O bien: "[...] ésta [la tragedia] intenta confinarse dentro de un período solar o sobrepasarlo poco, mientras que la epopeya es indefinida en el tiempo; y en esto difiere." (apud HORACIO, Q. 1984; XX). Obviamente se trata aquí de las bien conocidas unidades de tiempo, lugar y espacio.

San Agustín comentaba que al presenciar una tragedia, el mismo dolor poseía su deleite -fuera de la concepción estoica misma y los espectadores lloraban, alegrándose de su propio llanto. Naturalmente las teorías difieren en detalles (muchas veces esen

ciales para la interpretación de cada teoría en particular) pero pueden resumirse en términos generales como siguen:

Lessing (1729-81) escribe el Laocoonte, o de los Límites de la Pintura y la Poesía (1765) donde delimita las artes, haciendo extensas referencias al arte griego; en él Lessing sostiene entre otras cosas, que la poesía es un arte mucho más vasto que las artes plásticas. Otro es su intento por la creación del Buergerliches Trauerspiel. Este podría ser vagamente descrito como la creación de la tragedia rococó con una reinterpretación aristocrática como soporte y que partía de una crítica sobre los dramaturgos franceses (v. opus citado). Lessing pensaba que la intención real de la tragedia era despertar temor y compasión. Teorías como las de Lessing, si bien aún de la Ilustración, fueron más tarde incorporadas al Sturm und Drang, y en vista del concepto de la culpa que implicaban, fueron retomadas por Schiller para formar sus dramas moralizantes.

Para Schiller (1759-1805) la tragedia es una manifestación de la poesía sentimental que representa el conflicto entre lo real y lo ideal. La tragedia griega posee un problema al cual se acerca desde el punto de vista de la ética kantiana. Al respecto opina Lukács: "[...] en Schiller, el tema del destino viene referido, por lo general, a la involuntaria caída de la culpa a la que por pura necesidad histórico-social se ven arrastrados los hombres, en contra, incluso, de su intención misma." (LUKACS, G. 1970; 27).

Pues bien, para Schiller se presentaba como necesidad que el mismo público fuera transformado en el teatro; claro que éste

apenas y comenzaba a "comportarse" en el teatro bajo la iniciativa de Gottsched, pero para Schiller el teatro significaba algo más, era una "institución moral" como ya él mismo lo afirmaba a finales del siglo XVIII.

Hegel afirma que en el conflicto trágico se encuentra su justificación como tal: "La finalidad y el carácter trágico es legítimo en cuanto es necesaria la solución del conflicto en que él mismo consiste." (Vorlesungen ueber die Aesthetik, Editorial Glockner III. p. 530). Por lo tanto con la solución trágica se restablece la armonía. Es obvio que con la idea del optimismo romántico se pensaba estar frente a las tragedias -los dramas de los siglos XVIII y XIX en general- que sólo llegan a ser simples apariencias de comedias sustanciales; todo termina bien y lo que se pierde no tiene el más mínimo valor.

En su interpretación, Hegel (1770-1831) además asume que la relación entre el coro y el héroe puede ser descrita como una relación dialéctica fundada en la amplia objetividad de las circunstancias socio-políticas de un periodo, incorporadas en el coro, y la asección subjetiva de un individuo.

Schelling (1775-1854) había ofrecido una interpretación del drama griego anticipándose a la de Hegel, la cual resalta la cuestión de la culpa trágica. El acto de culpa era un recurso de orgullo y valor de una, al mismo tiempo diferente, clase amorosa.

Para Schopenhauer (1788-1860) la tragedia es conflicto irresoluble "[...] Es la representación de la vida en su aspecto terrorífico. El dolor sin nombre, el afán de la humanidad, el

triunfo de la perfidia, el descarnado señorío del azar y el fatal precipio de los justos y de los inocentes" (Die Welt als Wille und Vorstellung I-51). La tragedia sólo alimentaba la demostración plena de poder de vanidad de todos los deseos de la "voluntad", su tonta obstinación y la inutilidad de todos sus fines.

La tragedia es, según Schopenhauer:

Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación es la aparición del conocimiento de que en el mundo, la vida no puede dar una satisfacción auténtica y, por tanto, no son dignos de nuestro apego; en esto consiste el espíritu trágico-, ese espíritu lleva, según esto, a la resignación."  
(SCHOPENHAUER, A. II; 495)

No deja de ser interesante para nuestro estudio<sup>11</sup>, en tanto que nos complementa las diversas interpretaciones ya expuestas, el enfoque que hace Kierkegaard de la tragedia. Aún y cuando Nietzsche nunca tuvo conocimiento de sus ideas, pese a la escasa diferencia de treinta años entre él y el danés. En El reflejo de la Tragedia antigua en la moderna, Kierkegaard forja la siguiente división de planos conceptuales con sus correspondientes correlatos:

Etico.....	Culpa individual.....	Castigo
Religioso.....	Trans-individual.....	Gracia (fuera de culpa)
Estético.....	Supra-individual.....	No redención familia, especie (fuera de culpa)

11.-En otro estudio paralelo, es ésta la referencia exacta a lo que intento expresar con respecto a la interpretación joyceana del problema, el capítulo de Circe dentro del Ulyses, el humo, lo obscuro, la embriaguez, el éxtasis.

Y dice Kierkegaard: "La ética es severa y dura -castiga- la tragedia en cambio expresa un amor maternal que apacigua al inquieto [...] lo trágico exige un momento de culpa que no sea objetivamente consciente."

Nietzsche llega a la tragedia con un elemento no considerado hasta este punto, justamente por no haber sido considerado tampoco -al menos de manera específica en tanto elemento trágico- por todos sus predecesores. Nietzsche hace mención del mito. Mito como uno de los fundamentos constitutivos de la tragedia ética; elemento esencial, punto de revelación.

Surgiría aquí la pregunta de ¿Cómo se relaciona la tragedia con el mito? En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción a palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito; el rito es eso, es Orfeo, los misterios de Eléusis, la vivencia, la experiencia, la noche, la iniciación, orgía y embriaguez. El mito es pues, el dintel de entrada a la tragedia, experiencia supraindividual, vivencia estética, no ética ni religiosa. Efectivamente, como se apreciará posteriormente, Nietzsche supo -como muchos otros- reconocer la emancipación estética de la forma sobre el contenido; Nietzsche quita, y abole de paso, la culpa individual, la culpa ética; pero tampoco cae en la pena religiosa, en la gracia conmisericorde (El Anticristo), su intento es devolverle al hombre su superhombre, el dios de sí mismo. Nietzsche cree falsamente al principio (siguiendo a Wagner en sus intentos por revivir los mitos -medievales-) poder dar cabida al hombre común dentro de una nueva tragedia, dentro

"contemporanea"; sólo cuando posteriormente Nietzsche desenmascara a Wagner y a sus sustitutos lírico-escénicos vuelve tras sus intentos originales con mayor ahinco -Also sprach Zarathustra- aunque desistiendo de su idea por recobrar los mitos. Lo único que le restó hacer, fue retomar a Dionisos tras de su ceguera apolínea -Die froehliche Wissenschaft, y Aurora- y volver al ditirambo hasta llegar a su "Wille zur Macht" y a su "Ewige Wiederkehr".

Nietzsche, en breve, va a incurrir en la tragedia griega con otra intención; su intento es el deseo por renovar al hombre y a la sociedad a partir de la concepción del arte y de la vida.

Concluiré mencionando dos cosas: la primera, que desde finales del 1700 hasta mediados del 1800 hablar de Esquilo, Sófocles o Eurípides era hablar de poetas de literatura. Los pocos legos que escazamente conocían sus obras los reconocían por los escritos casi apenas recobrados; la segunda, que a mediados del siglo XVIII, Alemania no era -como tampoco nunca había sido- un centro notable de estudios clásicos, y mucho menos de estudios centrados en la Grecia antigua. A comienzos del siglo XIX, Alemania se había convertido en "el" centro europeo para estudios clásicos.

II CUATRO INFLUENCIAS EN NIETZSCHE

Mostramos en el presente, no la vida, sino la obra de cuatro autores que influyen en la obra nietzscheana. Cuatro puntos para que parta Nietzsche a la aventura de su obra.

Este capítulo se propone el proveer al lector con un contexto general sobre los trabajos de cuatro autores que marcan de una u otra manera, un giro en la trayectoria de nuestro autor. Las biografías intentan (cosa que no se ha logrado) abolir el tono enciclopédico de la información aquí expuesta. Que sirvan de contorno. La lista de trabajos que de cada uno se ofrece, en unos más abundante que en otros, es invitación. Que sirva de retorno.

De los cuatro autores mencionados dos de ellos son recogidos por Nietzsche a lo largo de su vida, son "rumiados" por decirlo así, y de ellos se impregna mucha de la obra nietzscheana. Dos de ellos seguirán incorporados durante toda su vida de una u otra forma y nunca se alejarán. Los dos últimos son recogidos intempestivamente con la fuerza del impulso no meditado. Marcan el jalón inicial (o el empuje -dependiendo desde dónde se vea) que proyecta al joven Nietzsche fuera de toda escuela. Pero ellos dos, los dos últimos, son también repelidos (ahora por el Nietzsche maduro) con la misma fuerza con que una vez fueran adheridos a él.

La importancia de todos en el mundo de las ideas y del arte es considerable, sin embargo, la información aquí referida es minúscula. No deja de ser interesante la lectura de cada uno de ellos; para quien pretenda acercarse, la propongo ampliamente.

## A) Heráclito

Las presentes observaciones más que una referencia propiamente hablando, son apuntes que intentan delinear la trascendencia de Heráclito en Nietzsche. Una ayuda más amplia al respecto será siempre la bibliografía referida.

Heráclito (circa 540-475 a.C.) nace en Efeso; como hijo de un antiguo noble viaja por el mundo entonces conocido y regresa a su ciudad natal; ahí dejó depositado en el templo de Artemisa (Diana) un libro en prosa que contiene unos 130 fragmentos que comprenden pensamientos asistemáticamente compilados.

Vive simultáneamente a Parménides (éste habitó en Eléa). Para entonces Grecia guerreaba contra los persas y la polis de Anaximandro se encontraba bajo continua amenaza.

Para Heráclito, al igual que para otros presocráticos, los dioses no son algo originario, sino entes dentro del mundo. Sin embargo el hombre es diferente del dios en esencia. Todo es una mutación. "No es posible bañarse dos veces en la misma corriente, las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, van hacia ser y se alejan de ser" Frag. 91 (GARCIA BACCA, J. 1984; 247). Nietzsche trabajó, debido a su formación académica, mucho tiempo sobre los primeros filósofos griegos, en sus apuntes (inéditos) escribe:

- |             |  |
|-------------|--|
| Anaximandro | -Melancolía y pesimismo.               |
| Xenofonte   | -Lucha con Homero.                     |
| Parménides  | -La abstracción.                       |
| Heráclito   | -La contemplación artística del mundo. |

Anaxagoras	-Teoría natural del cielo.
Empedocles	-El griego ideal completo.
Democrito	-El conocedor universal.
Sócrates	-La educación.

(COLLI-MONTINARI. 1980; TOMO VII, 82)#5

Heráclito ancla la existencia en un ser rígido: "Aún los que se bañan en los mismos ríos se bañan en diversas aguas" (FRAG. 12 apud GARCIA BACCA, J. 1984; 240) Heráclito es el principio del incesante devenir de las cosas, en donde el orden riguroso que existe es la constante mutación. De los fragmentos anterior y siguiente se concibe el eterno retorno, la infinita repetición de lo mismo. "Un día es como otro día cualquiera." (FRAG. 106 apud GARCIA BACCA, J. 1984; 248).

Muchos de sus conceptos serán integrados por Nietzsche para concebir otros tantos: "La guerra es la madre de todas las cosas, de todas las cosas la reina." (apud JASPERS, K. 1957; 25) directamente relacionado con Der Wille zur Macht. Heráclito era más un profeta religioso que un racionalista; Guthrie menciona que podría haber alguna posible conexión entre el pensamiento de Heráclito y el persa (recuérdese la época en que vivió v. supra), en particular con el zoroastrismo (aquí cabe, efectivamente mencionar el Also sprach Zarathustra). Su logos (principio y base de todas las cosas) es comparado con los conceptos zoroástricos de Ahuna Vairya (La palabra divina) y Vohu Mana (La mente universal).

Heráclito apunta también que las acciones de los hombres

tras el crepúsculo, no son llevadas a cabo bajo el ojo de Heráclito. Donde se sugiere el concepto del mundo dionisiaco, y aunque critica dicha religión, lo hace con un importante calificativo:

Si la procesión no fuese en honor de Baco y en honor suyo el canto fálico, serian tales actos de vergüenza; mas uno y el mismo son Hades y Baco, y por él enloquecen y a él festejan en los ritos.  
(apud GARCIA BACCA, J. 1984; 240)

No es que Heráclito sea hostil a las iniciaciones y a las orgias dionisiacas como tales, pero deploraba el hecho de que fueran llevadas a cabo fuera del entendimiento de su verdadero significado.

A aquellos cuyo polo es la noche, a los magos, a los sacerdotes de Baco, a las Ménades e iniciados: 'en lo que los hombres tienen por misterios se inicia uno sin consagración alguna'.  
(ibidem Frag. 14)

A Heráclito se le sitúa en la categoría de los filósofos de la naturaleza, junto con Tales, Anaximandro y Anaximenes; se le contrapone a Parménides, como el filósofo del ser. La doctrina de Heráclito tiene como médula el concepto de los contrarios:

No comprenden que lo distendido concuerda consigo mismo según multitenso coajuste, como el del arco, como el de la lira.  
(idem, 243)

Recuérdese a Octavio Paz, recuérdese a la música o bien al Finnegan's Wake de Joyce. En dicho pasaje está claramente expresada la nueva y fecunda idea de tensión. El tercío de comparación entre el arco y la lira reside en el dinamismo de dos fuerzas contrarias y a la vez unidas. Cada una se aparta a su significación propia. Su punto de reunión es la (armonía) que

en griego es ajuste,---juntura, encaje; acuerdo, tratado; ley, orden; justa proporción.

Así se podría continuar incansablemente mencionando referencias a la obra de Heráclito, aclarando y revolviendo sus significados, queriendo decir. Que este querer decir sea un re-volver (en el sentido de retorno) a su obra.

## B) Hoelderlin.

Hablo de Hoelderlin(1770 - 1843). Nace el 20 de marzo en Lauffen (en el mismo año nacen Beethoven y Wordsworth); su padre, capellán y administrador de un convento, murió dos años más tarde. Hasta 1786 estudia en el seminario de Maulbrun, según los deseos de su madre, para convertirse en sacerdote. En 1790 se convierte en "magister" de filosofía. En Denkendorf conoce los trabajos de Ossian, Eduard Young (1683-1765), Friedrich L. Stolberg (1750 - 1819), Karl Phillip Conz (1762 -1827), Ludwig C.H. Hoelty (1748 -76), Klopstock (1724 - 1805) y Herder. Ahí fue alumno de Fichte. En 1792 funda una asociación para la poesía; en el mismo año redacta su trabajo con el que concluye su formación: De ecclesiae Wittembergicae renascentis calamitatibus. Tres años más tarde conoce a Susette Gontard (Diotima).

Esos años de su vida los pasó fuera de todo contacto con los movimientos de su tiempo. A partir de 1804 pasa Hoelderlin una vida similar a los últimos años de Nietzsche. En Hoelderlin son 39 años los que pasa fuera de todo, o de casi todo, contacto con el mundo externo. En 1804 Hoelderlin es llevado por su amigo Isaak Sinclair (1775 - 1815) a Tuebingen, en donde vivirá en un ático en la casa de Ernst Zimmer por 39 años privado de la razón.

El 7 de junio de 1843 muere Hoelderlin sin que apenas alguien en Alemania y en el mundo sepa quién había sido y el poeta que moría con él.

La obra publicada en vida de Hoelderlin es la siguiente:

1793 -De ecclesiae Wittenbergicae renascentis calamitatibus.

1793 -Himnen an die Ideale der Menschheit.

1797 -Der Tod des Empedokles.

1797 -Hyperion oder der Eremit in Griechenland.

1798 -Menons Klage um Diotima.

1799-1801 -Oden.

1800 -Der Archipelago.

1801 -Brot und Wein.

1804 -Die Trauerspiele des Sophokles uebersetzt.

1826 -Gedichte.

Hoelderlin no pertenece del todo al movimiento romántico contemporáneo de su tiempo, pero por decirlo así, tampoco se integra o forma ninguna otra escuela; él es (como muchos de sus personajes) en eremita del mundo, de la historia y de la cultura. Y con ello no pretendo minimizar el aporte de su obra al contexto cultural mundial.

Trabajó sobre los griegos con una clara influencia de Winckelmann, aunque también le entusiasmó Schiller, quien influyera en su versificación. Conoce a Herder y Goethe, Hegel y Schelling, siendo compañero de clase de los dos últimos en Tuebingen.

Hyperion es el más claro ejemplo de sus intereses dominantes a lo largo de su vida (el ejemplo bien puede adaptarse a Nietzsche); el sólo título dice mucho: Hyperion oder der Eremit

in Griechenland (Hyperion o el eremita en Grecia). Para Hoelderlin Grecia era su hogar, su patria; este ejemplo -uno de los tantos que abundan- lo tomamos de la obra referida: "Ich liebe dies Griechenland ueberall. Es traegt die Farben meines Herzens. Wohin man sieht, liegt eine Freude begraben." (apud MARTINI, F. 1966; 49) Grecia es para Hoelderlin un hogar, secreto y nostálgico; en otras palabras es una especie de Diotima (su eterno amor), la mujer eterna. Hoelderlin escribe unicamente sobre cinco o seis temas; elegias en pentámetros y hexámetros, odas e himnos sin rima.

Hyperion es una novela epistolar aparecida en dos tomos (1797 - 1799) respectivamente, aunque aparecida parcialmente en la revista Neuer Thalia que para entonces publicaba Schiller. No obstante la historia de Grecia, la religión y el medio ambiente difieren totalmente del de Alemania, Hoelderlin se refiere a Grecia como su patria: "Was bin ich dir, was bin ich mein Vaterland?" Tomado del poema "Der Lorbeer" (1789); y él mismo responde a su pregunta en su poesía "Griechenland":

Ach! es sei die letzte meiner Traenen,  
Die dem Heiligen Griechenlande rann,  
Lasst, o Parzen, lasst die Schere toenen!  
Denn mein Herz gehoert den Toten an.

Diotima es también el lugar secreto, pero al mismo tiempo sirve a Hoelderlin como uno de los elementos en su cadena poética:

Ich hab es Einmal gesehn, das Einzige, das meine  
Seele suchte, und die Vollendung, die wir ueber die  
Sterne hinauf entfernen, die wir hinauschieben bis  
ans Ende der Zeit, die hab ich gegenwaertig gefuehlt.  
[...]

Ich frage nicht mehr, wo es sei: es war in der  
Welt, es kann wiederkehren in ihr, es ist jetzt  
nur Verborgner in ihr. Ich frage nicht mehr, was es sei  
ich hab es kennen gelernt.

(apud MARTINI, F. 1966; 54)

Probablemente Diotima sea esencial para Hoelderlin en la  
elaboración de su obra, pero no es el único elemento. El  
también canta a la naturaleza: como en el caso de los románticos  
la naturaleza es la vivienda y habitación del espíritu, del  
alma. El siguiente poema "An die Natur" nos muestra claramente  
la anterior aseveración:

Ewig muss die liebste Liebe darben,  
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,  
Da der Jugend goldne Traume starben,  
Starb fuer mich die freundliche Natur;  
Das erfuehst du nicht in frohen Tagen,  
Dass so ferne dir die Heimat liegt,  
Armes Herz, du wirst sie nie erfragen,  
Wenn dir nicht ein Traum von ihr genuegt.

(apud GORBEA, F. 1977)

No deja de ser interesante también el significado del hogar (de la muerte) y de la sombra, como en el teatro español: "was wir Leben ist ein Schatten nur." O bien un sueño, también con el sentido de oscuridad. En Hoelderlin la iluminación que otorga el saber, así como el conocimiento no tienen cabida ni representación. Oscuridad significa también: imperio de la dualidad de la vida. Dionisos.

" [...] Ach! wir lebten so frei im innig unendlichen leben;/ Unbekuemmert und still, selber ein seliger Traum, [...]" La poesía anterior, que nada tiene que ver -formalmente hablando- con Hyperion, es nombrada "An Diotima". En ella quiero hacer notar como para Hoelderlin el espíritu romántico no es únicamente la sombra o la noche, como es el caso de Novalis; sino son al mismo tiempo las imágenes de optimismo -de paso tan abundantes en la obra de Nietzsche- donde el sol brilla, donde aparecen en todo su esplendor el campo, el viento y los árboles. Idea muy cercana a la de belleza propagada por los griegos. Para ejemplificar lo anterior ahora me referiré a su poesía "Die Launischen": "[...] Unter Schatten des Walds, wo die gewaltige / Mittagsonne mir sanft ueber dem Laube glanzet [...]" Y lo que expresó el poeta, lo escribió también en prosa; Hyperion es prácticamente una novela-poesía con la cual muchos críticos adeptos a diferenciar los géneros literarios tendrían serios problemas. De cualquier manera la expresión poética queda ahí como la más vieja, la prosa como la posterior.

Refiriéndonos a la idea de Baco y de la creación artística, tomaremos ahora su poesía "An unsre groessen Dichter" como ejem-

plo: "[...] Der junge Bacchus kam, mit heiligem/ Weine vom  
Schlaffe die Voelker weckend.[...]" Y del Hyperion referiré la  
siguiente idea: "[...] Mit Gesang steigen die Voelker aus dem  
Himmel ihrer/ Kindheit ins taetige Leben, ins Land der Kultur."

De entre los 280 poemas de Hoelderlin es sencillo encontrar  
la relación entre los intereses de su tiempo (los elementos  
románticos) y sus propios intereses, sobre todo Grecia. En los  
siguientes versos hay una hermosa mezcla de ensueño, naturaleza  
y Grecia: "[...] Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen  
alle,/ Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehoert? [...]"

Hyperion no es unicamente la idea romántica de Grecia, es  
casi una Bildungsroman, en la línea de Hesperus o de el Wilhelm  
Meister. El escenario de la novela es la Grecia moderna, donde  
desde 1770 -y estamos hablando de 1774- pelean los griegos junto  
con los rusos por su liberación de los turcos. El héroe se  
encarga de desempeñar el propio desarrollo de Hoelderlin, y  
sobre todo, sus dudas sobre el amor, sobre la filosofía, sobre  
el hombre.

Las tres siguientes citas consecutivas permiten entre-ver la  
concepción del superhombre nietzscheano; independientemente de  
ello y de la relación que de hecho tienen, o que puedan tener  
con nuestro tema en lo particular, merecen la pena ser aquí  
mencionadas:

Was ist der Mensch? konnt ich beginnen: wie kommt  
es, dass so etwas in der Welt ist, das, wie ein  
Chaos, gaert, oder modert, wie ein fauler Baum, und

nie zu einer Reife gedeiht? Wie duldet diesen  
Herling die Natur die ihren suessen Trauben?

(apud MARTINI, F. 1966; 47)

Was ist denn, dass der Mensch so viel will? fragt.  
ich oft; was soll denn die Unendlichkeit in seiner  
Brust? Unendlichkeit? wo ist sie denn? Wer hat sie  
denn vernommen? Mehr will er, als er kann! Das  
moechte wahr sein.

(idem; 43)

Es kann nichts wachsen und nichts so tief vergehen  
wie der Mensch. Mit der Nacht des Abgrunds gleicht  
er oft sein Leiden und mit dem Aether sine Seligkeit,  
und wie wenig ist dadurch gesagt?

(idem; 45)

Muchas líneas ha escrito Nietzsche para expresar algo  
semejante, además al respecto su Zarathustra no difiere tampoco  
de la idea del eremita. Hoelderlin desarrolla la idea del  
hombre como eremita, (con ver los títulos de sus obras se  
aprecia lo anterior cf supra), del hombre en la búsqueda del  
dios de sí mismo.

Y todo sucede de tal modo que la tragedia personal de  
Hoelderlin, más que sofocar en el poeta la vida, le abre una  
vida nueva al disolver -casi en total soledad- todas las  
ficciones objetivas. El tampoco pertenece a ningún partido,

religión o movimiento; pertenecía a Grecia y a sí mismo. Su vivir es convivir con las cosas eternas, maravilloso impulso interior hacia el abismo. Enmarcando su vida se puede decir que él fue también contemporáneo de su demencia: "[...] Der, der dunkle Zukunft sieht, er muss auch sehen den Tod und allein ihn fuerchten. [...]". Hacia el final de su vida la naturaleza se vuelve para él un idilio que se expande en imágenes serenas. Ya no escribe sobre tragedias y batallas, ya no canta más himnos, sólo contempla y describe. En Hoelderlin se encuentra el deseo perpetuo por convertir su yoidad de nuevo en la comunidad, mezcla y fusión con la naturaleza y el mundo:

Das Angenehme dieser Welt hab ich; genossen,  
Der jugend Freuden sind wie lang! verfloessen  
April und Mai und Junius sind ferne,  
Ich bin nichts mehr; ich lebe nicht mehr gerne

Muestra tomada de su poema "Das Angenehme". Con el siguiente poema no se puede confirmar del todo su muerte:

Natur! ich hab ihn ausgetraeumt,  
von Menschendingen den Traum, und sage:  
Nur du lebet ...

Finalizo re-enunciando un par de puntos. Que quede un dintel de entrada. Hoelderlin habita en el mundo abolido, en el mundo donde los dioses han dejado de habitar -a partir de Nietzsche el super-hombre ha de poblar este mundo-. Hoelderlin

habla desde el abismo de su privación, sacerdote de Dionisos queva errante por un pasado olimpico. Sin embargo, Hoelderlin canta cara a cara a su dios sus propias leyes, éxtasis y sollozo, raptó y sobresalto; alcanza tal punto que practicamente confunde la poesia con la vida.

---

11- Las poesias referidas en este inciso estan tomadas de la edición bilingüe de Federico Gamboa.

### C) Schopenhauer

De Schopenhauer dire lo minimo. Nació en Dantzig (1788), hijo de un rico comerciante rígido y austero; su madre era espiritual, voluble y vanidosa para su época, pero en gran medida auxilió al joven Schopenhauer en su preparación.

Schopenhauer estudió comercio en Holanda, Francia e Inglaterra; fue hasta 1809, en Weimar, donde se trasladó con su madre pudiendo entregarse a los estudios "clásicos hasta matricularse en la Universidad de Gottinga. Fue alumno de Fichte, quien lo desilusionó por la falta de "profundidad". En Jena elabora en 1813 su tesis doctoral Ueber die vierfache Wurzel des Satzes von zureichenden Gruenden.

Admitido como profesor en la Universidad de Berlin su actividad docente se constituyó en un rotundo fracaso polemizando contra la popularidad de Hegel.

Todas las obras de Schopenhauer publicadas hasta ahora son las siguientes:

1813 -Ueber die vierfache Wurzel del Satzes von zureichende Grunde.

1816 -Ueber das Sehn und die Farben.

1819 -Die Welt als Wille und Vorstellung.

1836 -Ueber den Willen in der Natur.

1840 -Ueber die Freiheit des Willens.

1841 -Die beiden Grundprobleme der Ethik.

1851 -Parerga und Paralipomena.

Rechazó las concepciones materialistas del mundo (para entonces contemporáneas próximas de su vida) y fue acérrimo antifeminista. Murió en Frankfurt en 1831, influyó sobre todo las obras posteriores de Wilhelm Busch (1832-1908) y de Wilhelm Raabe (1831-1910). Hasta ahí su vida.

Schopenhauer formula y es el representante de la resignación y el pesimismo del y por el mundo; el mundo es la expresión de una fuerza ciega (la voluntad) donde vivir es penar. El expone y explica en cada una de sus últimas obras, los descubrimientos más recientes de la ciencia en razón de su obra principal. Para él el mundo es un fenómeno.

"La voluntad" de Schopenhauer no admite nada fuera de sí misma, se le designa "voluntad de vivir" pero como voluntad es querer, todo se resume en voluntad de querer. Con ello consigue Schopenhauer una posición pesimista, sin embargo eso es algo que se devera a sí mismo; ese pesimismo schopenhauriano es el desencanto del racionalismo. Para él este mundo es el peor de los mundos posibles, precisamente a causa de que es irracional por excelencia. El placer para él es tan sólo ausencia de dolor.

La cosa en sí, el fenómeno, el yo y por tanto el mundo, hay que buscarlo en nosotros, en lo que en nosotros hay de más íntimo. La voluntad es simultáneamente deseo y necesidad; el arte es autoconciencia de la voluntad, y por consiguiente, un primer paso hacia la catarsis. La más plena autoconciencia de voluntad es la música.

Schopenhauer plantea (junto a Schelling y Kierkegaard) el problema de la naturaleza propia del individuo espiritual. A

partir de él surge la adherencia a la idea de la complejidad de la vida, sobre todo, de la vida individual. Y para la vida individual son necesarias dos condiciones: el espacio y el tiempo. Ahí es donde la voluntad se "representa" como fenómeno.

Veamos ahora ciertas ideas de Schopenhauer que nos auxiliarán en nuestro propósito por haber influido en Nietzsche de manera considerable. La primera de ellas es la voluntad. La voluntad no es tanto facultad individual o colectiva, sino más bien "Como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad". Aquí, diría yo, se presenta la obra de Heidegger como continuación a la teoría de Schopenhauer (y por supuesto a la de Nietzsche en relación a la voluntad de poder) en la medida en que Heidegger trata de hacer conciencia del 'ser' sobre su 'ser' ante todo 'en el mundo'. De aquí en adelante no se circunscribe la idea solamente al artista en cuanto a la capacidad de mirar al arte dentro de la relación 'sujeto - objeto' (llámese 'actor - espectador'), sino que el concepto abarca e incumbe a todos los hombres.

La segunda idea es la del individuo. El individuo es un ente no trágico. En Schopenhauer el principium individuationis equivale al espacio y al tiempo. Según él, el espacio y el tiempo singularizan lo que es, en principio, idéntico al ser. La expresión de dicho principio de individuación aparece con frecuencia en El Nacimiento de la Tragedia. Nietzsche cree establecer con ello la idea de que a través de la unidad esencial el todo se convierte en multiplicidad (caso simultaneidad). Al respecto Schopenhauer dice: "[...] Es una

y la misma voluntad, la que dirige y aparece en todos los hombres, pero cuya apariencia vuela en contra del otro y devora el uno al otro.[...]" (apud SILK-STERN 1981; 326)

Probablemente Schopenhauer no quisiera acercarse con ello al arte, sino más a la psicología humana, de cualquier modo su anotación se acerca más al drama (v. supra) que a la tragedia en sí.

Hemos de recordar también que Schopenhauer está en busca del espítitu de resignación y aclara que Shakespeare y Goethe, por ejemplo, eran mejores que Sófocles y Esquilo.

Nietzsche acepta de él, que la tragedia da al espectador una premonición de "un tipo diferente de existencia", así como "un placer de exaltación" que corresponderían a la catarsis aristotélica y al espíritu dionisiaco respectivamente. Posteriormente en su autocrítica, el mismo Nietzsche dice referirse no al placer de la resignación, sino "a una más grande alegría". Por ello la contraposición ideológica entre Nietzsche y Schopenhauer es clara al decir este último que: "[...] nuestro placer en la tragedia pertenece no a la facultad de la belleza, sino al de la sublimación [...]" Nietzsche dirá años más tarde, en 1888: "a la voluntad de poder". Así, la unidad primordial es la voluntad de Schopenhauer y la de Nietzsche otra, de naturaleza diferente, a nombrar: el eterno retorno de lo mismo. Lo que pasa también aquí es que el Nietzsche joven de los años 60's carece aún de una terminología propia, pues con los términos que acuñará posteriormente ya no volverán a ser propuestas ideas semejantes a las del "principio de individuación" ni hará referencia a las ideas de Schopenhauer

sobre la tragedia adquiridas tempranamente. Al menos en sus libros posteriores no son presentadas así.

Schopenhauer es una de las influencias que Nietzsche descartará posteriormente, la otra es Wagner. Para entonces habría recordar que Wagner era la reencarnación de Schopenhauer, según palabras textuales del mismo Nietzsche.

Pero vayamos hasta un punto tratado en otro punto, no en forma de paralelo, sino más bien en forma de la simultaneidad del acontecer múltiple, del de un todo instantáneo.

Schopenhauer junto con Nietzsche polemizan con Aristóteles al afirmar que la música es de carácter y origen diferentes a las demás artes (las artes representativas), porque ésta -la música- no es como aquellas -un reflejo de la apariencia- sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a 'todo-lo-físico-del-mundo', lo 'metafísico', y con respecto a la apariencia, 'la cosa en sí'.

¿Qué relación mantiene la música con la imagen y el concepto? la respuesta la da Schopenhauer:

A consecuencia de todo esto podemos considerar que el mundo aparential, o naturaleza, y la música son dos expresiones distintas de la misma cosa, lo cual es por ello la única mediación de la analogía de ambas, y cuyo conocimiento es exigido para entender esa analogía. Cuando es considerada como expresión del mundo, la música es, según esto, un lenguaje sumamente universal, que incluso mantiene con la universalidad de los conceptos una relación parecida a la que éstos mantienen con las cosas individuales. Pero su universalidad no es en modo alguno aquella vacía universalidad de la abstracción, sino que es de una especie completamente distinta y unida con una determinación completa y clara. En esto se asemeja a las figuras geométricas y a los números, los cuales, en cuanto formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia, y aplicables a-priori a todos, no son, sin embargo, abstractos, sino intuitivos y completamente determinados. Todas las posibles aspiraciones

aspiraciones, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos que se dan en el interior del ser humano y que la razón subsume bajo el amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados mediante las infinitas melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin la materia, siempre únicamente según el en-si no según la apariencia como el alma más íntima de esta, sin cuerpo. Partiendo de esta relación íntima que la música tiene con la esencia verdadera de todas las cosas es como puede explicarse también el que cuando para cualquier escena, acción, suceso, ambiente resuena una música adecuada, esta parezca abrirnos el sentido más secreto de aquellos y se presente como su comentario más justo y claro: asimismo, el que, a quien se entrega completamente a la impresión de una sinfonía, le parezca estar viendo desfilar a su lado todos los posibles sucesos de la vida y del mundo; sin embargo, cuando reflexiona, no puede aducir ninguna semejanza entre aquél juego sonoro y las cosas que le han pasado por la mente. Pues, como hemos dicho, la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o más exactamente, de la objetualidad [Objektitaet] adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada; partiendo de esto resulta explicable, por tanto, porque la música hace destacar en seguida con una significatividad más alta toda pintura, más aún, toda escena de la vida real y del mundo; tanto más, claro está, cuanto más análoga sea su melodía al espíritu interno de la apariencia dada. En esto se basa el que a la música se le pueda poner debajo una poesía como canto, o una representación intuitiva como pantomima, o ambas cosas como ópera. Tales imágenes individuales de la vida humana, puestas debajo del lenguaje universal de la música, no se unen o corresponden nunca a ella con una necesidad completa; sino que mantienen con ella tan sólo una relación de ejemplo fortuito para un concepto universal representado en la determinación de la realidad aquello que la música expresa en la universalidad de la mera forma. Pues, lo mismo que los conceptos universales, las melodías son en cierto modo una abstracción de la realidad. En efecto, ésta, es decir, el mundo de las cosas individuales, es el que suministra lo intuitivo, lo particular e individual, el caso singular, tanto a la universalidad de las melodías si bien estas dos universalidades se contraponen entre sí en cierto aspecto, en cuanto que los conceptos con tienen tan sólo las formas primeramente abstraídas de la intuición, la corteza externa, por así decirlo.

quitada de las cosas, y por tanto son, con toda propiedad, abstracciones; y la música, por el contrario, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas. Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universales *post rem* (universales posteriores a la cosa), y la realidad, los universales *in re* (universales en la cosa). Pero el que sea posible en general una relación entre una composición musical y una representación intuitiva se basa, como hemos dicho, en que ambas son expresiones, solo que completamente distintas, de la misma esencia interna del mundo. Así pues, cuando en un caso singular se da realmente tal relación, es decir, cuando el compositor musical ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los movimientos de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento; entonces la melodía de la canción, la música (*Melodie*) de la ópera están llenas de expresión. Sin embargo, la analogía descubierta por el compositor entre aquellas dos cosas tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo, sin que su razón tenga consciencia de ello, y no es lícito que sea, con intencionalidad consiente, una imitación mediada por conceptos; en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma; sino que únicamente remeda, de manera insuficiente, su apariencia; como hace toda música propiamente imitativa.

(SCHOPENHAUER, A. LIBRO, 3- 52; 309)

El drama musical era (y esto es lo que Wagner se proponía elaborar) en opinión de Nietzsche, la obra de arte total; algo semejante a lo que la tragedia griega representaba en la antigüedad. Pero, ¿por qué justamente la música? La música es denominada por Nietzsche "espejo universal de la voluntad", "imagen inmediata" o "esencia íntima del mundo". Los atributos son definidos pero bastante abstractos como para poder tratar de explicarlos dentro de la brevedad de una obra de esta naturaleza, sin embargo, si pudiéramos decir que la música posee la capacidad de poder engendrar el mito, la música es pues, suscitadora de dionisos.

De manera brevísima resumo aquí las ideas. En Schopenhauer

se presenta la religión como una forma de filosofía popular, que por consiguiente será abandonada en cuanto sea reconocido el advenimiento de la razón. El mundo es entendido como representación (fenómeno). El mundo sensible es también para él -y en esto coincide con Kant- una realidad ficticia. La voluntad es, desprovista de toda necesidad práctica, la contemplación, esto es: 'el arte', el filtro catártico de la vida.

## D) Wagner

Wagner nace el 22 de mayo de 1813 en Leipzig. Su padre muere seis meses más tarde, casándose su madre en segundas nupcias con el actor y retratista Ludwit Geyer, quien quería hacer de su hijastro un pintor.

Cursó filosofía y estética y su pasión fue escribir "tragedias" hasta que sus intereses musicales lo decidieron definitivamente por la música. Estudió composición y armonía con Weinling estrenando su primera sinfonia en 1833 (la cual no fue tan aplaudida). Nombrado director de orquesta en 1834 en Wurzburg, escribe su primera ópera (Las Hadas) basada en un tema de Carlos Gozzi.

Casó con la actriz Minna Planer, de quien se separó en 1866. Se trasladó a Paris en busca de Meyerbeer -quién ganaba para entonces mucho dinero- y del triunfo que no había obtenido; llegando sin recursos a Boulogne-sur-mer, pues naufragó en las costas de Noruega. Finalmente conoció a Meyerbeer, aunque tuvo que regresar (sin triunfo ni dinero) a Dresden, donde comenzaron a tener éxito sus obras. En 1845 estrena ahí el Tannhauser.

Su actuación política en el campo revolucionario era en parte real y en parte romántica; debido a sus relaciones con políticos rebeldes tuvo que huir por diez años de Alemania. Se refugia en Suiza donde traba amistad con Liszt. Ahí escribe: Arte y Revolución, La obra de arte del futuro y El Judaísmo en la Música. Obras no musicales aunque sin trascendencia filosófica.

Al subir al trono Luis II de Baviera, manda a buscar a Wagner a quien ayuda. Vive seis años bajo la protección de Hans von Bulow y de su esposa Cosima (hija de Franz Liszt y de la condesa D'angoult). La amistad con von Bulow terminó debido a la creciente atracción entre Cosima y Wagner, al grado de que ésta tuvo un hijo del compositor, se divorció de von Bulow y casó con Wagner. Mediante la ayuda brindada por Luis II se construye Bayreuth. (a los 59 años de Wagner se colocó la primera piedra, siendo terminado en 1876) donde en 1882 se escenifica su última obra Parzifal. Wagner muere a los setenta años en Venecia.

Son obras operísticas las siguientes:

- 1841 -El Buque Fantasma.
- 1842 -Rienzi.
- 1843 -Der Fliegende Hollaender.
- 1845 -Tannhaeuser.
- 1847 -Iphigenia in Aulis.
- 1850 -Lohengrin.
- 1850 -Die Nibelungen.
- 1853 -74 -Der Ring der Nibelungen. (tetralogia formada por:)
  - a)1853 -54 -Der Gold der Rihn.
  - b)1854 -56 -Die Walkirie.
  - c)1856 -71 -Siegfried.
  - d)1869 -74 -Die Gotterdaemerung.
- 1865 -Tristan und Isolde.
- 1862 -Die Meistersinger von Nuernberg.

1882 -Parzifal.

Obras orquestales:

1860 -Obertura Fausto.

1870 -El Idilio de Siegfriedo.

Obras para piano:

1861 -Hojas de Album.

Vocales: varias canciones.

Obras literarias:

1849 -Die Kunst und die Revolution.

1850 -Das Kunstwerk der Zukunft.

1851 -Ein Theater in Zuerich.

1852 -Oper und Drama.

1852 -Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine  
Freunde.

1861 -Zukunftsusik.

1863 -Das Wiener Hof-Operntheater.

1864 -Erlaeuterndes Programm.

1865 -Bericht an ... ueber eine ... Musikschule.

1868 -Deutsche Kunst und deutsche Politik.

1869 -Herr Eduard Deurient und sein Styl. (bajo el pseudóni-

mo de Wilhelm Drach).

- 1869 -Das Judenthum in der Musik.
- 1869 -Ueber das Dirigieren.
- 1870 -Beethoven.
- 1871 -Gesammelte Schriften und Dichtungen.
- 1871 -Lehr- und Wanderjahre.
- 1871 -Ueber die Auffuehrung.
- 1871 -Ueber die Bestimmung der Oper.
- 1872 -Ueber Schauspieler und Saenger.
- 1873 -Bericht an...ueber die Umstaende und Schicksale.
- 1873 -Das Buehnenfestspielhaus zu Bayreuth.
- 1879 -Das Liebesmahl der Apostel.
- 1879 -Bayreuth Blaetter.
- 1880 -Ueber die Vivisection.
- 1881 -Was ist Deutsch.

Voy a dar un ejemplo unicamente, de la tetralogia que conforma Der Ring der Nibelungen. En dicha obra se trata muy brevemente de lo siguiente: de que el plan de Wotan por salvar al mundo fracasa con cada uno de los grandes, con lo cual tambien el cristianismo tiene su amada penuria, y que aparte propicia la preocupacion de los fil6s0fos de todos los tiempos -en ella se est1n manejando los conceptos de la dial6ctica del libre albedrío. Qué significa todo eso? La respuesta al respecto -bastante explicita por cierto- la da Nietzsche:

Siegfried y Brunhilde; el sacramento del amor libre.

la alborada de la época de oro, el ocaso de los dioses de la vieja moral -la desgracia está abolida [...] el barco de Wagner se entregó gustoso a esta ruta [...] Que sucedió. Una desgracia. El barco se dirigió a un arrecife. Wagner lo constató. El escollo fue la filosofía de Schopenhauer. Wagner se afiló a un aspecto del mundo contrario. Qué había establecido en la música? El optimismo [...] Wagner se arrepintió. Se calmó por un rato, su posición era dudosa [...] finalmente lo ocultó una salida: el arrecife con el que naufragó. Cómo? Cuando él lo interpretó como meta, como oculto deseo, como el sentido real de su viaje. Encallar aquí! -Esa era también una meta [...] y tradujo el Anillo a Schopenhauer. Así todo transcurre equivocadamente, todo se va a pique, el nuevo mundo es tan malo como el viejo -la nada, [...] Wagner estaba acabado.

(apud KAYSER, J. 1978; 33)  
(trad. mia)#6

También se ha dicho que Wagner es: el último de los grandes "trágicos" populares del teatro alemán, si no es que del teatro en el mundo. Lo dudo. Primero porque dudo de que el epíteto "trágico" sea adaptable a él (o a otros); luego porque qué serían The Tempest, de Shakespeare, -y no hago caso del anacronismo- Der Faust de Goethe, el Nar vi dode vaagner (Al despertar de nuestra Muerte) de Ibsen, o el Back to Methusalem de Shaw. Por supuesto, tampoco se tienen medidas para saber si Brecht es más o menos significativo que Wagner; o si los escenarios de Beckett son más accesibles para el entendimiento de una obra "trágica", o bien si es que acaso Shaw, Brecht, Beckett, Faulkner, Tzara, Munch o Fassbinder pretendieron también ser "trágicos". Todo eso entra ya en el campo de la pura especulación. Sólo mencionaré algo más sobre el encuentro de Nietzsche con Wagner.

La relación entre Nietzsche y Wagner es la más sonada y descrita amistad que Nietzsche tuviera. ¿Cómo se conocieron? Nietzsche conoció a Wagner en 1868 en casa del profesor Brockhaus en

Leipzig. Wagner era treinta años mayor que Nietzsche, y para entonces vivía ya retirado en su casa de campo en Tribschen, junto al lago de Lucerna. Nietzsche acudió, debido a su fascinación por el músico, con regularidad durante tres años a casa de este último. Ambos coincidían en la concepción de un nuevo ideal artístico, en la renovación de la cultura y de la concepción de la vida; entonces Wagner era el hombre rebelde y radical seguidor de Schopenhauer y de su panteísmo ateo; había estado también ~~en~~ contacto con las tendencias de la izquierda hegeliana, con Feuerbach y con Bakunin.

Para concluir diré que Wagner crea una acción dramática inspirada en temas de acentuado espíritu germánico. Otro de los elementos que le ayudaron a forjar su éxito fue que él mismo escribía sus libretos, lo que le dió una unidad literaria - musical de la que otros autores carecían. Pero es a través de sus orquestaciones vigorosas y grandilocuentes que ejerce profunda influencia en las corrientes musicales posteriores.

Para algunos Wagner es una fuerza viva de energía y ánimo que lucha contra la adversidad; para otros fue un monstruo de egoísmo no siendo fiel ni a sus mujeres, ni a sus amigos, ni a sus ideales artísticos. Quizá sea sin embargo el músico más importante de la época romántica madura. Reinando como soberano en las oberturas, en las secciones instrumentales (o no cantadas) de sus óperas. Ahí sí impone sus efectos armónicos desusados.

### E) Quien es Nietzsche.

No voy a resumir aquí en unas cuantas líneas lo que otros han hecho en tomos enteros (Levfebre, Fink o Heidegger), ni voy a revelar secretos hasta ahora ocultos para el lector lego, diré lo que Nietzsche es y lo que no es para mí.

Nietzsche no tuvo discípulos inmediatos, ni fundó escuela alguna. En Nietzsche el irracionalismo no es pesimista como en Schopenhauer, él en sí es el optimismo creador de una nueva vida y una nueva cultura.

Nietzsche no es sistemático, no es un ordenador de sistemas razonados; ensarta, escribe desordenadamente, pero casi siempre su preocupación es la concepción del mundo, de la existencia y de la vida humana. Sus libros no son tratados filosóficos propiamente hablando, y casi todos ellos son continuación unos de otros. En realidad todos los problemas fundamentales tratados por Nietzsche a lo largo de su vida están planteados, aunque de una manera "velada" y con una cierta máscara, en El Nacimiento de la Tragedia.

En dicho libro Nietzsche hace gala de su erudición filológica helenista, aunque, asistematicamente planteada -y no pugno por la sujeción a un sistema, por el contrario, sino que es mediante al planteamiento asistemático que una teoría estética puede ser expresada y/o entendida con mayor claridad, al acercarse y adecuarse a su modelo de estudio-. En mi opinión que se sigan escribiendo libros similares al de Nietzsche. Hacen falta. A manera de preámbulo a otro vasto tema, diré que

en El Nacimiento de la Tragedia el arte, y no la moral, es lo que se considera como la actividad metafísica del hombre.

Las ideas estéticas ligadas al concepto de verdad abundan; sin llegar aquí a discutir del todo los conceptos de 'verdadero y falso', me limitaré con mencionar que admito el término verdadero no como el que se encuentra sujeto a ciertas leyes y normas estipuladas a un sistema dado, sino como entrega, a cualesquier concepto o anhelo. Nunca como autoengaño.

Schelling en su Filosofía del Arte dice: "Belleza y verdad son en si o según la idea la misma cosa". Hegel en su Estética menciona que: "Arte, religión y filosofía tienen esto de común, que el espíritu finito se ejercita en un objeto absoluto que es la verdad absoluta". O bien Schopenhauer al explicar que el arte o bien expresa la idea objetivada de la voluntad (artes representativas) o muestra a la misma voluntad (como acontece en la música).

Nietzsche se encuentra situado, por decirlo así, dentro de una corriente intelectualista de la estética en donde en cierta manera se identifica al arte con la existencia (es por ello que como consecuencia adquiere cierto alcance metafísico). Heidegger afirma en Arte y Poesía que: "[...] todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal". (HEIDEGGER, M. 1973; 110). Pero la verdad es horrenda y terrible, el artista se encarga de velarla, o la enmascara como Sófocles y Esquilo enmascaran a los personajes de sus obras.

Voy a lo contrario, voy a finalizar con una de las palabras favoritas de Nietzsche: Entlarben (desenmascarar). Con ello

pretende Nietzsche de alguna manera "enfrentar" al individuo con una realidad dada dentro de la cual la vida transcurre y escurre (Dali); de ahí que las obras de arte sirvan como justificación -de la existencia- a sus contempladores; de ahí que sus propias vidas respondan con un sí a su capacidad de existir. Así lo explica Heidegger: "[...] El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica [como acontecer] de un pueblo, es el arte." (HEIDEGGER, M. 1973; 118)

El artista afirma velando la realidad. Quizá no todos somos artistas. No importa. ¡Digamos sí al contemplar!

### III GENEALOGIA DE UN LIBRO

Una muy breve semblanza de las posibles fuentes que Nietzsche utilizara para la concepción de Die Geburt der Tragödie es lo que aquí se plantea. Una biografía de Nietzsche al estilo de las expuestas en el capítulo anterior no. Aunque es un muy somero resumen de sus intereses entre los años 1850-72, únicamente para poder formarnos una idea de la situación que para entonces envolvía al joven Nietzsche. Algunas citas de libros, citas de algunas cartas personales entre Nietzsche y sus amigos (o enemigos posteriores) van también aquí referidas.

Comentarios al por qué de la directriz tendiente a que Nietzsche dirija su atención a Grecia; uno: como herencia nacional; dos: como herencia personal. Legado de la moira a la usanza de las máscaras antiguas, de las máscaras trágicas.

También sumariamente, apenas acariciando el tema, los estatutos formulados en El Nacimiento de la Tragedia. A propósito no se va más lejos en ello. Que el propio libro ejerza su reconfortante influencia alucinatoria en el lector. El libro de Nietzsche ya está ahí. El libro de Nietzsche, y hasta ahí.

## A) Surgimiento

Igualmente válido sería formular la pregunta de cómo es que Nietzsche toma la idea de la concepción dionisiaca del mundo, planteada algo llanamente desde un principio, pero ya dejando entrever desde su aparición en El Nacimiento de la Tragedia, la idea madura del Nietzsche del Eterno Retorno.

Ya en un ensayo sobre la mitología, Schelling había propuesto una interpretación romántica de los mitos (para una revisión sobre las fuentes con que Nietzsche construye el antagonismo apolíneo-dionisiaco vease infra), mitos como una expresión directa de la naturaleza y no como fantasía, símbolos abstractos o bosquejos de un pensamiento cualitativamente diferente del pensamiento conceptual.

Jacob Burckhardt, maestro de Nietzsche, consideraba la historia como una evocación mágica del pasado, y por su parte, a la tragedia como un rito de resurrección de los héroes muertos.

Creuzer (1771-1858) y Goerres (1776-1848) en tanto románticos, habían criticado el esteticismo de Winckelmann afirmando que el clasicismo alemán, nunca había comprendido nada de la tragedia griega, al dar éste demasiada importancia a la serenidad homérica (representativa de lo apolíneo) sin tomar en cuenta a la muerte -subjetivamente.

Erwin Rohde, amigo e inspirador de Nietzsche, en su Psyche (que aunque posterior a El Nacimiento de la tragedia, es de todas maneras bastante probable que haya sido tema de discusión entre los dos amigos) desarrolla las siguientes ideas:

Los dioses ctónicos son las divinidades locales y populares emparentadas con las divinidades asiáticas. Estos dioses fueron vencidos por la religión y las costumbres aristocráticas de entonces; pero después de Homero ésta idea reaparece en Hesíodo. En el siglo VI en Grecia hay una especie de movimiento romántico popular, una cierta crisis de sexualidad demoniaca, renovación de los ritos orgiásticos y culto de los muertos. Según Rohde, ritos orgiásticos y culto de los muertos siempre están unidos (quizá, para no ir tan lejos, en El Laberinto de la Soledad de Octavio Paz, se pueda entrever algo similar). Según su interpretación, la religión trágica se distingue de la religión del 'epos' por su actitud distante de la muerte y de la noche. La tragedia tiene así, por condición, una actitud religiosa por el héroe desaparecido, donde se comulga con él; la tragedia aparecería como una síntesis de la religión y de la civilización.

En Basilea, Nietzsche conoce también al continuador de Grimm y de Goerres: Bachofen. Grimm se había opuesto a Schlegel, según el cual la obra de arte es producto de la conciencia; Bachofen propugna el romanticismo religioso, una filosofía de los mitos con Grimm, Arndt y von Armin, opuesta al idealismo racional continuador al análisis de Goerres; los mitos como "potencias del alma que unden sus raíces no solamente en los tiempos primitivos, sino en las fuerzas fundamentales"; los mitos expresan así las gestas inconscientes de una comunidad. Es así, como Bachofen crea un misticismo biológico.

En general, quizá nos podríamos atrever a afirmar que el

primer libro de Nietzsche pretende unir una interpretación romántica de la historia y la metafísica schopenhauriana, con el para entonces naciente materialismo biológico. (Para una referencia más específica al respecto v. supra).

## B) Fondo biográfico y primeros intereses de Nietzsche.

Nietzsche no se asocia a ninguna corriente filosófica, literaria o política, ni de su tiempo, ni de sus predecesores. Su filosofía es una filosofía personal, si bien derivada acaso de las corrientes positivistas, evolucionistas y relativistas predominantes a finales del siglo XIX. Aunque en pensamiento es revolucionario y va al parejo que el de Marx (ligeramente anterior a él), ni conoció las doctrinas de éste, ni conoció el movimiento comunista -cosa que demuestra su ausencia dentro del mundo político de su tiempo-, por lo que sería riesgoso tratar de elucubrar si hubiera coincidido o despreciado dicho movimiento en tanto su radicalidad de ideas. Si me atrevo a decir que su obra revolucionaria se mantiene en el campo de las ideas y del arte.

Nietzsche es un pensador solitario y destructor, pero logra encarnar un cambio de rumbo en la historia. Su pensamiento ejerce, en efecto, influencia en amplios sectores de la cultura de nuestro siglo.

Friedrich Wilhelm Nietzsche nace el 15 de octubre en Roecken, junto a Lutzen, aldea de Sajonia, no lejos de Leipzig. Su padre, Karl Ludwig, era párroco protestante como sus antepasados, murió tempranamente y "nuestra familia quedó sin cabeza..." dice él mismo. Su madre, Francisca Oehler, se traslada casi inmediatamente a Naumburg, con Friedrich y su única hija menor, Elisabeth. Nietzsche vive en un ambiente familiar exclusivamente femenino. Ahí mismo asiste a la escue-

la elemental y al Gimnasio preparatorio (1851 -54). En 1858 ingresa como becario a Pforta, escuela en Turingia que se consideraba como una de las más célebres de la enseñanza humanista, y que había contado con alumnos como Fichte, Schlegel, Novalis y otros. Ahí aprende latín y griego, sin ser tan afortunado con el italiano y el francés; se apasiona también por la historia y la literatura. Junto a ellas surge su pasión por la música, que tan decisiva influencia ejercerá sobre su vida.

No sólo la ejecuta al piano, sino que posee una sensibilidad musical extraordinaria. La música será para él no sólo un arte y solaz del ánimo, del que no podrá prescindir en toda su vida, sino una potencia vital, una gran fuerza metafísica, cuyo destino es 'conducir nuestros pensamientos a lo alto'  
(URDANOZ, T. 1975; 485)

En Pforta se despierta su rebeldía y su espíritu crítico, principalmente contra la religión y la pedagogía. Ya en un escrito suyo de 1861, a los 16 años, manifiesta gran entusiasmo con la primera lectura de Hoelderlin, el poeta trágico y ateo que terminara, como él, en el reino de la logura. En 1864 se matricula en Bonn junto con su amigo Deussen, en teología y filología. La primera la abandona tras un año de estudios, la segunda la continuará a lo largo de su vida. En 1865 Nietzsche se traslada siguiendo a su profesor Ritschl a la universidad de Leipzig; no obstante su profunda dedicación a la filología, Nietzsche no se sentía satisfecho; así surge su crítica mordaz contra los filólogos. Para entonces encontró por azar en una librería la obra principal de Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, lo que con la lectura se convirtió en un verdadero acontecimiento. obra que mostraba, como se sabe, un pesimismo radical y ateo.

Otras obras de influencia fueron la Historia del Materialismo de Lange, las obras de Czolbe, otro materialista, y las de Kant a través de su discípulo Kuno Fischer. Su formación universitaria se podría resumir en una filología sólida y una filosofía naturalista.

A los 24 años Nietzsche es nombrado profesor de filología de la Universidad de Basilea, más tarde la facultad de filosofía de Leipzig le otorgó el grado de Doctor sin examen basándose en sus trabajos publicados.

Los principales temas de Nietzsche entre los años de 1866 y 1870 (El Nacimiento de la Tragedia apareció en 1872) eran primordialmente: música, Wagner; filosofía, el omnipresente Schopenhauer; y los griegos.

Se adjuntan ciertos hechos temperamentales a la cración de Die Geburt der Tragödie. Sin lugar a dudas, una juventud ardiente llena de seriedad. La autoconciencia de los dotados, así como el individuo aislado. A esa conciencia de su propia mente dotada podríamos añadir la limitante con las sombras en su entorno, el alrededor de un genio como tal, así como la intensificación de un fuerte impulso para expresarse a sí mismo a través de la palabra escrita. Finalmente, y con una importancia vital, su impulso de unir su música, su filosofía y su Gracia entre ellas mismas -en contraste con la música, las artes visuales (en oposición a Winckelmann y a Lessing) son raramente tocadas por él; un hecho supuestamente relacionado a ello es la deficiente capacidad visual desde su nacimiento. "Ich blinde Kuh". Para Nietzsche, el espíritu libre también está en

Grecia, éste se muestra siempre con su acento en la aceptación gozosa de la totalidad de la vida (cf. RODRIGUEZ PRAMPOLINI, I. 1979; 106).

El primer encuentro de Nietzsche y Wagner es la visita que hace Nietzsche el 17 de mayo en Triebtschen; él mismo describe dicho encuentro a Rohde en su carta del 16 de junio:

[...] todo lo que podríamos [Nietzsche habla aquí de Wagner y de él mismo] desear, él lo hace realidad; el mundo no conoce la grandeza y singularidad humanas de su naturaleza, yo aprendo mucho en su cercanía; esto es mi curso práctico de la filosofía de Schopenhauer.  
(COLLI-MONTINARI XV-1980; 12)#7

El Nacimiento de la Tragedia puede decirse que surgió de las conversaciones de Nietzsche con Wagner en Triebtschen, mientras Nietzsche enseñaba filología en Basilea; para entonces Wagner componía Siegfried.

En la dedicatoria que Nietzsche hace a Wagner en la primera aparición de El Nacimiento de la tragedia, apunta lo siguiente: "[...] Todo lo que tenía que decir aquí sobre el nacimiento de la tragedia hubiera sido dicho más bellamente, clara y convincentemente por usted [...]" (apud SILK & STERN; 1981; 221). Nietzsche demostró su interés eufórico por Wagner (1868 9) lo que al final de su lucidez se le presenta como algo digno de ser criticado y a la vez justificado (Nietzsche contra Wagner) (sic) pudiéndose identificar claramente en una carta a Rohde, fechada el nueve de noviembre de 1868:

[...] Sabrás que tanto me ha deleitado oyéndolo hablar de Schopenhauer. Con un calor, que él le debía como que él es el único filósofo que ha entendido la esencia de la música [...] cuando estábamos dispuestos a despedirnos, estreché mi mano calurosamente y con una gran amabilidad me invitó a visitarlo, para hacer música o alguna plática de filosofía.

Nietzsche así se convierte en wagneriano porque Wagner representa precisamente entonces lo que Schopenhauer había sido antes: una línea directriz que le salvaba de un hundimiento en la especialización profesional en la que había progresado. En realidad, no fue un accidente el que Nietzsche se cambiara a Leipzig (1869) implicando con ello su decisión de especializarse en los clásicos; decisión precedida de una conversación nocturna con Wagner; como tampoco fue accidental que su aceptación final de una carrera clásica fuera tan cercanamente asociada con su comisión, después de varios años de caprichosa amistad con Wagner.

En dos cartas más de Nietzsche a Rohde es perceptible la vehemencia con que Nietzsche trabaja sobre Wagner, Schopenhauer y los griegos. La primera que cito es del nueve de diciembre de 1869; la segunda, la famosa carta de febrero de 1870:

9.12.1869-Wagner, hasta donde ahora lo conozco, desde su música, su poesía, su estética, sin olvidar ese afortunado encuentro con él, es el cuerpo y alma ilustrado de lo que Schopenhauer llama un genio.

Feb. 1870-Di una lectura sobre Sócrates y la Tragedia la cual incitó a terror e incomprensión. Por el otro lado he estrechado más mis lazos con mis amigos de Triebtschen, aún más [...] Richard Wagner ha también indicado su dirección hacia mí. Todo esto es pavoroso. Sabes lo que Ritschl dijo acerca de mí. Pero yo me rehúso a ser tentado; yo realmente no tengo ambición alguna; no necesito conformarme a un estereotipo prevaleciente en busca de posiciones distinguidas e ilustres. Pero cuando llegue el tiempo, me deberé de expresar con tanta seriedad y libertad como me sea posible. La ciencia, el arte y la filosofía están creciendo dentro de mí que un día yo pariré centauros.

En una carta el cuatro de febrero -tres días después y tras haber leído Wagner la conferencia que Nietzsche expresamente le enviara a su casa de Triebtschen, éste la comenta:

[...] Me preocupo por Usted, y desseo de todo corazón, que no se quiebre a si mismo la cabeza. Por ello quisiera recomendarle a Usted, no mencionar más estas increíbles aportaciones en breve, remitiéndolas a consideraciones fatales de efectos pequeños, sino si Usted ha estado -lo que reconozco- profundizando tanto en ello, tñalas en un trabajo más grande que las abarque todas [...]

(COLLI-MONTINARI 1980; XV-20)  
(Trad. mía #8)

Con seguridad dicha carta alentó aún más a Nietzsche para continuar con sus proyectos en mente, sobre todo porque contaba a su vez con el consenso del mismismo "autor" del drama musical del futuro (una influencia demasiado devastadora para el joven Nietzsche de entonces), que no le permitiría expresarse tan libre y claramente sino hasta después del rompimiento.

Cómo reaccionó Nietzsche a dicha carta? La respuesta se contesta por si misma en otra carta, esta vez del 22 de mayo -el día de cumpleaños de Wagner- que Nietzsche mandara al músico:

[...] si eso es cierto, lo que Usted una vez -para mi orgullo- escribió, de que la música me dirigía, de cualquier modo es Usted quien dirige ésta mi música .  
(idem. 22) #9

Otro tipo de sucesos, más externos a Nietzsche, pero que en cierta medida ejercerán alguna influencia sobre su obra prima, deberíamos nombrar también aquí la declaración de guerra oficial que hace el parlamento francés el 19 de julio de 1870 contra el gobierno de Prusia con base en Berlín.

La pronta respuesta a tal acontecimiento se resume así: el 8 de agosto Nietzsche pide a Wilhelm Vischer-Bilfinger que lo exima de sus compromisos como maestro en la Universidad para hacerse útil "como soldado o como enfermero" en tal evento. El consejo académico de Basilea otorga el permiso a Nietzsche para ser

vir como enfermero. La desición de Nietzsche, sin embargo, había sido "despreciada" por Cosima (quién sería la futura próxima esposa de Wagner). Efectivamente, la boda religiosa de Wagner y Cosima tuvo lugar el 25 de agosto del mismo año (1870) a la que Nietzsche, imposibilitado de asistir a ella, sólo mandaría una carta de felicitación desde el puesto de socorro en Erlangen, el 11 de septiembre. Para el 19 de octubre, Nietzsche estaba dispuesto a regresar a sus labores académicas arguyendo padecer de excitaciones nerviosas y de debilidad repentina.

El 22 de octubre Nietzsche se encontraba ya, a pesar de sus enfermedades, en la Universidad de Basilea dictando un seminario sobre Hesíodo.

No para finalizar con la idea y la relación de Nietzsche con Wagner, sino para dar cabida a otro tema, mencionaré que Wagner aseguraba cuatro días antes de su muerte a Hermann Levi, que Nietzsche "no tenía pensamientos propios, ni una sola gota de su sangre en él" (apud SILK & STERN 1981, 221).

Es curioso mencionar de manera muy breve el intercambio de cartas sucedido en diciembre del mismo año entre Rohde y Nietzsche. Rohde, para entonces maestro privado en Kiel, escribe a Nietzsche el 11 de diciembre con bastante pesimismo refiriéndose a la cultura, a los tiempos de paz y a una nueva Edad-Media, a la que decía sin embargo, no temer. Nietzsche responde a éste con la propuesta de un plan desarrollado para romper con la vida universitaria y la "filología de entonces" uniéndose al proyecto wagneriano de Bayreuth. El 29 de diciem-

bre recibió Nietzsche la respuesta de resignación realista de Rohde. La penetración alcanzada por Rohde en el campo académico de la filología clásica es reconocida hoy en día por los especialistas en el medio. La posición de Nietzsche trasciende sus propios límites. Sendos epílogos para dos espíritus inquietos.

Como antecedentes inmediatos e El Nacimiento de la Tragedia podríamos mencionar dos lecturas que Nietzsche hace; la primera la conferencia pronunciada en el museo de Basilea el 18 de enero de 1870, Das griegische Musikdrama, donde trataba los siguientes temas: el comportamiento de la poesía y la música, el significado del coro griego en el drama musical, así como el origen del culto de Dionisos. La conferencia a que hace referencia la carta anteriormente citada (v. supra), fue también pronunciada en Basilea el primero de febrero de 1870: Sokrates und die Tragoedie, donde trataba la muerte de la tragedia ante el socratismo, ante la "estética consciente" de Eurípides. Existe también un trabajo escrito en el verano del mismo año: Die dionysische Weltanschauung, que sirvió como modelo parcial con algunas variantes a Die Geburt des tragischen Gedankens conformado en diciembre del mismo año (boceto inmediato anterior a Die Geburt der Tragoedie).

Ya desde el invierno en Leipzig 1868 -9 se ocupó Nietzsche de la temática de su libro: el pesimismo griego, que fuera a aparecer nuevamente en Schopenhauer, el renacimiento de Sófocles en el drama del futuro de Wagner, y la música como clave de toda filosofía del arte. Así es como describe Heinrich Rohde los

temas de su amigo en una carta el cuatro de mayo de 1869 (cf. COLLI-MONTINARI 1980; XIV-14).

En el verano-otoño de 1871, el 14 de octubre para ser exactos, entrega Nietzsche una parte del manuscrito al editor. El 27 de octubre El Nacimiento de la Tragedia tenía aún por título Die Entstehung der Tragödie aus der Musik. Finalmente, a los 27 años y con apenas dos de catedrático, Nietzsche da forma al manuscrito final, listo para imprimir, que apareció a principios de 1872, impreso por el editor de Wagner, Wilhelm Fritsch en Leipzig bajo el título: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Con un prólogo a Richard Wagner a manera de homenaje. Posteriormente aparecieron segundas ediciones en 1874 y 1878 con las correcciones de Nietzsche. En 1886, apareció como nueva edición: Die Geburt der Tragödie, oder Griechenthum und Pessimismus... Neue Aufgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. Leipzig (1886) Editorial de E.W. Fritsch, en el cual Nietzsche no cambió nada de la primera edición salvo añadir el Intento de una Autocrítica con numeración romana, descartando así el prólogo a Richard Wagner de la edición original.

Aquí no queda más sino recomendar la lectura del texto, la síntesis próxima no es más que un pobre esquema de algo ya escrito.

Los estatutos de El Nacimiento de la Tragedia pueden ser aproximadamente resumidos como sigue:

- 1-4 Contraposición apolíneo-dionisiaca. Todo arte es una representación de ellos.

- 2 En el siglo VII a.C. Homero. Dionisos no ha aparecido aún.
- 1a. Fase: El mundo (pre-helénico) dionisiaco con su oscura mitología y el austero juicio de Silenus.  
[XI milenio a. C.]
- 2a. Fase: El mundo apolíneo de Homero "ingenuidad".  
[X-VII a.C.]
- 3a. Fase: Influencia dionisiaca.  
[VII a.C.]
- 4a. Fase: La aseveración dórica de lo apolíneo.  
[VII-VI a.C.]
- Tragedia ática [V-IV a.C.]
- Así entonces aparece en el siglo VII a.C. la música, el ditirambo, el festival.
- 4 Arte ingenuo Homero = Apolo.
- 5-6 Lírica y poesía aparecen. Arquiloco introduce la "Folk-Song", finaliza con Pindaro V a.C
- 7-10 Origen y esencia de la tragedia. El coro es pasividad y juicio.
- 10 A principios del siglo V a.C. la religión olímpica y la mitología estaban en un estado de crisis; en particular la mitología estaba llegando a ser considerada como historia. Primer paso hacia la trivialización y su eventual nulidad, pero para ese tiempo todo el campo del mito es reinterpretado en términos de pesimismo dionisiaco y así, por tanto, revitalizado. Se obtiene un nuevo peso y significado con ello. El

catalizador que hace esto posible fue la música dionisiaca.

- 11-14 Muerte de la tragedia; Eurípides y el optimismo socrático.
- 15 El espíritu socrático en el mundo moderno.
- 16-20 Música y la crisis de la cultura moderna, asimismo, esperanzas para el re-nacimiento de la tragedia en Alemania.
- 21-24 El efecto trágico y el mito.
- 25 Lo dionisiaco y lo apolíneo. Conclusión.

Decir algo del espíritu de Nietzsche, de su estilo, eso es algo fácil de concebir; difícil de lograr. Ante el acopio de información al respecto sería raro decir algo nuevo. A menos de un siglo de su muerte qué no se ha afirmado (o negado) ya de él. No porque el tiempo sea quien dicte los diversos contextos, llámese el histórico, el lingüístico, el literario o el filosófico. Quién conoce o sabe algo de Edmund Bratsch? Con todo ello sólo quiero mostrar la magnitud y trascendencia de la obra nietzscheana.

Vamos pues al punto. Nietzsche se encuentra, por decirlo a sí, dentro de una corriente intelectualista de la estética (según mis propios intereses) en donde en cierta manera se identifica al arte con la verdad —una de las tantas existentes. Es quizá por ello que adquiriera como consecuencia cierto alcance metafísico. No por el hecho de que su "arte" sea verdadero —vuelvo a repetir— en contraposición al de alguien más, sino en la medida en que, como lo afirma Heidegger: "Todo arte es como dejar

acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal." (HIEDEGGER, M. 1973, 229). Considerar aquí otras interpretaciones sobre el arte, su etiología y significado, resultaría poco práctico. Si tomo únicamente esta explicación es por adecuarse a la resultante de la obra, no por conformarme con ella, pero este es otro de los giros del torbellino.

El estilo de Nietzsche es breve, audaz, renuncia a la aportación de pruebas. La lectura de cualquiera de sus libros, en especial el de Die Geburt der Tragödie y/o Also sprach Zarathustra produce una excitación estética que corre todo el tiempo inmersa a lo largo del texto, sin importar la interpretación semántica que de ellos se haga; el estilo de Nietzsche causa efectos, repele, con ello forza al lector a no permanecer absorto e inerte. Aquí abandono este inciso.

### C) Nietzsche y Grecia.

Como un trabajo científico, los puntos sobre música griega en El Nacimiento de la Tragedia están condicionados evidentemente por el deseo de crear la impresión de que la música griega era de alguna manera similar a la de Wagner: metafísica y mitopoética. Este es un punto débil en Nietzsche, científicamente hablando. Ingenuidad e inocencia son presupuestos del pensamiento mítico. El problema aquí radica en dar vuelta atrás, recuperar dicha ingenuidad e inocencia de nueva cuenta -y esto es algo que preocupa a Freud-, para de manera similar tratar de adquirirlas como si ambas fuesen asequibles. "Crear mitos, cuando se sabe que son mitos, es justamente la simulación wagneriana que Nietzsche descubre poco a poco." (LEFEVRE, H. 1975; 89).

Sobre el origen de la tragedia hay un rico número de teorías; lo que es aceptado es la influencia de las "fases" tempranas de los ditirambos y la sátira lírica. Hay un libro aparecido en fragmentos y formado por una serie de esbozos y fragmentos que lleva por título Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (La filosofía en la antigüedad trágica de los griegos). Propiamente hablando no es una obra de Nietzsche pues su proyecto de completar Die Geburt der Tragödie como un estudio de los orígenes de la filosofía no pudo realizarse jamás; sin embargo en esta edición francesa (y aunque nunca se publicó en Alemania como tal) se pueden apreciar con toda claridad el pensamiento e intereses de Nietzsche aún bajo la

influencia schopenhauriana; todo él es más un intento por conocerse a sí mismo que por conocer a los presocráticos; pero con él se reafirman los propósitos nietzscheanos. Plantea que la filosofía es imaginación suprema (similar a la obra de arte), es subjetiva. Con semejantes ideas trabaja Nietzsche (además lo hace antes que Diels hubiera realizado su gran edición crítica -y erudita- de los presocráticos (v. DIELS, H. Die Fragmente der Vorsokratiker, Edic. W. KRANZ, 3 tomos, 5a. Edic. Berlín 1934 -37). Aparecen semblanzas de Tales, de Demócrito, Empédocles, Heráclito, etc. como protagonistas de una sabiduría (pasional) nacida de la misma inspiración que el mito y la tragedia. W. Jaeger en su The Theology of the Early Greek Philosophers, 1980 (v. bibliografía) también plantea la idea de que los presocráticos antes que hacer filosofía intentaban crear una teología capaz de responder a sus planteamientos teleológicos.

Volviendo a la edición francesa, ésta marca de igual forma que a partir de Sócrates se designa la aparición del principio del racionalismo (suceso que en mi opinión de hecho acontece con Parménides) y con ello se tiene como resultado la ruina de la doble tradición religiosa y metafísica. Esta es otra anotación de los apuntes inéditos de Nietzsche, con la cual se comprueba la aseveración previa en su totalidad: "[...] La tragedia era una creencia en la inmortalidad helénica. Al desechar ésta creencia, desapareció también la esperanza en la inmortalidad de los helenos [...]" (COLLI-MONTINARI 1980; VII-11)#10.

En vista de su historia literaria en Die Geburt der

Tragoedia, según Wilamowitz -quién también fue estudiante en Pforta- Nietzsche malinterpretó cada capítulo de la historia literaria griega; de hecho ello -el libro- está únicamente relatado como un "esquema" a menudo magistralmente breve, lo que al mismo tiempo auxilia a la construcción del libro como un todo. Su actitud hacia la moral y la religión (actitud religiosa hacia la vida) ha tenido un grandioso impacto en los estudios clásicos, aunque aquí no hay más científicismo que en otro sitio. Sólo para parafrasear a Wilamowitz.

En El Nacimiento de la Tragedia tres nuevos aspectos son añadidos a la idea apolina prevaleciente hasta entonces:

	Dios de los sueños.
Apolo =	Dios de la apariencia.
	Dios de las artes visuales.

subsecuentemente combinados nos ofrecen la idea de un mundo de imágenes visuales. Esto, aunque un tanto ambiguo de afirmar, refuerza el contraste con Dionisos; sin embargo, ningún estudiante de la antigüedad confirma la idea categoricamente.

De hecho, el coro representaba a la masa, ya que los dioses olímpicos representaban a la aristocracia (Apolo), desde que chthonic (dioses de la tierra) representaban a la naturaleza terrestre (Dionisos). Nietzsche refuta esto del todo en el capítulo séptimo de su libro, afirmando por su parte, que hay una total oposición entre príncipe y pueblo. De hecho, la total esfera socio-política está excluida de aquellos orígenes puramen-

te religiosos de la tragedia. - En este momento cabría una comparación con la idea que Hegel tiene sobre la tragedia-. Dodds explica:

Dionisos era en la era arcaica tan necesario como Apolo; [...] Apolo prometía seguridad: entiende tu estado como hombre, has lo que el Padre te diga y estarás seguro mañana. Dionisos por su parte: Olvida la diferencia, encontrarás la identidad, adjuntate a Thiasos y serás feliz en el día de hoy.  
(apud SILK & STERN 1980; 129)

Aunque al respecto Nietzsche nunca habría podido pensar eso en términos de una perspectiva religiosa.

Las fuentes que Nietzsche utiliza para construir la antitesis apolíneo-dionisiaca se pueden nombrar como siguen:

Apolo	Schiller: <u>Ueber naive und sentimentalische Dichtung</u> (1810). Schopenhauer: <u>Die Welt als Wille und Vorstellung</u> (1819). Heráclito: Frag. 210- "Las cosas tomadas juntas, son un todo y no son un todo, conjunción y distinción; es una cosa y desde una cosa, es todo." Platón Hoelderlin: <u>Apolline; Junonian</u> .
Dionisos	Hoelderlin Novalis Heine Hartmann Herder Schelling: <u>Philosophie der Offenbarung</u> (1858) (revelación donde aparece la antitesis con Apolo). Bachofen: <u>Mutterrecht</u> (1861), así como su <u>Discurso en la tumba simbolista de los antiguos</u> (1859).

Al mismo tiempo Wagner anotaba en sus cuadernos "Nacimiento de la música: Esquilo, decadencia: Eurípides" Seguramente Nietzsche conocía tales cuadernos, de hecho Wagner indujo a Nietzsche en lo referente a Esquilo y sobre el drama, ya que para entonces

Nietzsche contaba con sus propios intereses sobre la tragedia.

La clasificación de Nietzsche sobre las artes va equiparada a la de Aristóteles:

	Aristóteles	Tragedia Epica Lirica Comedia Opera Farsa Ballet Novela
Nietzsche		

En resumen, Edipo Rey sobre La Iliada; aunque ni Aristóteles ni Nietzsche pensaban que así lo estaban haciendo.

Sin embargo, en la división propiamente de la tragedia, si existe ya una variación entre las clasificaciones aristotélica y nietzscheana. Aristóteles la divide como sigue:

Mito	Trama o mito.
Ethe	Caracteres o caracterización.
Diancia	Razón (ratio).
Lexis	Expresión verbal.
Melopolia	Canción (entonación) composición.
Opsis	Dimensión visual.

La división Nietzscheana al respecto es como sigue:

Música.  
Mito.  
Palabra.

Quizá hoy en día, la música más similar a la denominada como dionisiaca por Nietzsche sea el Jazz. Recordemos los elementos de sincopa y disonancia que utiliza, aparte de ello consideremos al Jazz en tanto forma libre, con líneas atonales características, asimismo cuenta con el elemento "improvisación" y con una directa colaboración de la audiencia hacia los músicos intérpretes. Nietzsche también admite el elemento apolíneo en la música (quizá los más cercanos representantes de él sean Mozart, Haydn y acaso Beethoven -tan sólo por nombrar a algunos de los

más conocidos); "also ist der Reine dionysismus unmöglich" escribe Nietzsche -lo dionisiaco puro es imposible también- aunque aparentemente para entonces, debido a su entusiasmo por dionisos, Nietzsche parece ignorarlo.

A la pregunta de ¿de dónde percibimos placer al ver la tragedia? Aristóteles responde: "Produce el placer del salto de pena a temor (catarsis)". La catarsis -y hemos de recordar que la palabra y el concepto están tomados de los teólogos y de los sacerdotes de los misterios- se entiende como purificación, casi expiación a la que el "alma" del hombre tiene que aspirar; analogía inegable a la acción ritual (cf. ROHDE, E. 1983; 248). Nietzsche por su parte responde: "El hombre, reaccionando al horror de la existencia, tiene sólo tres caminos: Religión. Arte. Ciencia". Curiosamente al respecto, Nietzsche nunca menciona (aunque las deje entrever) las asociaciones directas entre:

Sócrates	Ciencia
Apolo	Arte
Dionisos	Religión

De otra manera surge la pregunta de si el cristianismo tiene alguna relación con Dionisos, y esto, según Nietzsche, le otorgaría una especie de "dignidad".

Finalmente El Nacimiento de la Tragedia proclama la necesidad de evaluar; evaluar obras, autores y géneros, evaluar periodos, valorar la vida en sí. Sólo hasta más tarde se comprenderá el proceso de evaluación no como juicio de valor, sino como primer paso para la voluntad de poder.

En uno de sus libros de notas Nietzsche ofrece una confirma-

ción sobre sus inferencias tempranas:

Para entonces pensaba que el mundo era pensado desde el punto de vista estético como una representación del poeta [...] pero eso como fenómeno moral era una decepción. Es por ello que llegué a la conclusión de que sólo como fenómeno estético puede ser justificado el mundo.

(apud. SILK & STERN, 1980; 294)  
(cf. KG IV 3, 388 [51]) Trad. mía)

La filosofía de la vida de Nietzsche difiere del positivismo por el irracionalismo militante que la primera conlleva, niega a la razón, a sus formas y a sus categorías lógicas. Asimismo intenta ésta crear una cosmovisión del mundo y de la cultura, mientras que el positivismo rechaza dichas ideas por "metafísicas".

Nietzsche no propone el dilema de "ser o no ser"; su dilema es "la razón o la vida". Obviamente que él se avoca a la vida. A partir de Nietzsche, se puede llegar a admitir que uno de los quehaceres de la filosofía consiste en la creación de mitos.

#### D) Nietzsche y la tragedia.

En este apartado compararemos algunas ideas sobre la tragedia de los teóricos que influyen en cierta medida (en pro o en contra) sobre Nietzsche y su concepción de la misma.

Las ideas de Lessing podrían dividirse en tres puntos básicos:

I- El teatro como inculcador de virtudes (idea que proviene en forma clara de la Ilustración).

II- El teatro, o mejor dicho, el gusto por él, como materia de cultura nacional y consecuentemente, de virtudes, (esto es, el sentido de valores de las personas como individuos) son finalmente co-determinadas con las consideraciones históricas nacionales.

III- Como consecuencia de su intención didáctica y de sus características nacionales, el teatro auxilia a la armonía social, la cual (finalmente) es perfectamente compatible con su tener un efecto calmante.

Para Kant, la tragedia no es interesante (Interesselos), sin uso alguno o valor que atribuirle; algo similar a sus ideas sobre moral. Aquí se contraponen la concepción de Schiller. Para él, la tragedia sí posee un sentido didáctico (Lehrgedicht)

Schelling ve al héroe trágico como un mortal que es destinado por el odio para la culpa y el crimen; incluso Edipo, quien lucha hasta el abatimiento, quien se encuentra luchando en contra del destino y ahuyentando su culpa, es sin embargo, terriblemente castigado por su crimen. El héroe debería de ser

escogido para sufrir el castigo (algo paralelo al decir Kafka que: " Los prisioneros cantan tan hermoso!) pero sólo para mostrar el triunfo de la libertad.

Hebbel considera a los héroes culpables, y aún así, son también moralmente inocentes.

Hegel lo expone de manera muy breve y no menos clara: tragedia = derecho contra derecho.

Finalmente, Schopenhauer describe a la tragedia de la siguiente manera: "Es una y la misma voluntad que vive y aparece en todos los hombres, de cuya apariencia lucha contra uno y otro y se devora entre uno y otro." Schopenhauer hace también la siguiente división de las artes:

OBJETIVAS	SUBJETIVAS
música	lirica
épica	pintura
drama	escultura
	arquitectura

Schopenhauer se encontraba en busca del espíritu de la resignación y aclaraba que Shakespeare y Goethe eran mejores que Sófocles y/o Esquilo.

Nietzsche acepta de él que la tragedia da al espectador una premonición "una diferente clase de existencia" y el que la tragedia otorgue también "un placer exaltado". Sin embargo Nietzsche en su autocrítica menciona que: "[...] No el placer de la resignación mística del mundo, (qué lejos estaba yo de ésta resignación). sino en un gozo superior. [...]" (cf. NIETZSCHE, F.

1978; 29 y 34)..

Es clara la contraposición que hay entre Nietzsche y Schopenhauer en ambas ideas, el segundo va siempre más cerca de Aristóteles: "[...] nuestro placer en la tragedia pertenece no a la facultad de la belleza, sino a la sublimación [...]".

Quisiera finalizar este inciso y el capítulo con una nota de Nietzsche, que describe los sucesos por sí sola, en su *Wille zur Macht* (1888) dirá:

[...] Tragedia es un tónico. El hecho de que Schopenhauer no quiera tomarlo así, que propone una depresión general a la condición trágica, que él hizo claro a los griegos (quienes para su asombro no practicaban la 'resignación') que ellos no estaban en la más alta perspectiva humana de la vida, todo esto es puramente parti-pris, sistema-lógico, el que hace el sistema falsamente acuñado; una de esas básicas acuñaciones que gradualmente corrompe la total psicología de Schopenhauer voluntariamente, destructivamente, él malinterpretó al genio, al arte mismo, moralidad, religión pagana, belleza, conocimiento y más o menos todo.

IIII APOLO CONTRA DIONISOS

Capítulo que surge por Apolo (el orden) y llega a Dionisos (el todos lados). De como aparece y se concibe la idea de dos entes elementales. También de los griegos, también sobre alemanes, una vez más, que directa o indirectamente aportan algo a ambas concepciones. Y todas las interpretaciones que se desprenden de ellas.

Aquí se describen dos divinidades originadas en razón de la relación divinidad-hombre (de la creación artística), con las cuales es posible hacer y/o interpretar una tragedia -o simple y llanamente acercarse al arte. No a la manera de Deus ex machina, no a la manera de sistemas de ajuste, ni del poeta, ni por parte del espectador. Pero ellas pueden ser alguna de las tantas formas de relacionarse con el mundo, o también alternativas para aquellos con algo de valor.

Trataremos de Nietzsche y sus inquietudes con ellas, con Apolo y con Dionisos; experiencias antipodas, pero no del todo incompatibles. Otros temas subyacentes van también incluidos. Importantes también. Relevantes también. Son adyacentes y son el tema primordial. La estética nietzscheana. Finalmente, sobre todo, el mundo del arte como metafísica del hombre.

## A) Apolo contra Dionisos.

En el presente capítulo vamos a mencionar algunas de las diferencias existentes entre los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Muchos trabajos son, sin embargo, bastante explícitos al respecto y valdría la pena revisar la bibliografía referida en las páginas finales. Hay también un par de temas subyacentes que auxilian a comprender un poco más lo que se pretende explicar en el presente (al menos son ideas que si bien no son afines al tema principal, son lo bastante importantes en su relación con la totalidad de la obra nietzscheana).

Ya se habló sobre el origen de ésta antítesis (v. infra), se dijo que Schelling en su Philosophie der Offenbarung la reconoce como forma y orden por un lado, y el oscuro impulso creador por el otro, ambos marcan el momento poético. Hegel la expone así: "Lo verdadero es un triunfo de lo báquico, donde no hay quien no este ebrio; y porque este triunfo resuelve todo momento que tiende a separarse, así es también una transparente y simple quietud." (Fenomenología del Espíritu). Wagner la adoptó también en su primera obra literaria (1849); Nietzsche la desarrolla, explica y extiende por el mundo.

Voy ahora a las anotaciones que el propio Nietzsche hace sobre el tema y a las ideas que a partir de ellas se desarrollan.

No obstante la idea de cultura se universalizaba, los helenos no se habían preocupado por elaborar una teodicea y en su creencia imputaban a los dioses la existencia del mundo tal

cual era, por lo tanto, la responsabilidad por él y su modo de ser tampoco era algo 'fáctico' en tanto afectable; para los griegos la simple idea de experimentar la realidad (en tanto la idea de hacerla experiencia) era suficientemente satisfactoria; compartir la impredecibilidad del destino de la misma manera que los dioses lo hacían era en sí reconfortante; mucho era atreverse a intentar aclarar lo que sucedía dentro del mundo, además ya la lengua griega misma -y me refiero al idioma- se encargaba de interpretar el mundo -si bien nunca de cambiarlo- de una determinada manera específica -y éste era otra de las interrogantes que interesaron a Nietzsche, sobre todo partiendo de su formación académica en filología.

Pues bien, retomando la idea, la moira *μοῖρα* (destino), debía quedar oculta por las resplandecientes figuras de Zeus, Hermes y Apolo. Los dioses también estaban sujetos a la (necesidad), esto es, veían la existencia tal y como era, como un espejo transfigurador y acaso protector contra la medusa. Es por la moira misma que los dioses olímpicos son creados.

Vamos brevemente a otro punto que también será de gran utilidad en la recopilación final que hagamos de todos ellos. La culpa, la culpa trágica por sobre todo, está asociada de manera directa a la falta de conocimiento humano y de sus límites (aquí B. Russell y Wittgenstein). Sófocles la proyecta de un modo particular proponiéndolo como la falta de conocimiento que el hombre tiene sobre sí mismo.

Esquilo, anterior a este último, es aún más conservador en su planteamiento; él lo proyecta mediante la falta de conocimien

to que el hombre tiene acerca de los dioses. Parece casi místico. Es igualmente trágico. No es la idea de dios la misma idea del superhombre? Si de hecho lo es, en ese caso se cuentan con ello de paso muchas de las preguntas sobre Nietzsche. De cualquier modo el teatro, bien sea éste el de Esquilo o el de Sófocles, el clásico o el moderno, tiene por idea fundamental la verosimilitud; surge con la idea de producir (también cabe reproducir) el efecto de que lo que acontece es real. Es entonces acaso esto un tipo de introducción al socratismo estético que aparecerá posteriormente?

Para Aristóteles el artista es un imitador, sin embargo Apolo y Diosisos brotan sin la mediación del artista humano. El primer Dionisios es también sátiro, y el sátiro es la imagen originaria del hombre ebrio por la proximidad del dios.

Las festividades consistían en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables.  
(NIETZSCHE, P. 1978; 47-8)#11

La pregunta inminente surge: es que quizá era exasperante para un seguidor de Apolo ver con estupor a un dionisiaco en su actualización máxima? Apolo en ningún momento fue ni había sido una divinidad ética, misericordiosa, espiritual o santa que permitiera un ascetismo.

El significado de Apolo *Ἄπολλων* sigue siendo materia de discusión entre los especialistas, aunque ninguno niega que fuera la divinidad de la luz. Nietzsche asocia a Apolo con *Ercheinung* (la apariencia, la aparición, el fenómeno). Esta terminología también era usada por Schopenhauer y Kant; y Apolo significa *Der Ercheinende* (el aparecido, el fenómeno), con ello

con ello tenía Nietzsche así un fácil pretexto para hacerlo divinidad del Schein (el brillo, la apariencia) y ponerlo por tanto en relación con lo onírico.

Como algunos de los principales elementos de Apolo están asociados la belleza, la juventud eterna, la verdad superior, la perfección propia de esos estados y el conocimiento.

Vamos de aquí hasta un punto correlativo, siempre presente en Nietzsche. Con Sócrates tenemos el nacimiento de la ciencia, esperar hasta Aristóteles sería una posición demasiado formal de nuestra parte. Citaré brevemente lo que Rohde menciona acerca de la ciencia: "En su camino de redención es la ciencia, la suprema sabiduría, que versa sobre el verdadero ser. Conocer a dios sin llegar a ser divino" (RHODE, I. 1983; 254)-Mis subrayados-.

A partir de Sócrates, el pensar llega a los abismos más profundos del ser, y es capaz, 'el pensar' no sólo de 'conocer', sino incluso de 'corregir' al ser. Esto se inculca a la ciencia (de paso considerada como la oposición más ilustre de la tragedia) y en uno de sus límites extremos: del arte. Por supuesto que ésta consideración no llega a afectar al ARTE en su manera más genuina, sino se refiere más bien al "arte" [así, con minúsculas] que conlleva ideas ajenas a él mismo, y que se queda en la mera representación sin trascenderse a sí. A partir de esa idea el arte queda como una especie de defensa (lo que también se llega a presentar en forma de religión o de ciencia) a un genocidio compasivo; esto es, al suicidio en cuanto a la debilidad instintiva de vivir proyectada en su 'deber'; (por

ejemplo: en las islas Fidji los nativos de ciertas tribus estrangulan al padre por hijo, y al amigo por amigo). Lo interesante de estas luchas es que quien las mira tiene también que intervenir en ellas. Con ello se desgarran el velo (llamase "ciencia", "arte" o "religión") de esa manera se depura la vida en el eterno presente.

En realidad la tragedia en nada modifica la esencia eterna de las cosas, y eso es justamente lo que intenta mostrar: la inmutabilidad del mundo. Las cosas sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio (nausea de obrar, y aquí Sartre); para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión, ésta es también la enseñanza de Hamlet. Eso es lo que hace el coro, dentro de la tragedia ática, en su intento por desarmar los vértigos de lo absurdo de la existencia. Y es que tampoco es posible sacar del público al coro griego para que actúe la escena sobre el espectador como realidad empírica, o con objetividad científica, eso no. El arte, cualesquiera que sea su re-presentación, requiere de la contemplación pura y desinteresada necesaria del hombre artifice para la producción verdaderamente artística.

La tragedia surge del coro y según la filología clásica ésta era únicamente coro; al respecto Aristóteles afirma: "[...] Y conviene que el coro sea considerado como uno de los actores, y que sea parte del todo y en él colabore, no como sucede en Eurípides, sino como en Sófocles. [...]" (apud HORACIO, Q. 1984; XXII).

De paso vale la pena mencionar aquí como las funciones del coro son resumidas en los siguientes versos del Arte Poetica de Horacio:

[...] sostenga el coro el papel de un actor y su cargo personal, y nada en medio de los actos entone, que no conduzca al propósito y a él aptamente se adhiera. El favorezca a los buenos y los aconseje amistoso y a los airados guie y a los que temen faltar se aficione; él los manjares alabe de mesa breve; él la salubre justicia y las leyes y -cuando hay puertas abiertas- los ocios; él guarde lo encomendado y suplique y ore a los dioses que torne fortuna a los pobres, de los soberbios se aleje.

(HORACIO, Q. 1984; vs 193-201)

La excitación dionisiaca pretende ser capaz de comunicar (a través de la formación de una masa entera de individuos) ese don artístico al verse rodeado, precisamente el individuo, por semejante muchedumbre de espíritus; con la que al mismo tiempo él se sabe íntimamente unido. Este proceso dramático del coro es el fenómeno trágico primordial; verse uno transformado así mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo -unión mística- en otro carácter -la consciencia existencial.

Al comienzo del desarrollo del drama existe este proceso, pero en él no hay la unificación que el artista trágico (el coro) promueve. El drama, desde el comienzo de su desarrollo con Eurípides, de quién lo más valioso que la antigüedad nos legó son sus "comedias", perdió tal idea de transformación -y no voy a discutir aquí los intentos totalmente contrarios que Brecht proyecta con su efecto de extrañamiento Entfremdungseffekt en pleno siglo veinte, para acercarse con él de alguna manera a la misma experiencia trágica. Tampoco citaré los recursos de que se va-

le el teatro del absurdo, con Ionesco o Pinter como ejemplo, para contrarrestar los logros del drama- en el drama las acciones se suceden consecuentemente, en la tragedia las acciones no se fusionan con las imágenes al ser vistas sucesivamente, sino que, parecido a la tarea del artista, se contemplan. Son estáticas. No van más allá ni originan consecuencia lógica alguna. Son imágenes dependientes y múltiples, por decirlo así "suspendidas", casi hasta llegan a ser independientes, simultáneas, son todo el cine en un cuadro; con ello alcanza el espectador la suspensión del individuo, justamente por ingresar a una naturaleza ajena; por ello el ditirambo es en esencia distinto a todo otro canto coral. Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional, -esto es algo que está bastante cerca del catolicismo- continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil; el coro ditirámico es un coro de posesos, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil o su posición social; en ese momento se han convertido en servidores intemporales de su dios.

En contraposición a esto tenemos las acciones acarreadas por la mentalidad objetiva, apolínea, científica. El origen del mal (y por supuesto del bien), el sacrilegio, la curiosidad, el engaño, la facilidad a dejarse seducir, la concupiscencia para ponerlo en términos eclesiásticos y de paso todas ellas características femeninas; o el fuego de Prometeo que equivalentemente contrasta con el mito judeo-cristiano. Hasta

allá pretende llegar Apolo. A la individuación como razón primordial del mal y al arte como una especie de sortilegio de individuación para la unidad reestablecida del mundo.

El actor teatral al principio no fue un individuo; lo que debía ser representado era la masa dionisiaca, el pueblo (sin la connotación político-social que el término posee hoy en día); por ello el coro ditirámico.

En el teatro, como antes se mencionó, todo es una representación. Re-presentación también es rito. Y todo aquél que participa en una ceremonia es como el actor que representa una obra: está y no está al mismo tiempo en su personaje. Octavio Paz dice:

El asombro surge ante el individuo mismo, ante su propia realidad, sí, pero también ante algo que pone en tela de juicio su realidad, la identidad de su ser mismo, ésto que está frente a nosotros [...]  
(PAZ, O. 1982; 128-9)

Quizá ahora se muestra más claramente que somos y no somos, aún como espectadores, parte de la re-presentación. La disolución dionisiaca es quién va a producir justamente el fenómeno de justificación individual.

Dionisos es carnaval, música, lo abismal. Apolo representa al individuo sin lazos, el espíritu puro; es algo cercano a la idea del Fausto, aunque éste actúa como reverso de la mundalidad clásica.

Dionisos es exceso. Apolo medida. Y es en el exceso donde se encuentra la medida. Salvo en la música. La música como la única expresión del arte donde se experimenta la duración del tiempo, como si se tratara de algo vivo. Lo es.

La música también necesita del tiempo para realizarse en el mundo, para hacerse experiencia. Qué cerca estamos aquí de la poesía! No es la poesía música en palabras?

Volvamos a nuestro tema. Apolo es el actor. Dionisos el coro, los sátiros. Pero volvamos una vez más a Sócrates; hablemos de la estética socrática. Ya hemos dicho lo que Esquilo y Sófocles intentaron mostrar con la tragedia. Un poco más tarde, antes de que la tragedia ática muriera del todo, apareció Eurípides. Con él la tragedia desaparece por completo. Y no porque él (Eurípides) haya sido el último exponente trágico (acaso lo deseara alguna vez). Sino simplemente porque él ya no es ni siquiera capaz de acercarse a los rasgos que cualquier artista genuino -y todo artista genuino es un artista trágico- pretende poseer. Más de uno ha estado expuesto a las inexorables discusiones que conlleva una afirmación como la anterior, pero no importa, los hechos lo prueban.

Eurípides llevó al espectador al escenario con el fin de así capacitarlo de verdad y por primera vez prepararlo para hacerlo emitir un juicio sobre el drama. Aquí habría que discutir sobre la palabra "público" y su relación con el arte. Pero ¿que hizo Sócrates con su "público" sino intentar capacitarlo para obrar según "el deber" y "la verdad"? Para ejemplificar lo anterior hagamos una referencia al Padre de Platón:

[...] cuando un orador, ignorando la naturaleza del bien y del mal, encuentra a sus conciudadanos en la

misma ignorancia y les persuade no a tener por caballo la sombra del asno, sino el mal por el bien, cuando, apoyado en el conocimiento que tiene de las preocupantes de la multitud, la arrastra por malas sendas. Qué frutos podrá recoger la retórica [o el arte si lo extrapolamos] de lo que haya sembrado?  
(PLATON, Fedro 1976; 647)

Eurípides pues, tiende a expulsar de la tragedia aquél elemento dionisiaco originario y omnipotente: el coro. Pretende reconstruir -malconstruir sería más apropiado pero el verbo como tal no existe- a la tragedia exclusivamente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no dionisiacos. A todo, Eurípides era sólo una máscara de Sócrates. La autenticidad de algunas de sus 'comedias' aparece como dudosa en muchos casos, y en la mayoría de ellos, Sócrates aparece detrás. Además ¿qué artista podría decir que "todo tiene que ser inteligible para ser bello"? Se le ha preguntado a Miró? Ahora cito El Simposio, también de Platón:

[...] para vivir honradamente es necesario la vergüenza del mal y la emulación del bien. Sin éstas dos cosas es imposible que un particular o un Estado haga nunca nada bello ni grande [...]  
(PLATON, Simposio 1976; 355)

Uno de los méritos de Platón es, sin embargo, el haber proporcionado a la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte; el prototipo de la novela, que no es más sino la fábula épica multiplicada varias veces, multiplicada hasta el infinito (por ejemplo en Joyce), en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que mantuvo la filosofía con la teología durante muchos años, a saber: la esclavitud.

Refiriéndonos brevemente a los géneros, podemos decir que

Nietzsche afirma que la lírica y la poesía se originan con Arquilocho (siglo VII a.C.) donde se introduce la "fólk-song", finalizando con Píndaro (siglo V a.C.); mientras que la épica es arte ingenuo, ingenuo Homero, ingenuo Apolo.

Vayamos a un par de citas determinantes para nuestra discusión y por cierto bastante reveladoras, ambas notas están tomadas de sus apuntes inéditos y rezan como sigue:

la ... nos muestra un grado más antiguo cierta unión del rapsodo épico y de la lírica. Tres veces aparecía el rapsodo y narraba un gran acontecimiento. El alternaba con el coro, que era quien festejaba los momentos líricos. Lo importante es, que el rapsodo de la épica aparecía disfrazado; como más tarde se hizo también en el teatro.

(COLLI-MONTINARI. VII, 1980; 29)#12

Y un poco más tarde, equiparando al "drama" con la "tragedia": "[...] Es muy importante, que el drama [con drama se refiere a la trágica] no brota inmediatamente de la épica, sino que de cierta épica lírico-musical [...]" (COLLI-MONTINARI. VII, 1980; 33) -Traducción mía #13

Con ésta última justificamos nuestra interpretación a lo anterior y al mismo tiempo damos cabida a otra idea próxima a aparecer (aunque muy brevemente v. infra) a nombrar: la diferencia entre tragedia y drama.

[...] No tiene sentido el hablar de una unión entre el drama, la lírica y la épica de los antiguos cantos heroicos. Ya que como lo dramático es tomado aquí lo trágico; mientras que lo propiamente dramático es sólo la mimica [...]

(COLLI-MONTINARI, VII, 1980; 54)

(Trad. y subrayados míos)#14

La opinión de Lukács al respecto en La Novela histórica nos dice que ya el hecho de que toda épica sea una narración de algo

pasado, produce lingüísticamente una íntima relación con el presente (cfr LUKACS, G. opus citado 219), por otro lado Nietzsche menciona en El Nacimiento de la Tragedia que: "[...] el requerimiento de la epopeya a que realicemos una creación plástica demuestra cuán absolutamente distinta de la epopeya es la lírica, ya que esta jamás tiene como meta el dar forma a una imagen [...]" (NIETZSCHE, F. 1978; 241)#15

Pues bien, la epopeya, representada con Homero, es la idea apolínea, el orden. La 'Volkslied' o 'folk-song' báquica, con Arquíloco como su máximo exponente, es lo dionisiaco, son chispas e imágenes atropelladas, simultáneas.

Nietzsche ve el origen de la lengua en el canto, pero tanto para Nietzsche (y ya se mencionó esto con anterioridad v. supra) como para Joyce y Paz: "[...] lenguaje y mito son metáforas de la realidad [...]" (PAZ, O. 1982; 34) ambos representan un lametido de la realidad por otro. Para Nietzsche la música y el mito trágico están universalmente unidos; en sus apuntes inéditos aparece la siguiente afirmación:

[...] el coro musical dramático de los griegos es de cualquier modo más joven que el canto particular de una voz, y aparte algo del todo diferente del canto coral elegido, éste era unísono al igual que a la cín cuenta parte sólo reforzaba a la voz particular. Los griegos nunca vivieron una lucha entre melodía y armonía [...]

(COLLI-MONTINARI VII, 1980; 21)#16

Pero continuemos con Sócrates, y no con la música o la diferencia entre géneros literarios, porque surgen otros cuestionamientos: ¿Es acaso el arte, o llega a ser con Sócrates, un correlato y un suplemento de la ciencia? ¿Hay un reino de sabiduría del cual está desterrado lo lógico? Todo eso es lo que con

forma al socratismo estético, aunque falta algo por mencionar. A partir de él (del socratismo estético) la creación del prólogo en la "nueva tragedia" no es extraña ni condenable. Con eso ya se tienen los suficientes elementos para que surja el drama. En realidad me extraña que aún tardara tantos años para que se constituyera formalmente, o habría aquí que agradecer a la Edad Media el que los haya mentenido ocultos por algún tiempo. Y conste que el drama es "acontecer", nunca "hacer".

De todos modos gracias a Sócrates tenemos XXII siglos de exitosos dramas que podemos aplaudir acaloradamente cada fin de semana en nuestro teatro favorito, y escasas (si no es que inexistentes) tragedias con las que pudiera revivir Dionisos, aunque sea por un instante.

Siendo el coro lo inherente a lo trágico, ya en Sófocles comienza a resquebrajarse esa idea; en Sófocles el coro ya no tiene el carácter principal que antes tuviera, el efecto aparece ya en coordinación con los actores.

Sófocles opina de Esquilo, que éste hace lo correcto, pero inconsistentemente. Eurípides dice de Esquilo que al crear Esquilo inconsistentemente, crea lo incorrecto. Platón en referencia a Eurípides no deja de ser irónico, al equipararlo con el talento del adivino y el intérprete de los sueños. ¿Qué dijo Esquilo de Eurípides? ¿O de Sócrates? Afortunadamente para éstos últimos la historia rara vez juega malas pasadas e invierte el tiempo publicamente. De haber sucedido, sin embargo, bien se han tomado la molestia de destruir los escritos (por mantener una imagen, pienso yo).

Para que la tragedia suceda se requiere de lo abismal; Dionisos es síntesis de lo negativo y de lo positivo, fusión de fuerzas opuestas -es Heráclito- es dialéctica, o bien se resume en  $1 + 1 = 1$ . Es el abismo. Ahí el mundo lógico encadenado a la ciencia y a la sincronía, o la sujeción a las leyes (religiosas, civiles o morales) no tiene cabida. En un documento Dada, Tristán Tzara dice lo siguiente:

[...] El arte casado con la lógica viviría en incesante, tragándose, devorándose su propia cola, siempre parte de su cuerpo, fornicando consigo mismo y la sensualidad se convertiría en una pesadilla tiznada de protestantismo, un momento, montón de intestinos pesados y grises [...]

(apud RODRIGUEZ PRAMPOLINI, I. 1979; 146)

Vamos ahora de manera violenta y sin más preámbulo a intentar (después de haberlo hecho con Apolo) determinar la idea dionisiaca. Comenzará por mencionar que el culto a Dionisos tuvo su origen en Tracia y Frigia. Ahí estuvo asociado con ritos orgiásticos. Fue hasta su llegada a Grecia que se mezcló con Apolo. Una visión amplia al respecto, bien elaborada y erudita se puede encontrar en el Phyche de Rohde.

Generalmente a Dionisos se le encuentra asociado con la embriaguez, el éxtasis (el instinto primaveral y la bebida narcótica). Transcribo una lista de nombres con lo que, de alguna manera o de otra se hace mención a Dionisos. La lista está tomada del libro La Realidad Transfigurada de Elsa Cross:

Bromios	Estrepitoso
Erisbomos	Bullicioso
Mainómenos	Delirante
Polygetes	De las muchas alegrías
Kriseónómenos	El coronado de hiedra
Polystaphylos	De muchos racimos
Omphakites	Dios de los racimos verdes
Dendrens	Deidad arbórea
Bacchos	Retoño

Phelon	Ferocidad animal
Nebride	Piel de venado
Pardalide	Piel de pantera
Bassaride	Piel de zorra
Malanaigris	Piel de chivo negro
Eriiphos	Cabrito sacrificado en su honor
Irafiota	Cabritos (o cocción) en el muslo de Zeus
Zagreus	Cazador salvaje
Omeste u Omadios	Comedor de carne cruda
Orthos	Erecto
Enorches	Testitucal
Pseudanor	Falso sexo
Gymnis	Afeminado
Arsenothelys	Hombre-mujer
Dyalos	Hibrido
Dimetor y Trigonos	Madres de Dionisos
Nykteikos	El de festejos nocturnos
Lysios, Laaios o Lieo	El que desaramma nudos
Mystes	Iniciado por excelencia
Anaxeros	Señor de almas y de spiritus
Isodaites	Dador imparcial
Charma brtoisi	Alegría de los mortales
Antroporraistos	Matador del hombre
	(CROSS, E. 1981; 44)

Dionisos es lo ditirámico

Apolo es lo hesicástico (lo calmante)

Cito aquí palabras de Shakespeare referentes a Dionisos:

Come, thou monarch of the wine,  
 Plumpy Bacchus with pink eyne!  
 In thy fats our cares be drowned;  
 With thy grapes our hairs be crowned.  
 Cup us till the world go round,  
 Cup us till the world go round!

(SHAKESPEARE, W. 1977; 110)

Tras una compilación somera, aunque bastante exacta, de los nombres y apelativos con que Dionisos era identificado hemos citado también los versos 111 a 116 del Antony and Cleopatra para darnos una idea de como es integrado en la literatura posterior a los helenos. Además Rohde menciona (opus citado) que en Tracia se le llamaba Sabo o Sabazio.

Se puede continuar con la antitesis apolineo dionisiaca di-

ciencia que Apolo es el dios civilizador, simbolo de las consideraciones morales, sociales o politicas; Apolo constructor de ciudades (la apariencia). Dionisos es el hombre primigenio, el hombre naturaleza (la vida). Lo dionisiaco es al par que la vida, la muerte, fuerza cruel y destructora, opone el placer de la vitalidad ascendiente a la euforia y el júbilo. Dionisos muere, es el 'zagreus' (lo despedazado), pero también es la semilla, Bacchus es el retoño que crece del muslo de Zeus. Imagen triunfal. Y menciona Cross que "[...] ésta es, por otra parte, la evolución de ritos místicos como los de Osiris, Atis y Adonis." (CROSS, E. 1981; 116).

Es obvio que un individuo con determinado nombre, lugar de residencia, cierto estado civil, etc... que le sean adjudicados por la historia y que de alguna manera o de otra pretenda defender como propios, estará incapacitado para percibir lo trágico de la tragedia (valgaseme la expresión). Dicho individuo tendría que morir y ser testigo de su muerte, renacer y ser testigo de su renacimiento; desgarrarse con el horror que ello implica y aún así, decir sí a su absurda vida. Todo ello acontece en los misterios, eso pretende mostrar el coro trágico, recobrar un sentido ritual y borrar la diferencia entre el actor y el espectador, entre el que ve y lo que es visto. Y todo eso se lleva a cabo dentro del hombre mismo.

En los misterios eleusinos, que postulaban no el "qué hay" después de la muerte, no el "qué" del mundo póstumo de la psique (alma), sino el "cómo", también existe la paradoja no dejando a la vida del mundo visible exclusivamente como una preparación o

solamente como un tránsito, sino designándola como el lugar donde ambas vidas se llevan a cabo (mundo y Hades). La tragedia posee su consolación metafísica en el sentimiento de la eternidad del ser por encima del continuo morir de las apariencias.

Y por qué Dionisos es la muerte y la vida? Quizá porque, como la costumbre en Atenas de desparramar sobre la tumba recién cerrada semillas de todas clases, se trataba de poner la simiente de la tierra bajo la protección de las almas de los muertos, que ahora pasaban a morir, ellas mismas, a vivir los otros, como esíritus, en lo profundo de la tierra (recuérdense las descripciones de Proteo en la Odisea).

Dionisos es la voluntad furiosa del creador, al mismo tiempo es la furia destructora; Dionisos la afirmación suprema que siempre asiente alegre y orgullosamente a la vida. Apolo es la contemplación del mundo imaginado, soñado; Apolo el mundo liberación del devenir; él domina la voluntad de lo monstruoso, de lo desconocido, de lo atroz. Apolo vuelve todo ello una voluntad medida, mesurada. El valor girego consiste en luchar contra lo asiático, lo desmesurado. Apolo es la teogonía olímpica de la alegría; Dionisos la teogonía titánica del terror. Apolo el mundo de la visión. Dionisos la música.

Hasta Eurípides Dionisos no deja de ser el único héroe escénico, aún cuando en ocasiones bajo los disfraces de diversos personajes. Otra máscara.

Sócrates actúa como germen disolvente, proyecta al homínulo en la individualidad de su sufrir cotidiano (lo que es propia-

Nietzsche la metafísica tradicional, como se acaba de afirmar, es insuficiente. Es insuficiente también la pregunta ontológica de la metafísica; en ella no se plantea de manera decisiva la cuestión del ser, y mucho menos desde el punto de vista estético. Hasta entonces la metafísica era vista de manera moral (y no ontológica). Por ello no la desvalorización -acaso dadaísta- sino en el sentido estricto es la 'transvaloración' de todos los valores lo que tiene que llevarse a cabo. Nietzsche plantea la cuestión de ser, pero dicha cuestión queda recubierta por la cuestión del valor.

Volvemos y partimos. Una vez más partiendo del punto acabamos irremediabilmente en el mismo punto. Lo apolíneo representa al artista ingenuo. Lo dionisiaco al sentimental. Ambos surgen contra el horror real de la existencia. Habría que ver aquí el Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Sigamos con nuestra antítesis:

[...] lo apolíneo y lo dionisiaco: son 'potencias artísticas' que 'brotan de la naturaleza misma'. Ahora bien, son los instrumentos de satisfacción inmediatos del instinto estético de la naturaleza. Dicho de otro modo, el instinto estético deriva de la naturaleza, mejor aun: la naturaleza es el sujeto del instinto estético.

(ASSOUF, P. 1984; 81)

Nietzsche hereda la concepción que asociaba 'Genius' y 'Trieb' (genio e instinto) dentro de la concepción estética de Pforta, precediéndole Klopstock, Schlegel y Novalis. "[...] es en Schiller y en Hoelderlin donde Nietzsche encuentra los lineamientos de su teoría del Kunsttrieb." (*ibidem* 95).

Ya en Schiller mencionábamos que en las Cartas sobre la Educación estética se oponían dos instintos antagónicos: el primero

el Sachtrieb - tendiente hacia lo sensible, la realidad, (Dionisos). Y el segundo el Formtrieb - que tiende hacia la forma, la ley (Apolo). Antagónicos, sí, pero también complementarios. El primero exige la multiplicidad de experiencias; el segundo la perennidad de la persona. La idea schilleriana del instinto es como sigue; los instintos son "Die Kraefte, die uns antreiben, ihr Objekt zu verwirklichen." siempre claro, entendida dentro de una libertad moral.

Wagner tenía a su vez una teoría del instinto que Nietzsche adopta o ajusta hasta cierto punto: la del Lebenstrieb, ésta por su parte se originaba del sensualismo feuerbachiano que pugnaba ante todo por la primacia y fecundidad de la Sinnlichkeit (sensibilidad). De ahí es fácil pasar contra del racionalismo hegeliano. Bien, la teoría de Wagner sustentaba por sobre todo la "autenticidad" que va directamente ligada al poder creador auténtico de la naturaleza, opuesto claro, a la moda, a la industria, a la ciencia, o a cualquier institución social (y aquí: la iglesia).

La concepción wagneriana es claramente naturalista; Natur como potencia, como elemento original en su simplicidad y su inocencia. (¿Tristan e Isolde?). "[...] en todo lo que existe, [escribe Wagner] el elemento más poderoso es el instinto vital; es la fuerza irresistible que une las condiciones en las que aparecieron los seres, animados o inanimados [...]" (WAGNER, R. Gesammelte Schriften und Dichtungen, III, 68). Aquí se podría fácilmente comparar también a Schopenhauer. Otra influencia menos visible es la de Ralph Waldo Emerson (Fuerzas

Eternas de la Naturaleza) combatiendo dogmas y todo tipo de racionalismo. El trascendentalismo emersoniano representa la repercusión directa en el individuo humano de la fecundidad de la naturaleza.

¿De qué nos sirve saber si Apolo es ésto y Dionisos aquello? ¿Para qué construir un sistema? ¿Para qué saber? La respuesta, en todo caso es algo que atafe y por lo que aboga el socratismo. Sócrates el optimista dialéctico. Con la virtud se obtiene la sabiduría; no se peca más que por ignorancia ergo, sólo el virtuoso es feliz!

Y sólo por si lo siguiente afecta en algo a todo lo dicho con anterioridad: Apolo es apariencia y fenómeno; Dionisos el mundo y el caos en la naturaleza. Apolo el diálogo sencillo y transparente. Dionisos frenesí.

El arte como posesión y olvido del yo -sin pretender incurrir en Freud- (el estado dionisiaco propiamente hablando) es visto así por Platón: "[...] Así como los coribantes danzan no estando en su razón, así también los poetas líricos no estando en su razón componen estos hermosos cantos [...]" (PLATÓN Ion, 553 e8, 534 a; 1976). Con el estagirita se plantea el mismo concepto de una manera ligeramente diferente: "[...] por ello la poética es propia de inteligentes o de extraviados; de éstos unos son modelables, [Apolo] otros capaces de éxtasis [Dionisos]" (apud HORACIO, Q. 1984; XXXVII). Y Shakespeare lo enuncia así en una de sus obras: "[...] El loco, el amante y el poeta /tienen los tres la imaginación semejante. [...]" (SHAKESPEARE, W. v-1, 1967; 148). En realidad, y para

y para no hacer esta lista tediosa, toda la literatura, desde Píndaro hasta nuestros días, está plagada de referencias semejantes. Para Platón Apolo es imitación, la única parte de la que es responsable el artista; Dionisos es furor, acopio divino que hace el dios al hombre. Demócrito también lo enfoca así: "Siendo el furor indispensable para excelentes poemas, quien desee realizarlos debe actuar como demente". No por esto se desprece la preparación técnica. Recuerdese a Icaro o en todo caso a Dédalo, un poco más cerca ya de Joyce.

Regreso a las referencias. Es estado dionisiaco es metamorfosis (en ella caben también Ovidio y Kafka). La negación, la negación que dicho estado propone, es transformada en la afirmación del ente. El individuo, que para entonces ya no es un individuo sino parte de una existencia múltiple, otro Proteo (la existencia del mundo), olvida la sujeción a cualquier tipo de leyes, llamense éstas religiosas, morales, sociales, temporales o en su defecto científicas; en su alienación como individuo va adherido su más intenso deseo por 'acontecer' junto con el mundo. No voy aquí tampoco a tratar de una manera exhaustiva el modelo metafísico de la creación artística que Nietzsche propone a lo largo de todas sus obras, pero sí diré, por si hasta ahora no he sido lo suficientemente claro en hacerlo, que dicha proposición es el punto fundamental de la filosofía nietzscheana.

Retorno una vez más al antagonismo apolíneo-dionisiaco, Apolo es el eternizador de los hombres, la luz civil con la cual los nobles se llaman inclitos, Apolo la claridad y lo ilustre.

Apolo el carácter de los conocimientos de la primera serie de los tiempos, o sea, la teología de los gentiles, ahora conocidos como presocráticos.

Segundo, todo lo que existe, y todo lo que existe tiene un sentido múltiple; el ser como fenómeno, el ser máscara y velo; pero ello no quiere decir que el término apariencia se contraponga al de realidad, por el contrario, realidad es apariencia, y el nombre preciso que Nietzsche dará a esta realidad es "Voluntad de Poder".

El antagonismo en Nietzsche por consecuencia se traslada hasta la naturaleza (ser caótico) y el fenómeno (sujeto de la ciencia). La estética de Nietzsche puede ser descrita de la siguiente manera: el arte es el velo de la apariencia bella arrojada sobre los horrores del caos. "El arte griego nos ha enseñado que no hay superficie bella sin una terrible profundidad". El arte como el abismo, lo absurdo; arte la paradoja, y todo ello conlleva a la pregunta ontológica.

La ingenuidad griega consiste en la interpretación del juego de los significados estéticos que se convierten (llegan a ser) en el espectáculo de la belleza. Dicha ingenuidad caracteriza la superficialidad intencionada del hombre profundo, del juicio del filósofo, lo suficientemente radical, hasta convertirse en poeta. Hablamos aquí de la tragedia. La verdad sin fondo, lo terrible, máscara de la belleza. Verdad es la fealdad del caos: "porque la verdad es horrible" (Dionisos). El fenómeno expresa su existencia en la apariencia de la belleza (Apolo), por tanto, la belleza del mundo oculta el horror de la naturale-

za. Apolo versus Dionisos.

La siguiente cita, en relación directa a todo lo anterior, conserva aún cierta idiosincracia antisocrática: "[...] ahora consideramos como una materia de decencia el no desear ver todo al desnudo, o el estar presentes en todo, o el entender y 'conocer' todo."(COLLI-MONTINARI. 1980, VII-44)

Quién lo comprende no se preodupa más, en el transcurso de su vida, por satisfacer una serie de coincidencias que se ajustan a las bases y a las consecuencias lógicas del mundo del orden.

El ser caótico (Dionisos) no tiene base, no tiene razón; es un abismo. La máscara. Ojalá entendamos el fenómeno estético llamado vida.

## Conclusiones

Ya desde la antigüedad se menciona la preferencia por que un capítulo como éste de hecho exista en una obra de ésta índole. Parménides, Descartes, Hegel, Russell, en fin, una larga lista de referencias al respecto en pro de culminar con algo así. Es lógico. Parece coherente. Me atrevo a dudarlo.

"Continuar" todavía hoy, aquí y en cualquier lugar es y seguirá siendo posible. El subtítulo que lleva éste "capítulo" y de que puedan existir algunas líneas bajo el mismo me hace sospechar aún más de lo que a final de cuentas pretende expresar la presente obra como totalidad -si es que llega alguna vez a existir algo así. Totalidad, para muchas personas, es un concepto difícil de definir, para alguien más será lo contrario, demasiado sencillo. Totalidad es algo difícil de lograr.

Probablemente haya quien pretenda continuar al respecto, o mejor aún, quien pueda tomarse la molestia de suprimir algo que está de más (me cuesta trabajo ser breve); el arte de re-escribir las cosas ha sido tristemente olvidado desde la Edad Media, y no porque se vuelva a escribir todo esto, por favor no!, sino porque alguien pueda a partir de aquí penetrar en el universo trágico. ¡Volver a escribir a Esquilo! Parece interesante. Es más que eso.

En este estudio me he limitado a repetir de una u otra forma lo que alguien ya una vez expresara. En todo caso es un estudio sobre algo previamente concebido. ¿Tiene esto acaso, quizá algún aporte a la filología? Espero que no; espero que

el aporte vaya más allá que sólo eso, y para aclararlo voy a citar una vez más a Pound:

[...] para hablar como historiador, 'nosotros podemos decir que este sistema [la filología, al igual que cualquier otro modelo científico] se inventó para inhibir la facultad de pensar. A partir de 1848 se observó, en Alemania, que algunas gentes pensaban. Se hacía necesario restringir esta peligrosa actividad, a los pensadores se les dió un huevo de porcelana llamado beca, y poco a poco se les incapacitó para la vida activa, o para cualquier contacto con la vida en general. La literatura [para entonces apenas considerada como ciencia naciente] era permitida como objeto de estudio y su estudio se estructuró de tal manera que la mente del estudiante se desviara de la literatura a la sandez. [...] Esta idea puede preocupar a los amantes del orden. Tal como suele preocuparles la buena literatura. Les parece peligrosa, caótica, subversiva. Ensayan cuanta engañifa idiota y degradante encuentran para atenuarla. Tratan de hacer un pantano, un marasmo, algo podrido en vez de una santa y activa ebullición. Y esto lo hacen por pura estupidez porqueril y simiesca, y porque no pueden comprender la función de las letras.

(POUND, E. 1983; 32-34)

Seguir escribiendo; apelar a la paciencia misma del lector -quien mucho ha hecho ya para llegar hasta este punto- bien puede continuarse haciendo. No me queda más que, por razones de brevedad, concluir aquí.

¿Se me ha entendido?

## NOTAS

#1.-[...] Abgesondert von dem politischen hat der Deutsche sich einen/ eigenen Wert gegruendet, und wenn auch das/ Imperium unterginge, so/ bleibt die deutsche Wuerde unangefochten// [...] /Unsre Sprache wird die Welt beherrschen/ Die Sprache ist der Spiegel der Nation;/ [...] Er verkehrt mit dem Geist der Welten (Der Deutsche)/ Ihm ist das Hoehste bestimmt./ [...] Er ist erwaeht von dem Weltgeist,/ waehrend des Zeitkamps/ an dem ew'gen Bau der Menschen/ bildung zu arbeiten. [...]

(apud UCHMANY, E. 1975; 53)

#2.-[...] Wir Deutschen muessen uns so lange mit Uebersetzungen aus dem franzoesischen behelfen, bis wir werden Poeten bekommen, die selbst was regelmaessiges machen koennen. Es kommt nur darauf an, dass unsre grossen Herren sich endlich einen Geschmack von deutschen Schauspielen beybringen lassen: Denn so lange sie nur in auslaendische Sachen verliebt sind, ist nicht viel zu hoffen. [...]

(apud GRIMMINGER, 1980; III. I-203)

#3.-[...] Die Oper ist die ureigenste und zugleich ausschliessliche Schoepfung des fuerstlichen Absolutismus. Und sie ist auch das sienem Wesen am meisten entsprechende Dokument. (GRIMMINGER, R. 1980; III. I-189)

#4.-[...] Unsre Oper ist nur die Karikatur des urmusikalischen Dramas [...]

(MONTINARI-COLLI, 1980; VII. 12)

#5.-[...] Anaximander. Melancholie und Pessimismus. Xenophanes. Wettkampf mit Homer. Parmenides. Die Abstraktion. Heraclit. Kunstlerische Weltbetrachtung. Anaxagoras. Naturgeschichte des Himmels. [...] Empedocles. Der ideal-vollkommene Grieche. Democrit. Der universale Erkennende. [...] Socrates. Erziehung. [...]

(MONTINARI-COLLI, 1980, VII. 82,3)

#6.-[...] Siegfried und Bruennhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Ausgang des goldenen Zeitalters; die Goetterdaemerung der alten Moral -das Uebel ist abgeschafft [...] Wagners Schiff lief lange Zeit lustig auf dieser Bahn [...] Was Geschah? Bin Unglueck. Das Schiff fuhr auf ein Riff. Wagner sass fest. Das Riff war die Schopenhauersche Philosophie; Wagner sass auf einer kontraeren Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schaehte sich [...] Er besann sich lange, siene Lage schien verzweifelt [...] Endlich daemmerte ihm ein Ausweg; das Riff, an dem er scheiterte, wie? wenn er es als Ziel, als Hinterabsicht, als eigentlichen Sinn seiner Reise interpretierte Hier zu scheitern -das war auch ein Ziel [...] Und er uebersetzte den Ring ins Schopenhauersche, alles laeuft schief,

alles geth zugrunde, die neue Welt ist so schlimm wie die alte-  
das Nichts [...] Wagner war erlloest. [...]

(apud KAYSER, J. 1978; 33)

#7.-[...] Er macht alles wahr, war wir nur wuenschen  
koennten: die Welt kennt gar nicht die menschliche Groesse und  
Singularitaet seiner Natur. Ich lerne sehr viel in seiner  
Naeh; es ist die mein Praktischer Kursus der Schopenhauerschen  
Philosophie. [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; XV. 12,3)

#8.-[...] Doch habe ich Sorge um Sie, und wuensche von  
ganzem Herzen, dass Sie nicht den Hals brechen sollen. Deshalb  
moechte ich Ihnen rathen, diese sehr unglueblichen Ansichten  
nicht mehr in kurzen, durch fatale Ruecksichten auf leichten  
Effekten absehenden, Abhandlungen zu bereuehren, sondern wenn Sie  
so tief -wie ich es erkenne- davon durchdrungen sind, sich zu  
einer groesseren umfassenden Arbeit darueber sammeln [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; XV. 20)

#9.-[...] Wenn es wahr ist, was Sie einmal -zu meinem  
Stolze- geschrieben haben, dass die Musik mich dirigiere, so  
sind Sie jedenfalls der Dirigent dieser meiner Musik [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; XV. 20)

#10.-[...] Die Tragoedie war ein Glaube an die hellenische  
Unsterblichkeit, vor der Geburt. Als man diesen Glaube  
aufgab, dann schwand auch die Hoffnung auf die hellenische  
Unsterblichkeit [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; XV. 11)

#11.-[...] Fast ueberall lag das Centrum dieser Feste in  
einer ueberschwaenglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren  
Wellen ueber jedes Familienthum und dessen ehrwuerdige  
Statzungen hinweg flutheten [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; I. 32)

#12.-[...] *επιλογία* zeigt uns eine aeltere Stufe; eine  
Verbindung des epischen Rhapsodenthums und der Lyrik. Dreimal  
trat der Rhapsode auf und erzaehlte eine grosse Vergangenheit.  
Er alternierte mit dem Chor, der die lyrischen Momente  
feierte. Wichtig ist, dass der Rhapsode des Epos im Kostum  
auftrat; spaeter auch auf dem Theater.

(MONTINARI-COLLI 1980; VII. 29)

#13.-[...] Sehr wichtig, dass das Drama nicht unmittelbar  
aus dem Epos entspringt, sondern aus einer musikalisch-lyrischen  
Epik [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; VII. 33)

#14.-[...] Es ist unsinnig von einer Vereinigung von Drama, Lyrik und Epos im alten Heldenliede zu sprechen. Denn als das Dramatische wird hier genommen das Tragische; während das unterschiedlich Dramatische nur das Mimische ist [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; VII. 54)

#15.-[...] Die Aufforderung des Epos zum plastischen Schaffen beweist, wie absolut verschiedenen die Lyrik von Epos ist, da jene niemals das Formen von Bildern als Ziel hat [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; I. 564)

#16.-[...] Die dramatische Chormusik der Griechen ist ebenfalls jünger als der Einzelgesang und doch etwas ganz anderes als der eben erwähnte Chorgesang; sie war unisono also nur die fünfzigfach verstärkte Einzelstimme. Einem Kampf von Melodie und Harmonie haben die Griechen nie erlebt [...]

(MONTINARI-COLLI 1980; VII. 21)

## Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola (1966)  
Diccionario de Filosofía.  
Fondo de Cultura Económica.  
FCE, Mexico.
- ALLISON, David B. (1979)  
The New Nietzsche.  
Delta.  
New York.
- ARISTOTELES (1946)  
Poética.  
Versión de J. García Bacca  
U.N.A.M. México.
- ASSOUN, Paul-Laurent (1984)  
Freud y Nietzsche.  
Fondo de Cultura Económica.  
FCE Mexico.
- BENNET-TORRES, Juan Enrique (1981)  
El Drama Contemporáneo.  
Salvar Editores.  
Navarra.
- CACCIARI, Massimo (1982)  
Krisis.  
Siglo Veintiuno Editores.  
Mexico.
- CROSS, Elsa (1979)  
La Realidad Transfigurada.  
Tesis por el grado de Doctor.  
UNAM FFyL Mexico.
- ESQUILO (1962)  
Las Siete Tragedias.  
Editorial Porrúa. Col. SC  
Sepan Cuantos 11, Mexico.
- FINK, Eugen (1979)  
La Filosofía de Nietzsche.  
Alianza Universidad.  
AU 164 Madrid.
- FRENZEL, H. A. und E. (1962)  
Daten deutscher Dichtung. II Vols.  
Deutscher Taschenbuecher Verlag.  
DTV 3101 Muenchen.

- GARCIA BACCA, Juan (1984)  
 Los Presocraticos.  
 Fondo de Cultura Economica, CP 177  
 FCE Mexico
- GORBEA, Federico (1977)  
 Friedrich Hoelderlin.  
 Edic. bilingue II Vols.  
 Edit. Rio Nuevo  
 Barcelona.
- GRIMMINGER, Rolf (1980)  
 Hansers Sozialgeschichte der deut-  
 schen Literatur. II Vols.  
 Deutscher Taschenbuecher Verlag.  
 DTV 4345 Muenchen.
- HAUSER, Arnold (1979)  
 Historia Social del Arte y la Lite-  
 ratura. III Vols.  
 Edit. Guadarrama.  
 Barcelona.
- HEIDEGGER, Martin (1973)  
 Arte y Poesia.  
 Fondo de Cultura Economica, Brevia-  
 rios 229  
 FCE Mexico.
- (1961)  
 Nietzsche. II Vols.  
 Guenter Neske Pfullingen Verlag  
 Stuttgart.
- HIRSHBERG, Leopold (1970)  
 Der Taschengoedecke. II Vols.  
 Deutscher Taschenbuecher Verlag  
 DTV 4031 Muenchen.
- HOMERO (1975)  
 La Odisea.  
 Editorial Porrua. Col Sapan Cuantos  
 SC 4 Mexico.
- HORACIO, Quinto (1984)  
 Arte Poetica.  
 Bibliotheca Escriptorum Graecorum  
 et Romanorum Mexicana.  
 UNAM Mexico.

- JAEGER, Werner (1962)  
 Paideia  
 Fondo de Cultura Economica  
 FCE Mexico.
- (1980)  
 La Teologia de los Primeros Filo-  
 sofos Griegos.  
 Fondo de Cultura Economica  
 FCE Mexico.
- JASPERS, Karl (1957)  
 Aus dem Ursprung denkende Metaphy-  
 siker.  
 Piper Verlag.  
 Muenchen
- JAUS, Hans Robert (1970)  
 Literaturgeschichte als Provokation  
 Suhrkamp Verlag 418  
 Frankfurt a.M.
- KAISER, Joachim (1978)  
 Richard Wagner. Die Musikdramen.  
 Deutscher Taschenbuecher Verlag  
 DTV 6095 Hamburg.
- LEFEBVRE, Henri (1979)  
 Nietzsche  
 Fondo de Cultura Economica, Brevia-  
 rios 226  
 FCE, Mexico
- LUKACS, George (1970)  
 La Novela Historica. (Obras Comple-  
 tas. Vol. 9)  
 Edit. Grijalbo  
 Barcelona.
- MANZANOS, Arturo (1975)  
 Apuntes de Historia de la Musica  
 II Vols. Sep-Setentas.  
 SS 223 Mexico
- MARTINI, Fritz (1966)  
 Klassische Deutsche Dichtung  
 Romane und Erzaehlungen Band III  
 Breisgau.
- MONTINARI-COLLI (1980)  
 Friedrich Nietzsche. XV Vols.  
 Deutsche Taschenbuecher Verlag  
 de Guyter. Berlin.

- NIEZSCHE, Friedrich (1973)  
 Asi Hablo Zaratustra.  
 Alianza Editorial. Serie Clasicos  
 AB 377 Madrid.
- (1975)  
 Crepusculo de los Idolos.  
 Alianza Editorial. Serie Humanidades  
 AB 467 Madrid.
- (1975)  
 El Anticristo.  
 Alianza Editorial. Serie Humanidades  
 AE 507 Madrid.
- (1978)  
 El Nacimiento de la Tragedia.  
 Alianza Editorial. Serie Humanidades  
 AE 456 Madrid.
- (1979)  
 La Genealogia de la Moral.  
 Alianza Editorial. Serie Clasicos.  
 AE 356 Madrid.
- ORTEGA Y MEDINA, Juan (1959)  
 Winckelmann  
 UNAM Mexico.
- PAZ, Octavio (1982)  
 El Arco y la Lira.  
 Fondo de Cultura Economica.  
 FCE 9011 Mexico.
- PLATON (1976)  
 Dialogos.  
 Edit. Porrúa. Col. Sepan Cuantos.  
 SC 13 Mexico.
- POUND, Ezra (1983)  
 El Arte de la Poesia.  
 Edit. Joaquin Mortiz. Serie Volador  
 Mexico.
- RODRIGUEZ FRAMPOLINI, Ida (1979)  
 Dada. Documentos.  
 Instituto de Investigaciones Este-  
 ticas. UNAM  
 Mexico.
- ROHDE, Irwin (1983)  
 Psique  
 Fondo de Cultura Economica.  
 FCE UCE 3149 México

SCHILLER, Friedrich (1954)  
Poesia ingenua y poesia sentimental  
Hachete.  
Buenos Aires.

SCHOPENHAUER, Arthur (1960)  
El mundo como voluntad y represen-  
tación. III vols.  
Editorial Aguilar.  
Buenos Aires,

----- (1979)  
Sobre la Voluntad en la Naturaleza.  
Alianza Editorial. Serie Clasicos.  
AB 230 Madrid

SHAKESPEARE, William (1967)  
Sueño de una Noche de Verano.  
Edit. Espasa Calpe. Col Austral  
A. 488 Madrid.

----- (1977)  
Anthony and Cleopatra.  
Penguin Books  
Great Britain.

SILK & STERN (1981)  
Nietzsche on Tragedy.  
Cambridge University Press.  
New York.

SOFOCLES (1975)  
Las Siete Tragedias.  
Edit. Porrúa. Col. Sepan Cuantos.  
SC 14 Mexico.

UCHMANY, Eva Alexandra (1975)  
La Proyección de la Revolución Fran-  
cesa en Alemania.  
FFyL Col. Opusculos 86  
UNAM Mexico.

URDANOZ, Teofilo (1975)  
Historia de la Filosofía. Vol. V  
Biblioteca de Autores Cristianos  
BAC Madrid.

USINGER, Fritz (1961)  
Hoelderlin. Werke in einem Band  
Hoffmann und Campe Verlag  
Hamburg

## INDICE.

Prefacio.....	vi
I	GRECIA Y ALEMANIA.
	a) Por qué la mezcla de Grecia y Alemania.....4
	b) Por qué los alemanes hacia Grecia.....11
	c) Formación del drama burgués.....17
	d) Compilación de ideas sobre la tragedia anteriores a <u>El Nacimiento de la Tragedia</u> ..23
II	CUATRO INFLUENCIAS EN NIETZSCHE.
	a) Heráclito.....32
	b) Hoelderlin.....36
	c) Schopenhauer.....45
	d) Wagner.....53
	e) Quién es Nietzsche?.....59
III	GENEALOGIA DE UN LIBRO.
	a) Surgimiento.....64
	b) Fondo biográfico y primeros intereses de Nietzsche.....67
	c) Nietzsche y Grecia.....79
	d) Nietzsche y la Tragedia.....86
III	APOLO CONTRA DIONISOS.
	a) Contraposición.....91
Conclusiones.....	ix
Notas.....	xi
Bibliografía.....	xiv

REGISTRO

ANAXAGORAS.-33  
 ANAXIMANDRO.-32,34  
 ANAXIMENES.-34  
 ARISTOTELES.-23,24,49,83,84  
 88,93,94,95,108,111  
 ARNDT.-65  
 ARQUILOCO.-70,101,102  
 AUGUSTO.-19

BACHOFEN.-65,82  
 BAKUNIN.-58  
 BECKETT, S.-57  
 BEETHOVEN, L.-36,83  
 BOUILLY.-5  
 BRATSCHE, E.-76  
 BRECHT, B.-4,20,57,96  
 BROCKHAUS.-57  
 BRUNO, G.-12,13  
 BURCKHARDT, J.-64  
 BUSH, W.-46

CALDERON DE LA BARCA, F.-15  
 CONZ, K.P.-36  
 CORNEILLE.-17  
 CREUZER.-64  
 CZOLBE.-69

DALI, S.-61  
 DEMOCRITO.-33,80,112  
 DEUSSEN.-67  
 DIANGOULT.-54  
 DIELS, H.-70  
 DONNE, J.-5  
 DRACH, W.-56  
 DRYDEN.-5  
 DUCIS.-5

EKHOF, K.-4,17  
 EMERSON, R.W.-110  
 EMPEDOCLES.-33,80  
 ESQUILO.-29,48,60,82,87,92,  
 93,99,103  
 EURIPIDES.-29,74,76,82,95,  
 96,99,100,103,107

FASSBINDER, R.-57  
 FAULKNER, W.-57  
 FEUERBACH.-58  
 FICHTE.-10,36,45,68  
 FINK, E.-59  
 FISCHER, K.-69  
 FONTAINELLE.-13  
 FREUD, S.-79,111  
 FRITZSCH, W.-75

GEYER, L.-53  
 GOERRES.-64,65  
 GORTHE, J.W.-7,12,16,37,48,  
 57,87  
 GONTARD, S.-36  
 GOTTSCHED.-5,9,14,26  
 GOZZI, C.-53  
 GRIMM.-65

HAMANN.-12  
 HARTMANN.-82  
 HAYDEN, J.-83  
 HEBBEL.-21,87  
 HEGEL.-26,37,45,60,87,91  
 HEIDEGGER, M.-5,47,59,60,77  
 HEINE, H.16,82  
 HERACLITO.-32-35,80,82,104  
 HERDER.-4,5,9,12,14,36,37,82  
 HESIODO.-73  
 HOELDERLIN, F.-12,36-44,67,  
 109  
 HOELTY, L.-36  
 HOMERO.-32,65,76,101,102  
 HORACIO.-17

IBSEN, H.-57  
 ILUSTRACION.-6,25,86  
 IONESCO.-97

JACOBI.-12  
 JAEGER, W.-80  
 JOYCE, J.-34,100,102,112

KANT, E.-6,12,52,69,86,108  
KAFKA, F.-87,112  
KIERKEGAARD, S.-27,28,46  
KLEIST.-21  
KLOPSTOCK.-36,109

LA BRUYERE.-14  
LANGE.-69  
LESSING, G.E.-4,5,17,21,25,  
69,86  
LEVFEBRE, H.59  
LEVI, H.-73  
LISZT, F.-53,54  
LUIS II DE BAVIERA.-54  
LUIS XIV.-5  
LUKACS, G.-101

MARLOWE, C.-5  
MARX, K.-8,67  
MEYERBEER.-53  
MIRO, J.-100  
MOLIERE.-5  
MONTAIGNE.-5  
MOTZART, W.A.-83  
MUCH, B.-57

NIETZSCHE, B.-67  
NIETZSCHE, K.L.-67  
NOVALIS.-10,40,68,82,109

OEHLER, F.-67  
OSSIAN.-36  
OVIDIO, F.N.-112

PARMENIDES.-32,34,80,108  
PAZ, O.-9,34,65,98,102  
PINDARO.-76,101,112  
PINTER, H.-97  
PLANNER, M.-53  
PLATON.-82,99,100,108,111,  
112

RAABE, W.-46  
RITSCHL.-68,71  
ROHDE, B.-64,65,70,71,73,74,  
94,104  
ROMUHNT, H.-74  
RUSSELL, B.-92

SAN AGUSTIN.-24  
SARTRE, J.P.-95  
SCHELLING.-12,26,37,46,60,64,  
82,86,91  
SCHILLER, F.-7,16,25,26,37,38  
82,86,109  
SCHLEGEL, F.-16  
SCHLEGEL, W.-8,15,16,65,68,  
109  
SCHOPENHAUER, A.-26,45-52,57,  
58,60,68,69,70,71,74,82,87,  
88,108,110  
SCHROEDER, F.L.-4  
SCRIBE.-5  
SHAKESPEARE, W.-5,14,15,48,57  
87,105,111  
SHAW, B.-57  
SINCLAIR, I.-36  
SOCRATES.-33,80,94,99,100,102  
103,107,108,111  
SOPHOCLES.-29,48,60,74,87,92,  
93,95,99,103  
SPINOZA, B.-12  
STAEL.-16  
STOLBERG, F.-36  
STURM UND DRANG.-5,6,25

TALES DE MILETO.-34,80  
TZARA, T.-57,104

VISCHER-BILFINGER, W.-72  
VOLKELT, J.-4  
von ARMIN.-65  
von BULOW, F.-54

WAGNER, C.-73  
WAGNER, R.-9,17,22,28,29,49,  
53-59,69,70,71,72,73,74,  
75,79,82,91,110  
WARTON Th.-16  
WEINLING.-53  
WILAMOWITZ, S.-81  
WINCKELMANN.-9,11,12,14,15,  
37,64,69  
WITTGENSTEIN, L.-92  
WORDSWORTH, W.-36

YOUNG, E.-36

XENOFONTE.-32

ZIMMER, E.-36