

Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche

Joan B. Llinares

Universidad de Valencia

I. Lo “trágico”, las tragedias griegas, la filología clásica y la filosofía

Es evidente que hablar de lo trágico es, ante todo, hablar de la tragedia ática. Hacerlo con fundamento implica, siempre, referirse de algún modo a lo que se nos ha conservado de los dramaturgos griegos que cultivaron ese inconfundible género que ya mereció un notable tratamiento por parte de las reflexiones poéticas de Aristóteles. Es obvio, pues, que sean los filólogos clásicos y los filósofos preocupados por las cuestiones de estética quienes, en principio, más legitimados se hallen a la hora de esclarecernos qué sea eso a lo que llamamos lo “trágico”. Ahora bien, este síndrome tan complejo y de calado antropológico tan esencial implica fuertes dificultades y compromisos en todo aquel que se lance a interpretarlo. Ciertamente, al abordarlo no sólo se está hablando de cuestiones referentes al “teatro” antiguo, la realidad humana -nuestra vida y sus circunstancias- puede muy bien definirse con esa característica que aquellos dramaturgos supieron descubrir y revelar con imperecedera fuerza. Así pues, no basta para ello con adquirir una entrada y con asistir a una buena representación de varias de las principales obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, porque, para poderlas comprender -y al margen de la edición crítica que se utilice, y de la traducción que se prefiera, y de los actores y directores que las interpreten-, dependemos ya de determinada puesta en escena y de inevitables criterios en la concepción de su significado; es decir, a nosotros nos llegan ya reconstruidas desde cierta perspectiva y para determinado momento histórico, el de nuestro presente y el de nuestra generación, con sus problemas, sus necesidades y su sensibilidad particular.

En esa gran distancia que nos separa de la época clásica de la tragedia ateniense, unos dos mil cuatrocientos años, han ido tomando cuerpo varias lecturas tanto filológicas como filosóficas, que son las que permiten que nosotros ahora nos intereseamos por aquellas tragedias, las tengamos en gran estima y las podamos -a nuestro modo y manera- comprender. De ahí que sea imprescindible, si se desea tomar conciencia refleja de los presupuestos que ya nos guían a la hora de presenciar una cualquiera de aquellas obras, que reconstruyamos lo que algunos autores fundamentales nos han enseñado sobre ellas y sobre su profundo sentido. Al actuar así no hacemos más que aplicar un básico principio de la hermenéutica, como Gadamer ha recordado con especial insistencia. Esta tarea rememorativa viene exigida también por el abundante uso que suele hacerse de este socorrido concepto de lo "trágico" a la hora de conceptualizar la vida de los seres humanos, e incluso al recomendar el tipo de actitud y de sabiduría que convendría asumir si no se desea permanecer en la más trivial de las frivolidades, o si no se quiere caer en ingenuidades y parcialismos. En esta necesaria labor nos afectan, por consiguiente, cuestiones literarias y filológicas, pero también posiciones filosóficas y antropológicas, e incluso religiosas, que reclaman con rigor estas aclaraciones.

De entre los más importantes pensadores que se han interesado por las tragedias clásicas y cuyas observaciones más incidencia han tenido sobre la posteridad, como Platón y Aristóteles, Hume y Hegel, Jaspers y Max Scheler -o, en nuestros días, George Steiner, Walter Kaufmann, Clement Rosset, Bernard Williams o Martha Nussbaum-, nosotros nos limitaremos aquí y ahora a dos filósofos aparentemente muy cercanos, Schopenhauer y Nietzsche, que han ejercido y continúan ejerciendo una innegable influencia y a quienes es frecuente referirse en esta temática, aunque a menudo tan sólo con indirectas, mediante algún tópico descontextualizado y superficial. Pensamos que la exposición de sus reflexiones sobre la tragedia puede ser de ineludible valor tanto para los filósofos como, en especial, para los filólogos que estudian ese género dramático tan decisivo, tan enigmático y de tan conmovedora profundidad.

II. Schopenhauer y la tragedia

Arthur Schopenhauer abordó directamente el tema de la tragedia en unos pocos lugares de sus escritos, a saber, hacia el final del párrafo o sección 51 del volumen primero de su obra capital *El mundo como voluntad y representación (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, cuya primera edición es de 1819, y, sobre todo, a lo largo de varias páginas del capítulo 37 del segundo volumen de dicha obra, titulado *Para la estética de la poesía (Zur Aesthetik der Dichtkunst)*, que se publicó por vez primera en la segunda edición de 1844, justamente como una especie de glosa o de suplemento del citado apartado 51. Menos importancia tienen algunos aforismos, como los párrafos 222, 223, 224 y 227 del capítulo 19, titulado *Para la metafísica de lo bello y la estética (Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik)*, que pertenecen al tomo segundo del segundo volumen de *Parerga und Paralipomena*, obra miscelánea que se publicó en 1851.

No es fácil leer en castellano estos textos, que todavía dependen de traducciones muy antiguas y aproximativas, bastante alejadas de la exigente, ondulante y sabia prosa del original. En lo que sigue brindamos una traducción más ceñida y respetuosa de lo que podría ser una especie de antología de los pasajes más significativos, puesto que pensamos que su lectura sigue siendo muy enriquecedora y recomendable para cualquier estudioso de las teorías que las tragedias han generado en las sistemáticas construcciones de los principales filósofos. Si atendemos a su historia efectiva, estas páginas, ciertamente, han tenido una enorme repercusión en los mejores artistas y pensadores de la segunda mitad del XIX y de nuestra centuria, desde Richard Wagner y Marcel Proust, pasando por Nietzsche, Adorno y Horkheimer, hasta Franz Kafka, Thomas Mann o Samuel Beckett. El desparpajo y la originalidad del pensador germano son evidentes y, sin embargo, la seductora frialdad de su lacerante mirada quizá nos arrebatase nuestra aquiescencia con mayor facilidad de la que la estricta justicia de sus

tesis obtendría, si tomamos como referente primordial lo que la historia nos ha legado de los trágicos atenienses. Conviene leerlo, así pues, con los ojos bien abiertos.

Comencemos por el texto más antiguo, escrito todavía en plena juventud. Allí se nos dice que la cima de la poesía, tanto en lo que respecta a la medida de su efecto, como a la dificultad de su realización, es la tragedia (*das Trauerspiel*), la cual ha merecido por ello justo reconocimiento. Ella tiene por finalidad presentar el lado horrible de la vida, ya que en tales obras dramáticas se nos exponen el dolor indescriptible y la desolación de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico imperio del azar y la irremisible caída de los justos y los inocentes. Todo lo cual nos permite lanzar una significativa mirada sobre la condición del mundo y de la existencia (*Daseyn*). Aquí se introduce con estremecimiento -añade el filósofo con la consabida terminología de su propio sistema- la pugna de la voluntad consigo misma, desarrollada por completo y en el grado máximo de su objetividad. En efecto, en el sufrimiento de la humanidad se visualizan el predominio del error y la casualidad, como efectos del capricho del destino, y las ansias entrecruzadas de la voluntad de los diferentes individuos, a menudo llenos de maldad. En todos ellos vive una y la misma voluntad, cuyas manifestaciones individualizadas se combaten y se desgarran unas a otras. Su presencia en el individuo sufriente consigue que éste, finalmente, alcance ese punto de conocimiento en el que las apariencias, o el velo de Maya, ya no le engañen, pues es capaz de taladrar la forma de la apariencia, es decir, el *principium individuationis*, y de aplacar la violencia de los motivos del poder del egoísmo, con lo cual la voluntad se aquieta y produce resignación, esto es, renuncia, pero no sólo a la vida, sino a la misma voluntad de vivir. De ahí que veamos en la tragedia que los más nobles, después de mucho sufrir y combatir, renuncien a los objetivos que con tanta pasión perseguían y se despidan para siempre hasta con alegría de los placeres de la vida, como hacen el príncipe prisionero de Calderón, o Hamlet, o la Gretchen del *Fausto*.

Por el contrario, la exigencia de la llamada justicia poética se basa en el más completo desconocimiento de la esencia de la tragedia e incluso de la esencia del mundo. Ello aparece osadamente y en toda su trivialidad en las críticas que el Dr. Samuel Johnson ha ofrecido a las piezas individuales de Shakespeare, donde se lamenta muy ingenuamente de la constante negligencia de tal justicia, pues ¿de qué son culpables Ofelia, Desdémona o Cordelia? Ahora bien, tan sólo la banal, optimista concepción del mundo racionalístico-protestante, o la genuinamente judía, reclaman una justicia poética y, si ésta se lleva a cabo, encuentran en ella su propia satisfacción. El verdadero sentido de la tragedia es la visión más profunda de que aquello que el héroe ha de expiar no son sus pecados particulares, sino el pecado original, esto es, la culpa de la misma existencia:

Pues el delito mayor

Del hombre es haber nacido

Como justamente lo expresa Calderón, en el acto primero, escena segunda, de *La vida es sueño*.

Por lo tanto, lo único esencial en la tragedia es la presentación de una gran desgracia. Los muchos caminos diferentes que el poeta puede escoger para esa finalidad son reducibles a tres. En efecto, ello puede suceder, dice Schopenhauer, por la maldad extraordinaria de un carácter, que roza los límites extremos de la posibilidad. Tamaña malignidad es la que ocasiona la desgracia, como, por ejemplo, Ricardo III, Yago en *Otelo*, Shylock en *El mercader de Venecia*, Fedra en *Hipólito* de Eurípides, o Creonte en *Antígona* de Sófocles. También puede suceder por el destino ciego, esto es, por azar o por error, como en ese ejemplo modélico que es *El rey Edipo* de Sófocles, en la mayor parte de tragedias de la Antigüedad y en *Romeo y Julieta*. Y la desgracia puede desencadenarse, en tercer lugar, por la mera posición recíproca de los personajes, mediante sus relaciones mutuas, aunque sus caracteres sean bastante normales desde un punto de vista moral. Por consiguiente, sin que haya injusticia sólo en una de las partes, su trabazón es la que, defendiendo cada cual su lugar, produce la máxima calamidad. Esta vía le parece preferible al filósofo alemán, ya que nos muestra la desgracia

suprema no como una excepción, no como fruto de circunstancias fortuitas o de caracteres monstruosos y perversos, sino como algo que se deriva casi por esencia, fácilmente y como de suyo, de la conducta y el carácter de los seres humanos, con lo cual la tragedia se nos revela afectándonos en horrible cercanía, pues esas fuerzas que destruyen la dicha y la vida no nos miran desde lejos, sino que también tienen vía libre para cebarse sobre nosotros en cualquier momento: podríamos sufrir y cometer acciones similares y, sin la excusa de padecer injusticia, nos hallaríamos de pronto en pleno infierno. Representar esta tercera modalidad es sumamente difícil: usando mínimos medios y motivos, contando tan sólo con unas cuantas posiciones repartidas, se ha de producir un efecto máximo y, por eso, muchas obras fracasan en el intento. *Hamlet*, o el *Fausto* de Goethe, podrían considerarse ejemplos afortunados.

Antes de pasar a las ampliaciones que añadió en la segunda edición de su gran libro, deseamos que se caiga en la cuenta de la dimensión extraliteraria -y extraestética- que también está condicionando el tratamiento schopenhaueriano de la tragedia, porque a ésta no sólo se la interpreta como confirmación de todo un sistema filosófico, el suyo propio, tanto en sus aspectos ontológicos y gnoseológicos como éticos, y por ello el concepto metafísico de la voluntad -y la renuncia a la voluntad de vivir- juegan un papel tan vertebral, sino que esa lectura se introduce de golpe en lo que ya son opciones claramente religiosas, como lo prueban las explícitas referencias al velo de Maya, esto es, al hinduismo y al budismo, y las insinuaciones críticas con respecto al racionalismo protestante y al judaísmo, como si Lutero, o el libro de Job, por ejemplo, reclamasen una justicia poética que les alejase por completo de la tragedia. No será de extrañar que, en consecuencia, la denominada tragedia cristiana merezca sus más encendidos elogios.

Según Schopenhauer, la definición más sencilla y exacta de la poesía es la siguiente: "el arte de poner en juego la imaginación mediante palabras". "El poeta, al poner en movimiento nuestra fantasía, persigue el propósito de revelarnos, es decir, de mostrarnos en un ejemplo, sus ideas en torno a la esencia de la vida y del mundo". "La finalidad del drama en general es -por lo

tanto-mostrarnos en un ejemplo la esencia y la existencia (*Daseyn*) del ser humano". Esta expresión ya contiene el germen de la controversia sobre cuál sea el asunto principal del drama, la esencia, esto es, los caracteres, o bien la existencia, es decir, el destino, la acción. Ambos están tan estrechamente unidos que son divisibles conceptualmente, pero inseparables en su representación. El drama, junto con la epopeya, tienen, según esta poética, el fin de presentarnos acciones extraordinarias llevadas a cabo por caracteres significativos colocados en situaciones significativas. Estos son, en muy apretada síntesis, los cimientos de la meditación schopenhaueriana en torno a esos dramas que denominamos tragedias.

El placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y al de éste en su grado supremo. Pues así como al ver lo sublime en la naturaleza nos apartamos del interés de la voluntad para comportarnos entregándonos puramente a contemplar, así también en la catástrofe trágica nos alejamos de la misma voluntad de vivir. En la tragedia, en efecto, se nos expone el lado atroz de la vida, la miseria de la humanidad, el señorío del azar y del error, la caída del justo, el triunfo de los malvados: así pues, ante nuestros ojos se hace comparecer esa característica del mundo que precisamente se opone a nuestra voluntad. Cuando lo vemos nos sentimos compelidos a apartar nuestra voluntad de la vida, a no quererla ni amarla nunca más. Justo entonces caemos en la cuenta de que todavía nos resta algo diferente que de ninguna manera podemos conocer positivamente, sino de forma meramente negativa, como aquello que no quiere la vida. Cada tragedia exige una existencia completamente diferente, un mundo distinto, cuyo conocimiento tan sólo se nos da de forma indirecta, como sucede justamente aquí mediante tal exigencia. En el instante de la catástrofe trágica se nos torna más clara que en ningún otro momento la convicción de que la vida es un sueño pesado del que hemos de despertar. El efecto de la tragedia es, en este sentido, análogo al de lo sublime dinámico, pues aquélla, como éste, nos eleva por encima de la voluntad y de su interés y nos transforma de tal manera que hallamos placer mirando precisamente aquello que se le opone a la voluntad. Lo que a todo lo trágico, se presente en

la forma que se presente, le otorga el empuje propio para elevarse es la aparición del conocimiento de que el mundo y la vida no pueden garantizar ninguna verdadera satisfacción y que, por lo tanto, no son dignos de nuestra dependencia ni de nuestro apego. En esto consiste el espíritu trágico: en que nos conduce hacia la resignación.

Schopenhauer reconoce que en la tragedia antigua este espíritu de resignación rara vez se manifiesta directamente y se expresa poco, puesto que hay otros elementos que se le unen, como la sed de venganza, o la salvación de la patria, o la serenidad, o la sumisión al destino implacable, a la necesidad, o a la inflexible voluntad de los dioses, pero estos motivos no se reducen, ni mucho menos, a la mera resignación. De ahí que confiese que mientras los héroes trágicos de la Antigüedad se someten a los inevitables golpes del destino, la tragedia cristiana, por el contrario, nos muestra la renuncia a la voluntad de vivir, el gozoso abandono de este mundo, en plena conciencia de su nulo valor y de su nada. El juicio que le merece esta comparación no puede ser más elocuente: "soy de la opinión de que la tragedia de los modernos está en un lugar superior a la tragedia de los antiguos. Shakespeare es mucho más grande que Sófocles." De ahí también que afirme que "varias piezas antiguas carezcan de la más mínima tendencia trágica" y que "casi todas muestren al género humano bajo la horrible dominación del azar y del error, pero no muestran la resignación que de ello resulta y que lo redime. Y todo porque los antiguos todavía no habían alcanzado la cima y la meta de la tragedia, ni, en general, de la concepción de la vida."

No obstante, si bien los antiguos presentan poco el espíritu de la resignación y la renuncia a la voluntad de vivir, tanto en sus mismos héroes trágicos, como en su forma de pensar, sin embargo, la tendencia y el efecto propios de la tragedia continúan siendo los siguientes: despertar en el espectador dicho espíritu y provocarle dicha forma de pensar, aunque sólo sea provisionalmente. Los horrores de la escena le hacen comprender la amargura y la indigencia de la vida, es decir, la nulidad de todas sus aspiraciones: el efecto de esta impresión, aun cuando sólo se logre con un

sentimiento oscuro, ha de ser que el espectador llegue a reconocer que sería mejor que su corazón se desapegase de la vida, que su voluntad se separase de ella y que, por lo tanto, dejase de amar el mundo y la vida; gracias a todo ello, así pues, va alcanzando en lo más profundo de su interioridad la conciencia de que para una voluntad diferente también ha de haber una forma distinta de existencia. Porque, si no fuese así, si la tendencia de la tragedia no fuese este elevarse por encima de todos los objetivos y bienes de la vida, este alejarse de ella y de sus seducciones y, además, aquello que ya aquí está presente, a saber, el dirigirse hacia otra forma de existencia, por incomprensible que ésta nos resulte, si la tragedia produjese otros frutos, entonces ¿cómo sería de algún modo posible que la presentación del lado horroroso de la vida, expuesto ante nuestros ojos con la luz más implacable, tuviese en nosotros efectos saludables y pudiese ser para nosotros un disfrute superior?

El terror y la compasión, en cuya consecución sitúa Aristóteles el objetivo último de la tragedia, no forman parte por sí mismos, ciertamente, de las sensaciones agradables: luego no pueden ser el fin, sino sólo los medios de aquélla. Por lo tanto, la exigencia de renuncia de la voluntad de vivir sigue siendo la verdadera tendencia de la tragedia, el objetivo último de la intencionada presentación de los sufrimientos de la humanidad, incluso cuando esta resignada elevación del espíritu no se muestre en el héroe mismo, sino que se provoca meramente en el espectador mediante la contemplación de un gran sufrimiento inmerecido, e incluso justificado. La conclusión que se extrae, directa o indirectamente, es siempre la misma, repite Schopenhauer, a saber, que “la vida no es el supremo bien” como nos dice determinado coro en una obra de Schiller. Este genuino efecto trágico de la catástrofe, la resignación final y la elevación espiritual de los héroes, en ninguna obra lo encuentra el filósofo germano tan puramente motivado ni tan claramente expresado como en la ópera *Norma*.

En su opinión, el poeta dramático debe saber que él es el destino y que, por consiguiente, al poetizar ha de ser, como éste, implacable y ha de ofrecernos una pintura de la vida sin ahorrar asperezas ni excentricidades. De

todos modos, llama la atención que tanto los antiguos griegos como los autores de la Modernidad escojan como héroes trágicos a miembros de la realeza, aunque para representar las pasiones humanas, las acciones que nos hacen emprender y los dolores que ocasionamos, tanto vale un caserío de campesinos como la corte principesca o una gran familia burguesa. No obstante, las personas de gran prestigio y poder son las más apropiadas para los principales papeles trágicos, porque la desgracia en la que debemos reconocer el destino de la vida humana ha de tener proporciones suficientes y ha de horrorizar a cualquiera de los espectadores, sean quienes sean. No valen, pues, infortunios que el dinero o las influencias podrían liquidar con mucha facilidad, los cuales dejarían indiferentes a los ricos y a los gobernantes. Por el contrario, las desgracias de los grandes producen horror, ya que no admiten remedios del exterior y las caídas que provocan son impresionantes por la altura desde la que se precipitan. En conclusión, la tendencia y la finalidad última de la tragedia se nos manifiestan -repite una vez más Schopenhauer- como el camino que nos conduce hacia la resignación y la negación de la voluntad de vivir.

Si bien es muy fácil deducir de estas consideraciones que la tragedia antigua tan sólo ocupa en ellas una consideración en fin de cuentas secundaria, por lo menos se les ha de conceder que intentan abarcar el conjunto entero de producciones trágicas de toda la literatura europea; algunos críticos hasta han subrayado que la insistencia en la expiación del delito de haber nacido, esa "culpabilidad sin falta y falta sin culpable" -como ha escrito J. M. Domenach-, anticipa las farsas trágicas de los autores del denominado teatro del absurdo, como Beckett y Ionesco. Conviene también señalar que las críticas tanto al concepto de lo bello como al de justicia poética, reivindicando en su lugar el concepto de lo sublime, que es de raíz kantiana, consiguen explicar ese enigma que vive todo espectador de los horrores de la tragedia, a saber, que su contemplación le resulta placentera, y no precisamente por sadismo, sino porque entonces se vislumbra en negativo la posibilidad abierta de otra vida diferente, como luego explicarán los autores de la Escuela de Frankfurt. Finalmente, las explícitas críticas a la lectura

aristotélica y las directas alabanzas a la tragedia cristiana vuelven a recordarnos que la mirada schopenhaueriana está constituida por una inequívoca dimensión moral, que se acerca bastante a la *fuga mundi* de los ascetas cristianos y de los monjes budistas. Por lo demás, la metafísica de la música de su estética personal no puede sino delatar que la ópera de Bellini ejemplificaría el paradigma mejor de lo que su romántico talante considera como "trágico" por excelencia. Gracias a este profundo melocentrismo su apasionado lector Nietzsche, otro gran enamorado de la música, recordará con insistencia esa obviedad que solemos desatender por haber perdido las partituras, a saber, que las tragedias áticas se cantaban y que sus creadores también destacaron no sólo como escritores y poetas, sino como grandes compositores, intérpretes, maestros de baile y directores del coro y de la escena. Valga este recordatorio como exponente de un interesantísimo problema que ahora hemos de posponer, las muy especiales relaciones de la música -las melodías, los efectos escénicos a través del ritmo, los estilos de recitar y cantar, los libretos o textos lingüísticos más apropiados, las óperas y sus motivos, etc.- con la tragedia.

III. Nietzsche y la tragedia

Como es bien sabido, Nietzsche se presentó a la opinión pública en 1872 con un libro centáurico e imposible, *Die Geburt der Tragödie*, que perseguía demasiados objetivos a la vez. En él deseaba legitimarse en muchos respectos entrecruzados y quizá incompatibles, por ejemplo, como el jovencísimo catedrático de filología clásica, a quien la Universidad de Basilea acababa de nombrar para cargo de tanta responsabilidad y competencia; como el nuevo discípulo del dios griego Dionisos, que tenía un desconocido mensaje urgente que transmitir, en un contexto historicista y clasicista que todavía concebía a la Grecia antigua como Winckelmann y Goethe la imaginaron, a saber, llena sobre todo de claridad, de jovialidad, de medida y de serenidad; como un ilustrado radical que cuestionaba el indiscriminado y

paralizante imperio de la ciencia en unos ambientes dominados por el positivismo, la indiferencia y la erudición libresca y bibliotecaria; pero, a la vez, quería salir a la palestra como un filósofo original, enamorado de los presocráticos, en el que resonaban toques muy heraclitianos y muy poco cristianos en el fondo, aunque había tenido que disfrazarse de seguidor de Kant y de Schopenhauer, y como un combativo esteta que pretendía acreditar con antiguas referencias griegas y desde su propia experiencia de espectador genuinamente artístico la genialidad de la revolución recientemente consumada por Wagner en sus todavía incomprendidas creaciones, en sus dramas musicales. El resultado de todo ello es un texto arrebatado y celeberrimo, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, que, afortunadamente, hoy en día ya no necesita presentación. Los filólogos que deseen ampliar su conocimiento del inmediato eco que suscitó ese texto juvenil entre los mejores colegas de aquella generación, a saber, el amigo Erwin Rohde y el enemigo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, también pueden consultar el agrio debate que entonces entablaron -*Nietzsche y la polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"*-, un libro que contiene el conjunto de panfletos que se entrecruzaron, muy correctamente presentados y traducidos por el profesor Luis de Santiago y publicados en 1994 por la editorial Ágora, de Málaga.

Las obras de ese extraño escritor, de ese pensador tan intempestivo, no olvidan jamás esa dedicación de juventud, esa primera problemática tan propia y personal: casi todas están llenas de finas reflexiones sobre la tragedia, que poco a poco nos van configurando una teoría de firmes trazos, muy alejada de la expuesta por Schopenhauer, entre otras cosas porque suele tomar como modelo esencial el conjunto de obras que conservamos de los dramaturgos atenienses de la Antigüedad. He aquí varios fragmentos de ese interesantísimo mosaico, que pensamos que es mucho más desconocido -y, por lo menos, de tanto o superior interés- que las repetidas y complejísimas relaciones entre Apolo y Dioniso en aquella bellísima y apasionada obra de juventud, que nosotros mismos hemos estudiado en otras ocasiones. Como es obvio, dejaremos de lado el rico epistolario y los extraordinarios y

abundantes fragmentos póstumos de su legado, así como apartados que dependen muy estrechamente de lo ya expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, como, por ejemplo, los tres escritos preparatorios, titulados *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia* y, en especial, el importante trabajo del verano de 1870 titulado *La visión dionisiaca del mundo*, aplicado en cierto modo al caso concreto de Wagner en el § 7 de la *Cuarta Consideración Intempestiva*, (*Unzeitgemässe Betrachtungen, Viertes Stück*), esto es, *Richard Wagner en Bayreuth*.

Para empezar, Nietzsche insiste en que no vale la pena elaborar un sistema o una teoría general de lo trágico, que serían inservibles y falsos, ya que cada persona lo vive desde su peculiar fuerza y su propia altura vital, cada cual lo experimenta desde su sensibilidad y su sensualidad particularísimas: “Hay alturas del alma que hacen que, vista desde ellas, hasta la tragedia deje de producir un efecto trágico; y si se concentrase en unidad todo el dolor del mundo, ¿a quién le sería lícito atreverse a decidir si su aspecto induciría y forzaría *necesariamente* a la compasión y, de este modo, a una duplicación del dolor?...” (*Más allá del bien y del mal (Jenseits vom Gut und Böse)*, § 30). “El sentido de lo trágico aumenta y disminuye con la sensualidad” (*Ibid*, § 155).

El problema de dar razón del placer que sentimos al presenciar el horror de una tragedia es particularmente complejo, pues deriva de presupuestos implícitos y muy discutibles acerca de las fuentes de nuestro deleite: “Tenemos que cambiar de ideas acerca de la crueldad y abrir los ojos; tenemos que aprender por fin a ser impacientes, para que no continúen paseándose por ahí, con aire de virtud y de impertinencia, errores inmodestos y gordos, tales como los que, por ejemplo, han sido alimentados con respecto a la tragedia por filósofos viejos y nuevos. Casi todo lo que nosotros denominamos “cultura superior” se basa en la espiritualización y profundización de la crueldad -tal es mi tesis; aquel “animal salvaje” no ha sido matado en absoluto, vive, prospera, únicamente- se ha divinizado. Lo que constituye la voluptuosidad dolorosa de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto agradable en la llamada compasión trágica y, en el fondo,

incluso en todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, eso recibe su dulzura únicamente del ingrediente de crueldad que lleva mezclado... En esto, desde luego, tenemos que ahuyentar de aquí a la psicología cretina de otro tiempo, la cual únicamente sabía enseñar, acerca de la crueldad, que ésta surge ante el espectáculo del sufrimiento *ajeno*: también en el sufrimiento propio, en el hacerse-sufrir-a-sí-mismo se da un goce amplio, amplísimo... el tomar las cosas de un modo profundo y radical constituye ya una violación, un querer-hacer-daño a la voluntad fundamental del espíritu, la cual quiere ir incesantemente hacia la apariencia y hacia las superficies, -en todo querer-conocer hay ya una gota de crueldad" (*Más allá del bien y del mal*, § 229).

Esta actitud cruel y radical ante la realidad, que, como sucede en la tragedia, no se anda con subterfugios y prefiere la veracidad del dolor y de la desgracia, contra lo que pueda pensarse -aunque lo haya dicho un filósofo famoso-está en el polo opuesto de la resignación y de la cobardía, del quietismo fatalista y de la pasividad, tal y como enseña Nietzsche desde su propia sensibilidad: "El arte pone de manifiesto también muchas cosas feas, duras, problemáticas de la vida, -¿no parece con ello quitarnos el gusto por ésta?- Y de hecho ha habido filósofos que le han atribuido este sentido: Schopenhauer enseñó que el propósito general del arte era "desligarse de la voluntad", veneró como la gran utilidad de la tragedia el "disponer a la resignación". -Pero esto- ya lo he dado a entender -es una óptica de pesimista y un "mal de ojo"-: hay que apelar a los artistas mismos. *¿Qué es lo que el artista trágico nos comunica acerca de sí mismo?* Lo que él muestra -¿no es precisamente el estado *sin* miedo frente a lo terrible y problemático?- Ese mismo estado es una aspiración elevada; quien lo conoce lo venera con los máximos honores. Lo comunica, *tiene que* comunicarlo, suponiendo que sea un artista, un genio de la comunicación. La valentía y la libertad del sentimiento ante un enemigo poderoso, ante un infortunio sublime, ante un problema que produce espanto -ese estado victorioso es el que el artista escoge, el que él glorifica. Ante la tragedia lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; quien está habituado al sufrimiento, quien va

buscando el sufrimiento, el hombre *heroico*, ensalza con la tragedia su existencia, -únicamente a él le ofrece el artista trágico la bebida de esa crueldad dulcísima.-" (*Crepúsculo de los ídolos (Götzerdämmerung)*, Incursiones de un intempestivo, § 24).

A diferencia de las alabanzas a la tragedia cristiana y moderna que Schopenhauer realizaba a costa de los trágicos antiguos, Nietzsche, defendiendo lo opuesto, contrapone a fondo la concepción judeo-cristiana con la tragedia griega y precisa la diferente antropología que preside a ambas religiones: "El pecado, tal y como ahora se entiende por todas partes donde el cristianismo domina o ha dominado alguna vez: el pecado es un sentimiento judío y una invención judía, y con referencia a este trasfondo de toda la moralidad cristiana, el cristianismo aspiraba a "judaizar" el mundo entero. En qué grado lo ha conseguido en Europa, esto puede rastrearse con máxima sutileza por el grado de extrañeza que tiene siempre para nuestra sensibilidad la antigüedad griega -un mundo sin sentimientos de pecado-, a pesar de tanta buena voluntad de aproximación y de incorporación, de lo que no han carecido muchas generaciones, ni muchos individuos extraordinarios. "Sólo si *te arrepientes* Dios te será propicio" -esto para un griego es una risa y un escándalo; él diría: "así pueden sentirlo los esclavos". Aquí se presupone un poderoso, un superpoderoso que disfruta con la venganza: su poder es tan grande que no se le puede causar daño alguno en absoluto a no ser en el punto del honor... Si, por otra parte, se ha causado daño con el pecado, si con él se ha dado lugar a una profunda y creciente desgracia, que coge y sofoca a un hombre tras otro como una enfermedad -esto deja indiferente en el cielo a este oriental enfermo de honor: el pecado es un delito para con él, no para con la humanidad... Dios y la humanidad están aquí tan separados, están pensados de manera tan opuesta, que en el fondo no se puede pecar en absoluto contra esta última-... Para los griegos, por el contrario, quedaba más próximo el pensamiento de que también el crimen puede tener dignidad -incluso el robo, como en Prometeo, y hasta la misma matanza de ganado como manifestación de una envidia demencial, como en el caso de Ajax: en su necesidad de atribuir e incorporar dignidad al crimen han inventado la

tragedia - un arte y un placer que ha sido extraño al judío en su esencia más profunda, a pesar de toda su aptitud poética y de su tendencia hacia lo sublime.” (*La gaya ciencia (Die fröhliche Wissenschaft)*, § 135).

En ningún momento asume Nietzsche la teoría aristotélica de los efectos de la tragedia, aunque desde su obra de juventud es posible encontrar en sus aforismos diversos argumentos que matizan y complementan su posición al respecto, como en esta tesis: “A los griegos (o por lo menos a los atenienses) les gustaba oír hablar bien: tenían una acuciosa predilección por aquello que los distinguía, más que ninguna otra cosa, de quienes no eran griegos. Así exigían que hasta la misma pasión en el teatro hablase bien y escuchaban con gozo los versos tan poco naturales de los dramas. ¡La pasión es tan parca de palabras en la naturaleza! ¡Es tan silenciosa y tan apocada! O cuando encuentra palabras ¡son tan confusas, tan ininteligibles y tan para vergüenza de sí misma! Ahora, gracias a los griegos, nos hemos acostumbrado todos a esta no-naturalidad en el escenario... ¡Aquí precisamente *debe* contradecirse a la naturaleza! ¡Aquí precisamente *debe* ceder el atractivo común de la ilusión a un atractivo superior! Los griegos van muy lejos por este camino, muy lejos -¡llegan hasta el espanto! Del mismo modo que hacen el escenario lo más estrecho posible, y se prohíben todo efecto mediante trasfondos profundos, del mismo modo que hacen imposible para el actor la mímica y el movimiento fácil, de manera que lo transforman en un espantajo festivo, rígido y enmascarado, así también le quitan el fondo profundo a la misma pasión y le dictan una ley de bien decir. En general han hecho todo para actuar en contra de un efecto elemental de figuras que despertasen el miedo y la compasión: *¡no es miedo y compasión lo que querían* -en honor y mucho honor de Aristóteles! ¡Pero él no encontró con toda seguridad la aguja, y mucho menos la cabeza de la aguja, cuando habló de la finalidad última de la tragedia griega! A este respecto, considérese *qué* es lo que más ha incitado el empeño, la inventiva y la emulación en los trágicos griegos -no ha sido, ciertamente, su intención de subyugar al espectador por los afectos. ¡El ateniense iba al teatro *para oír hablar bien!*...” (*La gaya ciencia*, § 80).

He aquí otra versión de sus críticas contra la poética aristotélica concerniente a la tragedia: “¿De veras la tragedia, como quiere Aristóteles, descarga la compasión y el temor, de modo que el espectador vuelve a casa enfriado y sosegado? ¿Hacen las historias de espíritus menos timorato y supersticioso? Respecto a ciertos hechos físicos, como por ejemplo el goce erótico, es cierto que la satisfacción de una necesidad comporta una mitigación y una moderación temporal del impulso. Pero el temor y la compasión no son, en este sentido, necesidades de determinados órganos que quieran ser aliviados. Y a la larga, pese a esas mitigaciones periódicas, todo impulso es incluso *intensificado* por el ejercicio de su satisfacción. Sería posible que el temor y la compasión fueran en cada caso particular atemperados y descargados por la tragedia; sin embargo, el efecto trágico podría en definitiva robustecerlos en su conjunto, y tendría, pues, razón Platón al sostener que con la tragedia uno se hace en suma más miedoso y emotivo...” (*Humano, demasiado humano (Menschliches, Allzumenschliches)*, I, § 212).

Pero tampoco Platón acierta en sus comentarios, como, entre otros textos, lo podemos ver en el siguiente: “Hombres de talante profundamente guerrero, como, por ejemplo, los griegos de la época de Esquilo, son *difíciles de emocionar*, pero cuando la compasión consigue triunfar por encima de su dureza, entonces ésta les sobrecoge como una especie de vértigo y como una “fuerza demoníaca”, -entonces se sienten sin libertad y agitados por un temblor religioso. Después, tienen sus reticencias contra ese estado; mientras se hallan en él, disfrutan el éxtasis de estar-fuera-de sí y el éxtasis de lo maravilloso, mezclado con el más amargo de los licores del sufrimiento: es una verdadera bebida para guerreros, algo infrecuente, peligroso y agrisado que a uno no se le proporciona con facilidad.- A las almas que sienten la compasión de esta manera es a las que se dirige la tragedia, a almas duras y guerreras a las que se vence con dificultad, sea mediante el miedo, sea mediante la compasión, pero a las que les resulta provechoso *tornarse tiernas* de vez en cuando: pero ¿qué puede darles la tragedia a quienes están abiertos a las “afecciones simpáticas”, como lo está la

vela a los vientos! Cuando los atenienses se hicieron más blandos y más sensibles, en la época de Platón -¡ah, qué lejos estaban todavía de la sensiblería de nuestros burgueses de grandes y de pequeñas ciudades! y, sin embargo, los filósofos ya se lamentaban de la *nocividad* de la tragedia. Una época llena de peligros como la que precisamente ahora empieza, en la que aumentan de precio la hombría y el coraje, quizá consiga poco a poco que las almas vuelvan a ser tan duras, que les sean necesarios los poetas trágicos...” (*Aurora (Morgenröte)* § 172).

El artista trágico, según el maduro Nietzsche, está lejos de haber sido correctamente entendido por el sufriente y pesimista Schopenhauer: “El artista trágico *no* es un pesimista, -dice precisamente sí incluso a todo lo problemático y terrible, es *dionisiaco*...” (*Crepúsculo de los ídolos, La “razón” en la filosofía*, § 6).

Retorna aquí el concepto clave de la gran obra de juventud. Con la lucidez de los años, el pensador lo explicó con estas pertinentes consideraciones: “Yo fui el primero que, para comprender el instinto helénico más antiguo, todavía rico e incluso desbordante, tomé en serio aquel maravilloso fenómeno que lleva el nombre de Dioniso: el cual sólo es explicable por una *demasia de fuerza*... Al examinar el concepto “griego” que Winckelmann y Goethe se formaron... lo encontramos incompatible con el elemento de que brota el arte dionisiaco, -con el orgiasmo... Sólo en los misterios dionisiacos, en la psicología del estado dionisiaco se expresa el *hecho fundamental* del instinto helénico -su “voluntad de vida”. ¿Qué es lo que el heleno se garantizaba a sí mismo con esos misterios? La vida *eterna*, el eterno retorno de la vida; el futuro, prometido y consagrado en el pasado; el sí triunfante dicho a la vida por encima de la muerte y del cambio; la vida *verdadera* como supervivencia colectiva mediante la procreación, mediante los misterios de la sexualidad. Por ello el símbolo *sexual* era para los griegos el símbolo venerable en sí, el auténtico sentido profundo que hay dentro de toda la piedad antigua. Cada uno de los detalles del acto de la procreación, del embarazo, del nacimiento, despertaba los sentimientos más elevados y solemnes. En la doctrina de los misterios el *dolor* queda santificado: los

“dolores de la parturienta” santifican el dolor en cuanto tal, -todo devenir y crecer, todo lo que es una garantía del *futuro* implica dolor... Para que exista el eterno placer de crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que existir también eternamente el “tormento de la parturienta”... Todo esto significa la palabra Dioniso.” (*Crepúsculo de los ídolos*, Lo que debo a los antiguos, § 4).

Desde estas premisas elaboró Nietzsche su concepción de lo trágico, como reconoce con toda claridad en este importante párrafo: “La psicología del orgiasmo entendido como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento *trágico*, que ha sido malentendido tanto por Schopenhauer como especialmente por nuestros pesimistas. La tragedia está tan lejos de ser una prueba del pesimismo de los helenos en el sentido de Schopenhauer, que ha de ser considerada, antes bien, como el rechazo y *contra-instancia* decisivos de aquel. El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, -a *eso* fue a lo que llamé dionisiaco, *eso* fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico*. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo -así lo entendió Aristóteles -: sino para, más allá del espanto y la compasión, *ser nosotros mismos* el eterno placer del devenir, -ese placer que incluye en sí también el *placer del destruir*...” (*Crepúsculo de los ídolos*, Lo que debo a los antiguos, § 5).

Muy similar es lo que dice, cuando comenta la bondad de los libros que ha ido publicando, en esa vibrante autobiografía filosófica que es *Ecce homo*. Por ejemplo, recordando las insuficiencias y oscuridades de *El nacimiento de la tragedia*, en el § 1 escribe: “No se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito. “Helenismo y pesimismo”, éste habría sido un título menos ambiguo; es decir, una primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el pesimismo, -de con qué lo *superaron*... Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos *no* fueron pesimistas: Schopenhauer

se equivocó aquí, como se equivocó en todo...” Nietzsche reconoce que una de las innovaciones decisivas de ese primer libro es “la comprensión del fenómeno *dionisiaco* en los griegos: el libro ofrece la primera psicología del mismo, ve en él la raíz única de todo el arte griego.... Los valores *estéticos* son los únicos valores que *El nacimiento de la tragedia* reconoce: el cristianismo es nihilista en el más hondo sentido, mientras que en el símbolo dionisiaco se alcanza el límite extremo de la *afirmación*...” El § 2 aporta más detalles sobre esto último, sobre qué es lo dionisiaco: “Este comienzo es extremadamente notable. Yo había *descubierto* el único símbolo y la única réplica de mi experiencia más íntima que la historia posee,-justo por ello había sido el primero en comprender el maravilloso fenómeno de lo dionisiaco... una fórmula de la *afirmación suprema*, nacida de la abundancia, de la sobreabundancia, un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia... Este sí último, gozosísimo, exuberante, arrogantísimo dicho a la vida no es sólo la intelección suprema, sino también la *más honda*... No hay que sustraer nada de lo que existe, nada es superfluo... Para captar esto se necesita *valor* y, como condición de él, un exceso de *fuerza*: pues nos acercamos a la verdad exactamente en la medida en que al valor le es *lícito* osar ir hacia adelante, exactamente en la medida de la fuerza...” Y el § 3 ratifica la íntima relación de lo dionisiaco con lo trágico, como ya había expuesto -lo hemos transcrito literalmente- en *Crepúsculo de los ídolos*: “Justo con esto, había encontrado yo el concepto de “trágico” y había llegado al conocimiento definitivo de lo que es la psicología de la tragedia... En este sentido tengo derecho a considerarme el primer *filósofo trágico* -es decir, la máxima antítesis y el máximo antípoda de un filósofo pesimista. Antes de mí no existe esta transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico: falta la *sabiduría trágica* -en vano he buscado indicios de ella incluso en los *grandes* griegos de la filosofía, los de los dos siglos *anteriores* a Sócrates (a los que dedicó un largo escrito póstumo inacabado, *La filosofía en la época trágica de los griegos* (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*)). Me ha quedado una duda con respecto a *Heráclito*... La afirmación del *fluir* y del

aniquilar, que es lo decisivo en la filosofía dionisíaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el *devenir*, el rechazo radical incluso del mismo concepto "ser" -en esto tengo que reconocer, bajo cualquier circunstancia, lo más afín a mí entre lo que hasta ahora se ha pensado..." Por último, en el § 4, Nietzsche se desmarca de la socorrida tesis de la muerte de la tragedia: si su mensaje tiene éxito, será posible "de nuevo en la tierra aquel *exceso de vida* del cual tendrá que volver a nacer también la situación dionisíaca. Yo prometo una edad *trágica*: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, *sin sufrir por ello...*" Más adelante, un breve apunte al comentar *Así habló Zaratustra* reafirma la tesis central: pudo escribir esa obra porque durante su gestación predominaba en él "el *pathos afirmativo par excellence*, llamado por mí el *pathos trágico*," que se caracteriza porque en él "el dolor no es considerado como una objeción contra la vida" (§ 1).

Queremos acabar este breve recorrido por algunos de los mejores fragmentos que Nietzsche consagró a la tragedia en los aforismos dispersos de sus obras con una página brillante y bastante desconocida, a la que él mismo hizo referencia en *Ecce homo*, su pasión por Wagner en Bayreuth, entendiendo que con este símbolo se está queriendo aludir al genuino arte trágico, a la mejor tragedia posible que, en el presente, intentaría revitalizar el fuego sagrado que un excelso trío de griegos nos legó para siempre. La dureza y la fortaleza, el talante guerrero de este luchador intrépido ya están muy presentes en este romántico himno, cuyas premoniciones forman una constante a lo largo de su obra, mucho más coherente y persistente de lo que su fragmentación podría sugerir.

"Para nosotros Bayreuth significa la consagración matutina en la jornada de lucha. No se podría cometer con nosotros más grave injusticia que suponer que nos interesa única y exclusivamente el arte: como si hubiese de reputarlo un remedio y narcótico para librarse de todos los demás estados miserables. En la imagen de esa obra de arte trágica de Bayreuth nosotros vemos precisamente la lucha de los individuos contra todo lo que se les opone como necesidad aparentemente invencible, contra el poder, la ley, la

tradición, los pactos y los órdenes enteros de las cosas. No cabe para los individuos vida más hermosa que prepararse para la muerte e inmolarsé en la lucha por la justicia y el amor. La mirada que fija en nosotros el ojo misterioso de la tragedia no es un hechizo que enerve e inhiba. Aunque exige reposo cuando nos mira; -pues el arte no existe para la lucha misma, sino para las treguas que le preceden y van intercaladas en ella, esos minutos en que mirando atrás al pasado y anticipando el futuro captamos lo simbólico y en los que con una sensación de leve cansancio se nos acerca un sueño reparador. En seguida comienza el día y la lucha, las sombras sagradas se esfuman y el arte está otra vez lejos de nosotros, pero su consuelo se yergue sobre el ser humano desde la hora matutina. Por doquier comprueba el individuo su insuficiencia personal, su medianía y sus incapacidades: ¡con qué coraje tendría que luchar, si antes no hubiera sido consagrado a algo suprapersonal! Los máximos sufrimientos que existen para el individuo, la falta de comunidad de todos los humanos en el saber, la inseguridad de los últimos criterios y la desigualdad de las capacidades, todo ello lo hace necesitado de arte. No se puede ser feliz mientras todo sufra y se acarree sufrimiento en nuestro derredor; no se puede ser ético mientras la marcha de las cosas humanas esté determinada por la violencia, el engaño y la injusticia; ni siquiera se puede ser sabio mientras la humanidad toda no haya rivalizado por la sabiduría y no introduzca al individuo del modo más sabio en la vida y el saber. Cómo podría soportarse este triple sentimiento de insuficiencia, si uno ya en su luchar, aspirar y sucumbir no pudiese percibir algo sublime y lleno de sentido y no aprendiese de la tragedia a tener placer en el ritmo de la gran pasión y en el sacrificio de la misma. El arte, ciertamente, no adiestra ni educa para la acción inmediata... los objetos apetecidos por los héroes trágicos no por ello son las cosas apetecibles en sí mismas... Las luchas que el arte muestra son simplificaciones de las luchas reales de la vida; sus problemas son abreviaciones del juego infinitamente intrincado de las acciones y voliciones humanas. Mas la grandeza y necesidad del arte radica precisamente en que crea la *apariencia* de un mundo más simple, de una solución más breve de los enigmas de la vida..."

“El individuo ha de consagrarse a algo suprapersonal -esto es lo que la tragedia quiere; ha de olvidarse de la terrible angustia que le causan la muerte y el tiempo: pues en el instante más fugaz, en el más mínimo fragmento del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda lucha y todo apremio -esto significa *tener una conciencia trágica (tragisch gesinnt sein)*. Y aunque toda la humanidad haya de perecer un día -¡quién tendría que dudar! -para todos los tiempos por venir le está fijada como tarea suprema la meta de fundirse de tal modo en lo uno y común, que *como un todo* se encamine a su ocaso con una *conciencia trágica*; en esta tarea suprema va implícito todo ennoblecimiento de los seres humanos;... No hay más que *una* esperanza y *una* garantía para el futuro de la humanidad: y radica en *que no muera la conciencia trágica*. El más triste de los lamentos tendría que resonar sobre la tierra si los humanos algún día llegasen a perderla por completo; y, por el contrario, no existe goce más reconfortante que el de saber lo que nosotros sabemos -que el pensamiento trágico ha vuelto a nacer y a integrarse en el mundo. Pues este goce es completamente suprapersonal y universal, es un júbilo de la humanidad por la garantizada conexión y perduración de lo humano en general” (*Richard Wagner en Bayreuth*, § 4).

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Das Tragische:

Carmen Morenilla/Bernhard Zimmermann (Hrsg.)

- Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2000

(Drama ; Beih. 9)

(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung))

ISBN 3-476-45242-5

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 2000 J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung
einer Abbildung des Theaters in Sabratha
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

K. Andresen Tragische Aspekte im Märchen <i>Aschenbrödel</i> von Robert Walser	1
J. Vte. Bañuls Oller & P. Crespo Alcalá La ciega mirada de Edipo	19
J. Vte. Bañuls Oller & P. Crespo Alcalá Las <i>Suplicantes</i> de Esquilo y el héroe trágico	61
V. Citti Tragedia greca e cultura Europea	89
P. Judet de la Combe Entre philosophie et philologie. Définitions et refus du tragique	97
A. Kanaris de Juan Reflexiones sobre la <i>opsis</i> aristotélica	109
J.B. Llinares Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche	123
C. Miralles El tràgic i el seu déu	147
C. Morenilla Talens Lógico y realista	157

Á.F. Ortolà, J. Redondo & S. Sancho La influència de la tragèdia en la historiografia grega contemporània	179
J. Pòrtulas Desesperadament Aliens ... (D'Aristòtil a Averroes)	203
Presentación de la lectura dramatizada de El Camaleón de Juan Alfonso Gil Albors	213
L. Gemelli Die "weise" Cassandra: Interpretation und Umgestaltung einer Figur in den <i>Troerinnen</i> des Euripides	273

Buchbesprechungen

St. Halliwell H. Flashar (Hrsg.), <i>Tragödie: Idee und Transformation</i>	299
O. Imperio O. Schütze (Hrsg.), <i>Metzler Lexikon Antiker Autoren</i>	307

Vorwort

In den letzten Jahren ist in der Klassischen Philologie ein gesteigertes Interesse an dem facettenreichen Begriff des Tragischen festzustellen. Die in Band 9 der Reihe DRAMA zusammengestellten Beiträge, die auf eine im November 1998 an der Universität Valencia abgehaltene internationale Tagung zurückgehen, beleuchten nicht nur aus philologischer und literaturwissenschaftlicher, sondern auch aus philosophischer Sicht Spielarten des Tragischen in verschiedenen Gattungen und Epochen. Die unterschiedlichen theoretischen Ansätze und Interpretationen, die vor allem auf die kulturellen und nationalen Traditionen der Referentinnen und Referenten zurückzuführen sind, versprechen eine moderne, 'europäische' Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Tragischen.

Carmen Morenilla Talens

Bernhard Zimmermann

Drama

Carmen Morenilla/
Bernhard Zimmermann (Hrsg.)

Beiträge zum antiken Drama
und seiner Rezeption
Band 9

Das Tragische



VERLAG
J. B. METZLER