

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ DELGADO

«EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA» DE NIETZSCHE Y «LAS BACANTES DE EURÍPIDES»: DOS VISIONES DE DIONISO

Dioniso es una figura divina que ya desde la Antigüedad ha recibido diversos tratamientos literarios y ha sido objeto de muy diferentes e incluso dispares interpretaciones¹. En estas páginas nos vamos a centrar en algunas cuestiones de naturaleza filosófico-poéticas planteadas por el estudio comparativo del tratamiento de este dios en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, y en *Las Bacantes* de Eurípides². En el libro de Nietzsche se interpreta esta tragedia de Eurípides como una glorificación de Dioniso, pero sin embargo la visión nitzscheana de este dios en *El nacimiento de la tragedia* difiere sustancialmente de la del poeta trágico.

Lo primero que conviene destacar al tratar acerca de la visión que el joven Nietzsche nos ofrece de Dioniso es su indisoluble relación antitética con la figura de Apolo. La antítesis de «lo dionisíaco» y «lo apolíneo» ocupa un lugar central en *El nacimiento de la tragedia* (1871)³. Apolo aparece como «la divinidad de la luz», expresión del principio de individuación, y en cuya imagen se representa «esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios escultor»⁴. En contraposición con este dios, Nietzsche nos presenta a un Dioniso «bárbaro», aniquilador de la individualidad y liberador de las limitaciones, dios del delirio y la fusión con la Naturaleza, exaltado en el placer y en el espanto y cuyo arte es la música.

¹ Para una exposición y una bibliografía de la diversidad de puntos de vista desde los que antropólogos y classicistas han estudiado a Dioniso y los cultos dionisíacos ver A. Henrichs *loss of Self, Suffering, Violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard*, HSCP 88, 1984: 205-240; cfr. también el libro de Park McGinty *Interpretation and Dionysos. Method in the study of a god*, Mouton Publishers, The Hague, The Netherlands, 1978.

² Dejaremos a un lado el análisis de la infundada crítica de Nietzsche a Eurípides, al que el filósofo alemán tachó de asesino de la tragedia por profesar un socratismo, un racionalismo estético. A este respecto ver W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (espec. págs. 164-165, 190-191, 196-197, 243-246, 256-258), Doubleday, Nueva York, 1969; también B. Vickers, *Towards Greek Tragedy* (especialmente, págs. 35-36, 48-49), Londres, 1973.

³ Esta dualidad, que aparece ya claramente formulada en el escrito preparatorio de 1870 *La visión dionisíaca del mundo*, es «una de las más conspicuas deudas de Nietzsche a la tradición romántica», cfr. A. Henrichs, *op. cit.*, 220, 223, donde remite para lo concerniente al alcance de la deuda de Nietzsche con la concepción romántica de Dioniso a una serie de artículos del germanista M. L. Baeumer, entre los que cabe señalar *Nietzsche and the Tradition of the Dionysian*, in J. C. O'Flaherty, T. F. Sellner and R. M. Helm, eds. *Studies in Nietzsche and the Classical Tradition*, Univ. of North Carolina Studies in Germanic Languages and Literatures 85 (Chapel Hill 1976, repr. 1979) 165-189.

⁴ *El nacimiento de la tragedia*, trad. esp. de Andrés Sánchez Pascual, 4 ed. 1979: 43.

Nietzsche entiende a través de esta dualidad inseparable de Apolo y Dioniso la tragedia griega, pues en ésta «la embriaguez del sufrimiento», la cruda visión del dolor de la vida simbolizado por Dioniso, se da junto con la «belleza» de Apolo, el arte que «únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir»⁵. Apolo es por lo tanto el que mitiga el sufrimiento por medio de la imagen plástica, mientras que Dioniso representa el retorno a la Naturaleza que implica el dolor de la aniquilación del individuo junto con el placer derivado de su disolución en el Ser primordial. En este tratamiento de Dioniso como extremo de un inseparable principio antitético, en el que queda oscurecida la faceta metamórfica y contradictoria propia del dios⁶, encontramos, como veremos, una primera diferencia entre el joven Nietzsche y Eurípides⁷.

Entre las características fundamentales que en *El nacimiento de la tragedia* se le atribuyen a Dioniso y a «lo dionisiaco», en contraposición a Apolo y «lo apolíneo», hay dos que además de reflejar ecos románticos evidencian claramente la influencia de la filosofía de Schopenhauer: el sufrimiento y la música. En el tratamiento de ambos atributos dionisiacos, que ocupan un papel predominante en la consideración nietzscheana del origen y esencia de la tragedia griega, se expresa también la diferencia de fondo en la consideración del dionisismo que separa al joven Nietzsche de Eurípides.

En *El nacimiento de la tragedia* se presenta de forma categórica como único paradigma del héroe trágico griego, hasta Eurípides, un Dioniso sufriente⁸, el Dioniso Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone, que de niño fue salvajemente descuartizado por los Titanes. Nietzsche, haciendo suya la visión pesimista del mundo de Schopenhauer, considera que «ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo»⁹.

Es decir, Dioniso representa aquí el desvelamiento de las bellas apariencias apolíneas; revela la cadena de sufrimientos que comporta la afirmación del principio de individuación y el dolor que conlleva la aniquilación de la propia individualidad. Pero este último dolor es liberador en cuanto que «bajo la magia de lo dionisiaco» se abren las puertas al inmenso placer de la fusión con la Naturaleza, pues

«Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres. Ahora en el evangelio de la armonía universal cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando»¹⁰.

Al contrario de Dioniso, Apolo, el dios de las artes plásticas, ofrece un medio de evasión del sufrimiento no disolviendo la individualidad sino sublimándola en formas ideales. Ante

⁵ *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit.: 78-79.

⁶ Sólo como imagen de la fusión con una Naturaleza suprapersonal se le atribuye la contradicción que refleja el dolor del despedazamiento de la persona y el gozo de la disolución en el Ser primordial, pues «En aquella existencia de dios despedazado Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente». *Ibid.*, 97.

⁷ Nietzsche, dos años antes de perder la razón, refiriéndose a *El nacimiento de la tragedia* rechazará «el repugnante olor hegeliano» que encierra el tratamiento de la antítesis «dionisiaco-apolíneo» y su superación en la unidad de la tragedia, y subrayará el carácter de «afirmación suprema» de la figura de Dioniso que lleva a «un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia». *Ecce Homo* (1888), ed. esp. Madrid-Alianza Editorial, 1988: 69.

⁸ *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit.: 96.

⁹ *Ibid.*, 97.

¹⁰ *Ibid.*, 44-45.

estas dos opciones el joven Nietzsche, imbuido de una romántica nostalgia del Absoluto, defiende la vía dionisiaca de superación del dolor, pero no en una desgarrada experiencia directa, sino como una vivencia estética en la que la conciencia queda anulada.

En el drama trágico el rompimiento con la identidad individual que exige la comunicación con la visión dionisiaca de la vida viene provocado, según Nietzsche, por el coro¹¹. Pero este «coro de transformados», partícipe del sufrimiento, alivia lo terrible de su visión en formas artísticas apolíneas, pues «hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes»¹². Ahora bien, en esta precaria relación dual es el papel dominante de lo dionisiaco el que constituye la verdadera dimensión trágica, y es fundamentalmente la música ditirámica la que le adjudica al coro el papel de «expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza»¹³.

Lo que nos interesa destacar aquí es que el monopolio que Nietzsche concede a la música como expresadora del corazón doliente de la Naturaleza va explícitamente en menoscabo del lenguaje, que es considerado ajeno a la sabiduría dionisiaca, pues

«Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda experiencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello *el lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica¹⁴.»

Es decir, según estas afirmaciones de Nietzsche, a través del lenguaje, sea éste conceptual o poético, no se puede conectar con la sabiduría dionisiaca. Esto plantea un problema de primer orden pues al rechazar el lenguaje como medio de acercamiento a la visión dionisiaca del mundo, Nietzsche niega la posibilidad del conocimiento trágico consciente y de su expresión oral o literaria. La aproximación a la desgarrada verdad de la Naturaleza sólo se produce en un estado de excitación provocado por la música, en el que la conciencia está anulada, pues, según afirma Nietzsche, «en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes»¹⁵, y no existe la separación entre público y coro sino una identificación de tipo más bien ritual¹⁶. Para este pensador, que defiende que en un principio la tragedia era sólo «coro», el «drama» trágico sigue manteniendo el contacto con la visión dionisiaca en la medida en que «se le encomienda al coro ditirámico la tarea de excitar dionisiacamente hasta tal grado el estado de ánimo de los oyentes, que cuando el héroe trágico aparezca en la escena éstos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deforme, sino la figura de una visión, nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis¹⁷.»

En la sola página de *El nacimiento de la tragedia* en la que se habla de *Las Bacantes* (la única tragedia conservada en la que aparece Dionisos como protagonista), se presenta esta obra como una palinodia de Eurípides en la que el trágico muestra una glorificación de este dios antitético de Apolo¹⁸. Ahora bien, ¿es la imagen de Dioniso y del dionisismo de Eurípides acorde con la trazada por el joven Nietzsche?

¹¹ *Ibid.*, cap. VIII.

¹² *Ibid.*, 84.

¹³ Nietzsche, reconociendo en esto explícitamente su deuda con Schopenhauer, concibe «la música como el lenguaje inmediato de la voluntad», *ibid.*, 136.

¹⁴ *Ibid.*, 72.

¹⁵ *Ibid.*, 84.

¹⁶ *Ibid.*, 82.

¹⁷ *Ibid.*, 86.

¹⁸ *Ibid.*, 109.

Giorgi Colli¹⁹ constataba el carácter unilateral y parcial del concepto de lo apolíneo en Nietzsche, en cuanto que señalaba el aspecto luminoso y de señor de las artes que caracterizaba a Apolo, pero excluía otros rasgos de terribilidad propios de este dios, y cuyo monopolio le adjudicaba a Dioniso. En *Las Bacantes* a la figura de Dioniso le queda igualmente pequeño el traje nitzscheano de «lo dionisiaco».

En esta tragedia de Eurípides nos encontramos con un Dioniso no tocado por la emoción o el sentimiento, sino tranquilo, seguro, calculador, que sabe aplazar los golpes, cronista del desvarío de Penteo que, en contraposición, es presentado como un joven ofuscado, que no atiende a razones y que termina siendo despedazado. Es más, este dios aparece incluso rodeado de los rasgos de luminosidad que tan característicos de «lo apolíneo» parecían ser (cfr. vv. 594-599).

En *Las Bacantes* el tratamiento de Dioniso y el dionisismo se caracteriza por una ambigüedad de sentido especialmente acentuada. Aunque la disolución de la individualidad y los rasgos salvajes del dionisismo adquieren un inusitado protagonismo, aunque el comportamiento intolerante y represivo de Penteo hacia lo que de dentro y fuera de sí amenaza su identidad personal se presenta como recriminable, esto no permite interpretar la obra, al modo de Nietzsche, simplemente como una apología del dionisismo, entendido éste como la aniquilación de las apariencias, el abandono incondicionado a «la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo», en el cual «a pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procrear estamos fundidos»²⁰.

Habría que proceder a una mutilación de esta obra dramática para defender que su «sentido último», su «mensaje» lo constituye la reivindicación de esta liberación. Tendríamos que olvidar que en esta tragedia nos encontramos con un castigo desmesurado que alcanza incluso a personajes que han participado en el trance dionisiaco, y que no viene explicado, como afirma Nietzsche en relación a Cadmo, porque «el dios se escandalice de una participación tan tibia»²¹. Tiresias, que junto con Cadmo muestra, en palabras de Nietzsche, «una simpatía diplomáticamente cauta» hacia el dionisismo, no sufre sin embargo castigo por su tibieza. Por el contrario Agave, que se entrega totalmente al trance, termina añadiendo al sufrimiento que le produce el haber despedazado a su hijo el dolor de ser castigada al destierro.

Pero además en esta tragedia se muestra también una liberación compatible con el orden de la polis. Así, en la condena misma de la *hybris* de Penteo es el coro de ménades (estásimo primero) el que valoriza indirectamente una conducta moderadamente hedonista, una actitud de vivir lo presente compatible con la participación en la vida de la ciudad²².

Por otra parte Tiresias, en el parlamento que le dirige al joven rey de Tebas (vv. pags. 266 y ss), aboga por la incorporación del dionisismo en la polis, pero de un dionisismo civilizado, desprovisto de la experiencia del éxtasis frenético, y asociado estrechamente al domesticado uso del vino. A esta misma visión del culto dionisiaco hace referencia el primer mensajero cuando insta a Penteo a acogerlo en la ciudad (vv. págs. 770-775). Incluso el coro de las bacantes, en el primer estásimo, proclaman la *hēsychía*, la tranquilidad, como un ideal de vida y cantan a un Dioniso no enloquecedor sino integrable en la polis, capaz de amortiguar las preocupaciones de la vida cotidiana por el efecto anestésico del vino. Las bacantes mismas nos presentan a Dioniso como «el dios que es hijo de Zeus, goza de la fiesta y

¹⁹ *La nascita della filosofia*, Milán, 1975 (trad. esp. *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets Barcelona, 1980, 2.ª ed., pags. 15 y ss.).

²⁰ *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., 138.

²¹ *Ibid.*, 108.

²² V. di Benedetto, en su libro *Euripide, teatro e società*, comenta que «la invitación a vivir “al día” cogiendo lo que de agradable cada día de nuestra vida alcanza a ofrecernos, se liga estrechamente con la acentuación de los aspectos hedonísticos de la religión dionisiaca, que es uno de los motivos conductores de toda la tragedia» (275).

ama la Paz (*Eirēnan*), diosa que da prosperidad (*olbodóteiran*) y nodriza de la juventud (*kourotrophon*)» (vv. págs. 417-420).

Ahora bien, Eurípides destaca de este dionisismo cívico lo que parece ser menos manejable culturalmente: la afirmación del presente, la negación del sometimiento de la vida a ideales trascendentes y de futuro cumplimiento. Así proclama el coro de las bacantes que «lo sabio no es sabiduría, ni el pensar sobre cosas imperecederas (*mēthnēta*) ¡breve es la vida!, y en ella quien persigue grandes cosas (*megála*) no alcanza las presentes (*tà parónta*). Estas son actitudes, en mi opinión, de enloquecidos e insensatos mortales» (vv. págs. 395-402).

Es decir, en *Las Bacantes* nos encontramos con dos modos de entender el dionisismo que, aun teniendo en común una actitud de rechazo de la subordinación de la vida a los límites de la identidad personal y a ideales de futuro cumplimiento, difieren sin embargo en el grado de radicalidad de ese desapego y en la existencia o no de la violencia y el sufrimiento en él.

¿Invitación a experimentar, mediante el éxtasis dionisiaco, la vuelta al magma indistinto y amoral en el que hombre, animales y naturaleza toda viven en su indiferenciación? ¿Reivindicación de una actitud hedonista en el marco de la polis? ¿Disolución de la identidad individual en el mundo de los impulsos y de la naturaleza salvaje o reivindicación de una cierta distancia frente a este mundo que puede traer también la destrucción? ¿Ambas cosas? ¿Problematización de una desgarrada e insuperable contradicción entre el abandono de sí y el mantenimiento de un papel social? *Las Bacantes* no es precisamente ejemplo de una unidad superadora de la antítesis, sino por el contrario una tragedia que provoca perplejidad, y esforzarse en deshacer esta ambigüedad es, en nuestra opinión, arremeter contra lo que constituye una de las virtudes de esta obra en aras de la coherencia de un modo de discurso que es ajeno a este género dramático²³.

Así pues Eurípides, saca partido de la ambigüedad que caracteriza a la tragedia griega para destacar la de Dioniso valorizando también como una faceta de este dios ambiguo por excelencia²⁴, una dimensión de la vida que Nietzsche excluía del ámbito del dionisismo.

Pero además, la vía de acceso que nos brinda Eurípides a este dionisismo multifacético, incluso en su vertiente más salvaje y destructiva, es una experiencia teatral en la que, en contra de lo que Nietzsche postulaba, el lenguaje desempeña una función principal. Por una parte, como así lo muestran los diálogos de Dioniso con Penteo, la palabra se utiliza para señalar las limitaciones del lenguaje definitorio y unívoco en su pretensión de apresar la experiencia viva. Pero, por otra parte, es a través de dos relatos del mensajero, cargados de imágenes de una gran fuerza expresiva, como entramos en contacto con el comportamiento de las bacantes en el monte, con su entrega al éxtasis frenético, con su fusión con la Naturaleza toda, con el salvaje despedazamiento de animales vivos y del mismo Penteo pormenorizadamente descrito.

De este modo, a través de la «palabra con metro», elaborada con técnicas muy definidas, tenemos una vía de acceso a la experiencia dionisiaca más salvaje sin sus costes, en una situación receptiva en la que se mantiene la conciencia del espectador a través de un juego de identificación y distanciamiento. En este sentido el recurso a la identificación irónica (Jauss) es uno de los rasgos distintivos de *Las Bacantes* con relación a las tragedias de su época. Así se convierte la experiencia teatral en una experiencia cognoscitiva que, integrando lo emocional, mantiene una distancia que no anula la conciencia del espectador y le permite la reflexión estética que puede derivar en una *metanoia*, en un cambio de su personalidad.

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ DELGADO

²³ Esta visión de *Las Bacantes* como tragedia que expresa un dionisismo fundamentalmente contradictorio la defiendo en mi tesis *Disolución de la persona y función dramática en Las Bacantes de Eurípides*.

²⁴ Acerca del reconocimiento de Dioniso como dios caracterizado por la ambigüedad por diferentes autores antiguos que trataron de definir su dual naturaleza por medio de series de pares de opuestos, ver A. Henrichs, *op. cit.*, 235.