

Enigma y dialéctica: confrontación en la tragedia griega

Claudia Marleen Velázquez Sánchez

 Sócrates aparece en diferentes momentos de la obra de Friedrich Nietzsche¹ como uno de los personajes a los que más admiración le profesa. Admiración que, a su vez, se entretiene con desencuentros de índole filosófica que permiten la configuración de la compleja figura del *hombre teórico*. Es decir, el filósofo ateniense, más que el personaje histórico como tal, funge para Nietzsche como el símbolo por antonomasia del pensamiento conceptual cuyo alcance se extiende por todo Occidente. La figura de Sócrates ocupa en el pensamiento nietzscheano un lugar ambivalente. Es caracterizado como genio de la decadencia y, sin embargo, ¿no es acaso un *sileno irónico y desvergonzado* que ama la vida y que hace del ejercicio filosófico algo dinámico y vital? ¿No tiene también algo de músico y de seductor cuya «sabiduría está llena de picardía»?² ¿No afirmó el propio Nietzsche que es Sócrates quien engrandece «los caminos de los más diversos modos de vida filosóficos, que en el fondo son los modos de vida de los diversos temperamentos, establecidos por la razón y el hábito y que apuntan sin excepción a la alegría de vivir»?³ ¿No es el mejor poeta y el mejor bebedor que, en el *Banquete*, triunfa en el juicio de Dioniso?⁴ ¿No es, en fin, «ese ateniense burlón y enamorado, espíritu maligno y cazador de ratas, que hacía temblar y sollozar a los jóvenes más arrogantes»?⁵

Si Nietzsche llega a hacer tales caracterizaciones de Sócrates, ¿cómo es que este personaje se erige como el decadente contrincante de Dioniso? ¿A partir de qué momento tendríamos que concebirlo como un *adversario del devenir*? La crítica que emprende el alemán contra el ateniense

¹ Abreviaturas en castellano de la obra de Nietzsche utilizadas en este artículo:

CS: *El caminante y su sombra*.

GC: *La gaya ciencia*.

NT: *El nacimiento de la tragedia*.

DMG: *El drama musical griego*.

VDM: *La visión dionisiaca del mundo*.

² CS § 86.

³ *Idem*.

⁴ Cfr. Pierre Hadot, *Elogio de Sócrates*, Editorial Me cayó el veinte, México D. F., 2006, p. 90.

⁵ GC § 340.

se se puede abordar al menos desde dos frentes que de hecho se encuentran relacionados entre sí de manera muy íntima: el primero, la introducción de la dialéctica en la tragedia se encuentra, sobre todo, en *Sócrates y la tragedia* y *El nacimiento de la tragedia*. Y el segundo, la superfetación lógica o el desprecio de la vida por la razón, lo podemos encontrar en «Sócrates moribundo» de *La gaya ciencia* y en «El problema de Sócrates» del *Crepúsculo de los ídolos*. En el presente artículo nos centraremos en el primero.

La crítica más rigurosa que el alemán ejerce contra el pensamiento teórico socrático se desarrolla plenamente en el plano del arte, de manera específica en la tragedia griega. Aquí se pone en evidencia la búsqueda del esclarecimiento racional a como dé lugar en contraposición con una sabiduría más bien enigmática. Para fortalecer este planteamiento hemos de ver cómo operan estos dos tipos de saberes a través de la tragedia antigua y la tragedia euripídea. En ellas damos cuenta, además, de lo que Nietzsche comienza a investigar acerca de la relación de fuerzas ya sea desde la *igualdad* o desde la *jerarquía* y sus consecuencias. Así, las representaciones esquilosofocleas son una especie de *acontecimientos enigmáticos* en los que la música y el coro son elementos imprescindibles para expresar, a través de imágenes oníricas propias de Apolo, los misterios y los padecimientos de Dioniso. Los personajes (héroes, semidioses y dioses) son arrastrados de manera irremediable por la fuerza de las *Moiras*: el destino se abre paso incluso cuando se lucha contra él. El mito a través del canto, lo horroroso (reminiscencia de figuras como gigantes, cíclopes, Gorgonas, Erinias), el reconocimiento de la fragilidad humana, del sufrimiento y de la impotencia frente a fuerzas desmesuradas, son parte unitaria de esta concepción griega del mundo.

La configuración del pensamiento griego a través de la tragedia antigua deja ver una predilección por lo *agonal*: honradez en la batalla, dignificación del héroe trágico que se afirma a sí mismo en la guerra que es la existencia, la cual puede llegar a ser abrumadora en su espanto y en sus incógnitas. En la tra-

gedia antigua confluye la medida inherentemente helénica con la fuerza de lo desconocido, es decir, solo con un contrincante como Apolo (dios griego por excelencia) es que Dioniso (divinidad extranjera) encuentra su potenciación y viceversa. El juego entre ambos alcanza su cumbre en la representación trágica: «esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entretreídos entre sí, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*». ⁶ Este acontecimiento enigmático es, pues, la constante tensión entre la existencia que desde su nacimiento padece los horrores y el sufrimiento propios del mundo y la afirmación incondicional y transfiguradora de esos dolores a través de símbolos que hacen deseable la vida. ¿De qué manera es expresada esta tensión? Una de las claves se encuentra en la palabra (atributo apolíneo) concebida como canto (atributo dionisiaco) pues:

[...] la música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado, que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. ⁷

Aquí la palabra es esencialmente canto-poesía, es *μούσας* (*mousas*), palabra y música a la vez ⁸ («Prometeo, que cantaba primero, dialogaba luego con las Oceanides y Océano, que llegaban en sus carros alados») ⁹, mientras que, en la nueva tragedia fundada sobre una *estética racionalista*, como ya veremos, la palabra funge más bien como concepto-argumento.

Hay en el tono lírico una sabiduría velada, algo que puede intuirse, pero al no ser explícito resulta inquietante. Pensemos, por ejemplo, en la Esfinge, cuyos misterios se revelan a través del canto: «[...] el

⁶ NT, § 12.

⁷ DM.

⁸ Giorgio Colli, *La sabiduría griega I*, Trotta, Madrid, 2011, p. 448.

⁹ Francisco Rodríguez Adrados, «Introducción general» en *Esquilo, Tragedias*, Gredos, Madrid, 2015, p. XXIV.

que entienda el enigma de la virgen sabia, a él unirse en matrimonio. Pero precisamente toca a mi hijo Edipo comprender el canto de la Esfinge». ¹⁰ Aquello que no puede descifrarse con facilidad no corresponde solo al campo de lo inefable (como en el caso de Yocasta, cuyo silencio anuncia un terrible presagio), sino que el enigma y la poesía mismas tienden al *no-decir*. La palabra concebida como canto o música hace que la realidad juegue a esconderse al mismo tiempo que algo de ella se revela. Recordemos que el frenesí dionisiaco es una experiencia que desarticula la individuación y las construcciones lingüísticas ya dadas, para fundir al cuerpo entero en una compleja transfiguración colectiva: verdades profundas se manifiestan danzando; pero no dejemos de lado que también hay un cierto tipo de locura que es propiciado por la palabra.

Apolo, el dios de la adivinación, hace que los intérpretes de sus máximas se vuelvan unos dementes en trance que poco a poco irán descifrando el oráculo. No sólo hay sufrimiento en las verdades terribles de Sileno que se revelan en la experiencia dionisiaca, también hay cierto tipo de tormento en la palabra oscura de Apolo:

[...] la aparición de la flecha, como símbolo sapiencial, va acompañada de una herida sangrante: así es la cruel actuación de Apolo. Restringida a la esfera de la palabra, la sabiduría aparece como desafío del dios: lo que sugiere Apolo no es un conocimiento lúcido, sino un tenebroso enredo de palabras. ¹¹

La crueldad (una crueldad más allá de lo moralizante) es inherente al enigma: el dios del oráculo propicia la locura del adivino (hombre exaltado que se transforma en profeta o intérprete reflexivo), por tanto, lo propiamente misterioso presenta de manera necesaria un trasfondo religioso: todo aquello que provenga de la divinidad acontecerá de manera velada, pues lo oculto es su naturaleza. Luego, el dios utiliza a la Es-

¹⁰ Colli, *op. cit.*, p. 357.

¹¹ *Ibidem*, p. 52.

finge para imponer un *enigma mortal*: un hombre en específico debe resolverlo o morirá, e incluso la resolución no es garantía de salvación alguna.

En ese mismo panorama podemos encontrar al héroe trágico, pues la tragedia no nace para contar el surgimiento de los grandes hombres, sino para cantar sus desgracias: el dolor también puede provenir del triunfo y de la gloria. El héroe es una especie de hombre superior que, así como puede conocer grandes victorias, puede ser derrotado; su grandeza también lo lleva a su caída. Por tanto, no se trata de cualquier tipo de derrumbe, sino uno en el que el dolor y la muerte poseen nobleza; es por esto que tanto el poeta como el pueblo experimentan una fuerte pesadumbre cuando ven al héroe caído. ¹²

Estas son las fuerzas que imperan en los cantos de las tragedias antiguas, sin olvidar que cuando la palabra aparece, lo hace desde las entrañas del enigma y la batalla. Por ejemplo, en *Los persas*, Esquilo (aún arraigado al trasfondo religioso) prescinde del carácter explícito del enfrentamiento verbal y remite, más bien, al campo de batalla mismo que, aunque no es presenciado como tal por el público, es narrado tanto por el coro (elemento dionisiaco por excelencia) como por el mensajero. ¹³ Es este último quien finalmente describe los acontecimientos que llevan a Jerjes y su numeroso ejército a sucumbir. Si bien la propia sombra de Darío justifica la derrota con la imprudencia del joven persa, no deja de remitir semejante fracaso al designio de las divinidades, incluso a la propia Justicia, cuando hace afirmaciones como: «¡Rápido vino el cumplimiento de los oráculos!» ¹⁴ Más adelante Jerjes mismo se lamenta con el coro diciendo:

¡Desgraciado de mí porque obtuve este horrible destino que no pude prever!

¡De qué cruel modo atacó la deidad a la raza persa!

¡Miserable de mí!, ¿qué sufrimientos me esperan aún?» ¹⁵

¹² Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. XI.

¹³ Cfr. *Ibidem*, p. XVII.

¹⁴ Esquilo, *Los persas en Tragedias*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 42.

Gran ejemplo de hostilidad apolínea que reposa también en la crueldad de la sabiduría dionisiaca, lo encontramos sobre todo en Sófocles y su Edipo: el dios del oráculo ha desatado sin miramientos una peste que, a raíz del asesinato del rey Layo, azota a la ciudad entera y, a la vez, ha señalado una posible cura. Aparente resolución que en realidad implica la destrucción del héroe por este haber cumplido, sin querer, con su aciago destino. Cuando Edipo se ha arrancado los ojos luego de que le es revelada la terrible verdad, el corifeo le cuestiona por qué se ha despojado de la vista, ¿acaso algún dios lo indujo? Edipo responde a través del canto remitiendo a los designios de la palabra profética: «*Apolo era, Apolo, amigos, quien cumplió en mí estos tremendos, sí, tremendos infortunios míos*». ¹⁶ No olvidemos, sin embargo, que Apolo también posee una especie de doble naturaleza; aunque sus efectos en los humanos puedan resultar oscuros o tenebrosos, es también la deidad que brinda placer a través de la belleza y de la medida:

[...] no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella medida limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Sus ojos tienen que poseer un sosiego «solar»: aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. ¹⁷

Vemos ahora que, a pesar de que Sófocles también es considerado por Nietzsche como un trágico antiguo, con él comienzan las variaciones que terminan desembocando en lo que Deleuze caracteriza como la primera muerte de la tragedia; es decir, en la obra concebida desde una *estética racionalista* (racionalidad socrática o *socratismo estético*). Una de estas variaciones es la introducción de un segundo personaje principal con el que se pueda establecer un intercambio equitativo de parlamentos: el diálogo y la argumentación como una nueva manera de

¹⁶ Sófocles, *Edipo Rey* en *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1981, p. 362.

¹⁷ VDM § 1.

confrontación. Esto, sin embargo, se desarrolla de manera plena con Eurípides, pues este, no solo como poeta o escritor sino como espectador de tragedias, tiene una gran preocupación: ni con Esquilo ni con Sófocles logra verse claramente una sucesión lógica en los acontecimientos. La compasión por el héroe no puede acontecer si hay algo que, aunque sea dicho, siempre permanece indescifrable y eso, además de imposibilitar la compenetración del público con los personajes, puede llegar a provocar severas confusiones que desconectan por completo el propósito del acto poético de su recepción. Eurípides pretende, entonces, excluir de la tragedia el enigma y la desmesura dionisiacas para poner en su lugar un arte de tipo más bien moral fundado en la epopeya dramática (puramente apolínea). ¹⁸

El inconveniente con esto es que el arte trágico no puede perdurar sin la combinación de ambos instantos: si se expulsa a Dioniso, Apolo también se ve obligado a abandonar la escena, ¹⁹ así que, si algo resulta de allí, tendría que ser completamente diferente. «¿Tiene lo dionisiaco derecho a subsistir?» ²⁰ es la cuestión fundamental con la que el poeta observa la imposibilidad de que la obra pueda ser apreciada en su totalidad por el espectador. Sin embargo, alejar al dios del teatro es más difícil de lo que parece: «no consigue destruir aquellas viejas tradiciones populares, aquella veneración eternamente propagada de Dioniso». ²¹ Ante él, más vale ser cauto. Eurípides, que lucha toda su vida para erradicar aquella potencia artística de la tragedia, quiere rendirse ya ante tal fuerza. No obstante, logra vencerla gracias a un *poder demoníaco que hablaba por su boca*: «También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado Sócrates». ²²

¹⁸ NT § 12.

¹⁹ Cfr. NT § 10.

²⁰ NT § 12.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

De ahí que la nueva tragedia haga de la palabra una clarificadora y busque en el diálogo y el prólogo medios para no solo hacer más digerible la historia de los personajes sino que permitan sopesar las acciones de los héroes y sus consecuencias. Así se puede prever cualquier situación penosa. Incluso en algunas de las obras no hay como tal un acontecimiento trágico: *Ion* es una muestra de esto (quizá por ello suele clasificarse más bien como melodrama). El punto de partida no es el padecimiento propiciado por el enigma: los efectos euripídeos son «fríos pensamientos paradójicos —en lugar de intuiciones apolíneas— y afectos ígneos —en lugar de éxtasis dionisiacos—». ²³ Con ello se dibujan escenas cotidianas realistas en las que el coro, por ejemplo, es despojado de su carácter dionisiaco y juega más bien el rol de un grupo de turistas. Con este toque de realismo, el poeta se concentra en crear más detalladamente las personalidades de sus personajes. ²⁴ Se dice que con Eurípides la gente aprendió a hablar en el sentido de que se veía reflejada en lo que acontecía en escena y se sentía apta para discutir y hacer observaciones sobre la obra; la palabra deja de ser canto trágico-enigmático para transformarse en un lenguaje didáctico para la masa. Sobre todo, se resalta que es la mediocridad burguesa la que «toma ahora la palabra, después de que [...] quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho o semihombre». ²⁵

Si bien Eurípides como poeta sí tiene una preocupación por la recepción del público, de fondo también se encuentra como pensador; aquel al que le parecía inalcanzable la obra trágica de sus predecesores porque aquella siempre apuntaba hacia lo incierto y lo engañoso; ²⁶ contra esto, el poeta «consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y

crear». ²⁷ Es así como termina hermanándose con Sócrates, del cual sabemos que apreciaba la fábula esópica por sobre la tragedia. Sin embargo, la obra de Eurípides no le resulta del todo desagradable; ese es el ideal de tragedia que el filósofo prefiere. No olvidemos que Sócrates es quien desafía al Oráculo de Delfos al emprender la búsqueda de un hombre que sea más sabio que él. La manera de descubrirlo se da a través de la indagación lógica en donde se van depurando conceptos con el fin de encontrar la verdad (ἔλεγχος o *elenchos*). Se dice, incluso, que Sócrates era quien aconsejaba a Eurípides sobre cómo ir desenvolviendo las problemáticas de las obras. Con esto resulta evidente la inversión que termina por aniquilar a la tragedia antigua: en esta se expresaban los instintos como creadores (potencias apolíneo-dionisiacas) y lo consciente actuaba en un segundo plano como crítica. Con Sócrates, por el contrario, la conciencia es la que crea y el instinto (demon) es aquel que aparece para poner obstáculos, para disuadir. Así, nada puede suceder por instinto, toda acción está respaldada por un exceso de conciencia. Ahí alcanza la cima la estética racionalista: la obra artística necesariamente se sustenta en la conversación clara y comprensible, dialéctica.

Podemos hablar entonces de dos tipos de confrontación de acuerdo con estas dos formas de tragedia: una, la dialéctica o confrontación luminosa (euripídea-socrática), en donde es importante para nuestros fines hacer hincapié en la condición equitativa de los dos personajes principales que se enfrentan a través de argumentos para resolver todo tipo de encrucijadas. Esa equidad es la que permite no solo la claridad de la obra trágica, sino del pensamiento mismo. Es propio de la dialéctica, según Nietzsche, el encuentro de dos fuerzas iguales. De ahí surge un desencadenamiento de causas y efectos que facilita posibles resoluciones y acuerdos concretos; en ello radica uno de los aspectos de su optimismo: siempre alcanza su meta. En el plano lógico de la dialéctica, la desgracia del héroe trágico es siempre un error

²³ *Idem*.

²⁴ Cfr. José Luis Calvo Martínez, «*Ion*. Introducción», en Eurípides, *Tragedias*, tomo 2, Gredos, Madrid, 1985, p. 148.

²⁵ NT § II.

²⁶ Cfr. *Idem*.

²⁷ *Idem*.

de cálculo y ello termina siendo cómico (es por eso que de aquí nace la nueva comedia ática). Además, el optimismo teórico brinda la creencia de que, al escudriñar en lo más hondo de las cosas, el conocimiento obtenido de ello tiene la potencia suficiente de fungir como *medicina universal*. En consecuencia, esto permite discernir entre aquello que es verdadero y aquello que es más bien apariencia y error. Esa es, para Sócrates, la actividad propiamente humana, la más admirable y noble por sobre todas las demás capacidades que, además, proporciona una especie de placer: nueva jovialidad griega en la que descansa el regocijo del hombre teórico.²⁸

Por otro lado, en la tragedia esquileo-sofoclea acontece más bien un encuentro entre rivales desiguales: está presente la *jerarquía*. En el caso de Esquilo, la relación entre hombre (o héroe) y divinidad tiene de fondo cierta perplejidad: el asombro (*thau-ma*), como expresa Rosset, es la fuerza misma del misterio trágico.²⁹ El hombre queda atónito frente a las fuerzas de los dioses, las cuales le resultan no solo inaccesibles, sino incomprensibles. El héroe reconoce sus propias limitaciones y, desde ellas, se adentra a través de un *terror sublime* a un orden universal que le es desconocido. Sobre esta naturaleza grandiosa da cuenta el propio lenguaje utilizado por Esquilo en sus obras (criticado por Eurípides), el cual estaba conformado por palabras largas y compuestas. Es decir, si lo que se exponía era un *mundo arcaico* inmerso en una religiosidad y en un carácter profético, el lenguaje utilizado tendría que ser correspondiente con aquello: «Si de ello resulta cierta oscuridad, no importa; al revés, contribuye al tono misterioso, a la impresión de que nos hallamos ante algo distante, “otro”».³⁰

Sófocles, por su parte, asume esa subordinación y, desde ahí, traslada los conflictos de las tragedias a la imposibilidad que tiene el hombre de conocer

algo de sí:³¹ el héroe no lo sabe todo de sí mismo y, cuando logra saber algo, se encuentra con una realidad espantosa que puede llegar a aniquilarlo. Esto es justo lo que le sucede a Edipo una vez que se revela su verdad, así es como lo augura el adivino Tiresias:

[...] aunque tú tienes vista, no ves en qué grado de desgracia te encuentras ni dónde habitas ni con quiénes transcurre tu vida. ¿Acaso conoces de quiénes descendes? Eres, sin darte cuenta, odioso para los tuyos, tanto para los de allí abajo como para los que están en la tierra, y la maldición que por dos lados te golpea, de tu madre y de tu padre, con paso terrible te arrojará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces estarás en la oscuridad.³²

El tipo de confrontación que de ambos (Esquilo y Sófocles) se deriva es enigmático en el sentido de que siempre hay un padecimiento suscitado por aspectos velados y, al mismo tiempo, horrorosos: sabiduría proveniente de la manía apolíneo-dionisiaca, aquello con lo que no se puede negociar. Los humanos están sometidos a los designios de las divinidades y ambos, a la vez, responden a otras fuerzas que operan por necesidad; no pueden hacer algo al respecto más que afirmar con entereza aquello que los engrandece que es al mismo tiempo aquello que podría destruirlos. Es así como Edipo, luego de reconocer su desgracia, asume el nuevo designio del dios, es decir, el exilio. Por su parte, Jerjes, movido por la *hybris* y la arrogancia y del que «no vemos su decisión, solo su desastre»,³³ acepta sin más su caída y el triunfo de Justicia. En estos acontecimientos no deja de estar presente el desconcierto de haber sido repentinamente despojados de todo lo que los constituía; así es como el héroe

[...] se descubre de pronto sin amor, sin grandeza y sin vida: esa es la situación de la que nunca

²⁸ Cfr. NT, §15.

²⁹ Cfr. Clément Rosset, *La filosofía trágica*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 28.

³⁰ Rodríguez, *op. cit.*, p. XXIII.

³¹ Cfr. VDM § 3.

³² Sófocles, *op. cit.*, p. 327.

³³ Rodríguez, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

podrá dar una interpretación, ante la cual tendrá perpetuamente el asombro [...] Si su estupefacción cesa, es que ya no es trágico.³⁴

De la concepción socrática de la tragedia se desprende, por otro lado, una tendencia a la homogeneización a partir de la igualdad de fuerzas. Es decir, a raíz de la semejanza en su carácter de «principales», de su condición de similares, es posible que los dos actores puedan intercambiar los argumentos que finalmente los llevarán a la resolución conceptual del problema. Hay en esta necesidad de *identidad* una búsqueda de lo racional a como dé lugar, dice Nietzsche, que desemboca en una especie de forcejeo deshonesto en donde el asombro y, por tanto, la jerarquía y la diferencia son excluidos: el concepto es un igualador. Recordemos que es también por Eurípides que, al contrario de la tragedia antigua, el pueblo (especialmente la burguesía) se hace partícipe de la obra (esto gracias al carácter realista señalado anteriormente) lo que implica una democratización y una vulgarización propias del *espíritu de la igualdad*, en oposición a lo que posteriormente se denominará en el pensamiento genealógico como *espíritu aristocrático*. Como puede verse, hay también en estos tempranos textos un antecedente de la crítica que Nietzsche emprenderá contra lo democrático como valor de la decadencia.

Hay entre el pensamiento enigmático y el dialéctico, además, una diferencia fundamental que no podemos dejar de señalar y que en la tragedia se pone en evidencia: las dificultades en el enigma no son algo que pueda diluirse tan fácilmente como sí podría ocurrir en el arte de la discusión. ¿Qué pasa si se intenta resolver un enigma? Edipo, mejor que ningún otro personaje, nos puede dar cuenta de ello: una vez que se ha librado de la Esfinge y toma el poder de Tebas, la ciudad entera se hunde en la desgracia. Cuando Edipo cree que ha dado la solución necesaria para lograr la estabilidad, en realidad le está abriendo el camino a algo más funesto. Debido a que

el enigma no aparece por decisión humana, sino que proviene de la esfera divina, resulta imposible que el hombre, ejerciendo todas sus fuerzas volitivas, logre salir de él. Es por esto que, tal como lo plantea Nietzsche, el enigma y lo trágico no se encuentran en el mismo ámbito optimista que la dialéctica.

Esto no quiere decir, sin embargo, que el panorama desde el pensamiento trágico siempre desemboque en situaciones tenebrosas e irresolubles. Si fuera así, tal visión del mundo no estaría tan lejos de un pesimismo desesperanzador. La crítica al optimismo teórico se puede relacionar más bien con el *deus ex machina* propio de las nuevas tragedias. Elemento fundamental de estas en el que, si bien la divinidad interviene, lo hace siempre para salvar la situación. Es decir, el desenvolvimiento del padecimiento no llega hasta sus últimas consecuencias, las cuales también pueden ser gratas para los personajes (ejemplo de ello lo vemos en la trilogía la *Orestíada* de Esquilo). En la tragedia euripídea, por otro lado, los afectos se ven intervenidos o interrumpidos por una especie de efectismo a través del cual es posible brindarle al público una lección moral. La muestra prototípica de ello la encontramos en el desenlace de *Ion*, en el que luego de la aparición salvífica de Atenea, se proclama un aprendizaje final:

CORIFEO. — Adiós, Apolo, hijo de Zeus y Leto. Aquel cuya casa se ve zarandeada por la desgracia, debe tener fortaleza si venera a los dioses. Pues al final, los buenos obtienen su merecido y los malos, en cambio, jamás saldrán ganadores, como corresponde a su naturaleza.³⁵

Así, pues, la cuestión no es si las tragedias terminan *felizmente* o no, sino la honestidad con la que se le deja transcurrir a la obra para que desemboque en lo que le sea necesario de acuerdo con la complejidad en la que los personajes experimentan sus afectos y sus circunstancias, sin forzarlos a encontrar obligatoriamente una salida.

³⁴ Rosset, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ Eurípides, *op. cit.*, p. 213.

El de Röcken afirma que en el paso de un tipo de tragedia a otra no hubo una transición que las hiciera convivir a ambas y que llevaran a la antigua tragedia a morir de manera natural, sino que más bien falleció súbitamente o, mejor dicho, se suicidó dejando un vacío en el pueblo griego: «¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía!».³⁶ Consideramos que esta perspectiva en donde hay una desaparición radical que no acepta mediaciones no solo permite el nacimiento de la primera gran oposición en la propuesta nietzscheana sobre la que han versado estas páginas, a saber, el pensamiento trágico contra el pensamiento teórico, sino que, además, nos deja ver la manera en que se articula la noción del devenir desde formas de valoración irreconciliables.

Fuentes

Colli, Giorgio, *La sabiduría griega I*, Trotta, Madrid, 2011. Esquilo, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 2015. Eurípides, *Tragedias*, tomo 2, Gredos, Madrid, 1985. Hadot, Pierre, *Elogio de Sócrates*, Editorial Me cayó el veinte, México, 2006. Nietzsche, Friedrich, *El caminante y su sombra*, Akal, Madrid, 1996-2007. Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2015. Nietzsche, Friedrich, «El drama musical griego» en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2015. Nietzsche, Friedrich, «La visión dionisiaca del mundo» en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2015. Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Editorial Tecnos, Madrid, 2016. Rosset, Clément, *La filosofía trágica*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010. Sófocles, *Tragedias*, Gredos, Madrid, 1981.

³⁶ NT § 11.