

NIHILISMO Y TRAGEDIA EN NIETZSCHE. UNA LECTURA A PARTIR DE WALTER BENJAMIN*

Nihilism and Tragedy in Nietzsche. A Reading from Walter Benjamin

Manuel BARRIOS CASARES
Universidad de Sevilla
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7311-2770>

Recibido: 18 de febrero de 2025

Aceptado: 5 de marzo de 2025

RESUMEN

Nihilismo y tragedia son términos contrapuestos en la filosofía nietzscheana de madurez. Sin embargo, en su obra *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin reprocha a la teoría de la tragedia de Nietzsche el haber quedado impregnada de nihilismo. Se contrastan aquí ambos puntos de vista para descubrir algunas afinidades de fondo y esbozar una réplica a las críticas de Benjamin.

Palabras clave: Nihilismo; Tragedia; Grecia; Modernidad; *Trauerspiel*.

*. La redacción final de este texto se cruzó felizmente con mi participación en el Seminario de investigación *Clinamen: crítica y deconstrucción*, del programa de doctorado en Filosofía de la Universidad de Sevilla, dentro de una sesión dedicada a comentar las páginas de *El origen del drama barroco alemán* en las que Walter Benjamin se confronta con *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. A la ponente principal en dicha sesión, Marta González Ortégón, contratada predoctoral FPU, y al director del Seminario, el profesor Federico Rodríguez Gómez, debo valiosas sugerencias que he tratado de incorporar a esta versión. Por otro lado, en un espléndido estudio sobre el pensamiento nietzscheano, *Identidad y tragedia* (pp. 231-2), la profesora Remedios Ávila dedica un apunte a esta crítica de Benjamin y recurre para su réplica a mi libro *Hölderlin y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*. He procurado proseguir aquí ese diálogo, agradeciendo el estímulo teórico de dicha mención.

ABSTRACT

Nihilism and tragedy are contrasting terms in Nietzsche's mature philosophy. However, in his work *The Origin of German Baroque Drama*, Walter Benjamin reproaches Nietzsche's theory of tragedy for being impregnated with nihilism. Both points of view are contrasted here to discover some fundamental affinities and to outline a reply to Benjamin's criticisms.

Keywords: Nihilism; Tragedy; Greece; Modernity; *Trauerspiel*.

Desde fecha bien temprana, la investigación especializada sobre Nietzsche asumió la existencia de una íntima conexión entre sus concepciones del nihilismo y la tragedia. Se trataba, sin duda, de una asunción coherente: bastaba con atender a las numerosas manifestaciones del filósofo a lo largo de la última etapa de su producción intelectual –así, v.g., aquellas en las que se declaraba «discípulo e iniciado del dios Dioniso» (JGB-295)¹, contraponiendo la figura de esta singular deidad a la del Crucificado, o esas otras en las que vaticinaba la llegada de «una época trágica para Europa, marcada por la lucha contra el nihilismo» (NF 1886, 5 [50] y 7 [31]), y proponía como alternativa un pensamiento afirmador de la vida, inspirado en la cultura helénica presocrática– para comprobar que nihilismo y tragedia se presentaban en su última filosofía bajo el aspecto de una rotunda antítesis.

Siendo esto cierto, no lo es menos que la aparición de uno y otro término en el curso de la trayectoria intelectual de Nietzsche remite a momentos y contextos bien distintos dentro de su obra. Los trabajos preparatorios para su primer libro, *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (= GT; 1872), se remontan a los años previos a la llegada del joven profesor de filología clásica a la Universidad de Basilea, en abril de 1869, y es en su libro sobre los griegos donde Nietzsche eleva la obra de arte de la tragedia ática a *órganon* revelador de la visión dionisiaca del mundo, concepción que sirve por lo demás de sustento a su juvenil «metafísica de artista»; mientras que el término «nihilismo» y sus derivados no entran en el vocabulario filosófico nietzscheano hasta comienzos de la década de 1880, y solo a partir de 1882 puede registrarse un empleo frecuente del mismo para describir tanto

1. Vid. también GD-Altén 5 («yo, el último discípulo del filósofo Dionisos») y EH-V 2. Cito los textos de Nietzsche según las siglas de la edición crítica de Colli y Montinari. Para las traducciones me remito a las ediciones en castellano de sus *Fragments Póstumos* y *Obras Completas* en editorial Tecnos, que aparecen aquí revisadas y ligeramente modificadas en algún caso puntual.

el carácter fundamental de la época moderna, con su proceso de desvalorización de los valores, cuanto el estado psicológico suscitado en el individuo por esta pérdida de los referentes absolutos del pasado².

Significativamente, los dos términos concurren por primera vez en un mismo texto en el «Ensayo de autocrítica» antepuesto a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* en 1886. Nietzsche ajusta cuentas ahí con los excesos idealistas de su primer libro, al tiempo que reivindica el que, más allá de las «penosas fórmulas schopenhaurianas y kantianas» que lo salpican, al margen de los vapores transmundanos que envuelven sus apelaciones al Uno primordial y las vanas esperanzas en un renacimiento del mito trágico depositadas entonces en la ópera wagneriana, esta obra supo iluminar la cuestión decisiva de qué tipo de relación alcanzó a mantener el hombre griego con el dolor de la existencia y cuán distinta resulta la forma en que la mentalidad de los modernos encara este asunto.

Merece la pena preguntarse, por tanto, cómo ha llegado a articularse este nexo entre la cuestión de la tragedia y el problema del nihilismo en el pensamiento nietzscheano, y si en el curso de este ensamblaje han podido producirse modulaciones susceptibles de aportar claves de interés para la comprensión del proceso general de maduración de dicho pensamiento. En las páginas que siguen nos proponemos abordar esta pregunta, pero lo haremos dando un rodeo a través de otro pensador que dedicó un espacio no menos relevante a la teoría de la tragedia dentro de una de sus obras principales: un autor que fue además un lector temprano de Nietzsche y que, en unas disquisiciones singularmente penetrantes, vino a sembrar la sospecha de que la teoría nietzscheana de la tragedia se hallaba impregnada de nihilismo, invirtiendo así el sentido de la correlación entre ambas nociones comúnmente aceptada por los estudiosos e intérpretes del filósofo del eterno retorno. Nos referimos a Walter Benjamin y a su famoso texto, *El origen del «Trauerspiel» alemán*, redactado entre 1923 y 1925 como tesis de habilitación y, tras su

2. En rigor, Nietzsche habla inicialmente de «Nihilisten», refiriéndose ya en fragmentos póstumos de 1880 a los «nihilistas rusos» (NF 1880 4 [108]) y comentando que «los nihilistas» (probablemente en alusión a la escuela filosófica alemana del pesimismo) «han tenido como filósofo a Schopenhauer» (NF 1880 4 [103]). El término «Nihilismus» aparece de manera episódica en una única anotación de otoño de 1881 y no vuelve a emplearlo Nietzsche hasta el periodo comprendido entre verano de 1887 y primavera de 1888, en un total de veinticinco fragmentos póstumos, mientras que el más habitual de «Nihilismus» registra un par de ocurrencias en fragmentos de 1882 y 1884, siendo a partir de 1885 cuando evidencia un uso intensivo tanto en el material inédito como en las obras publicadas.

rechazo por parte de la Universidad de Frankfurt, publicado como libro en 1928.

Con ello no se trata de esgrimir aquí una *Auseinandersetzung* con Nietzsche al estilo de la propuesta por Heidegger en sus lecciones de Friburgo de los años 1936-1940 y en subsiguientes ensayos, donde la filosofía nietzscheana acaba subsumida en el molde de la historia de la metafísica habilitada por el de Messkirch, hasta hacer de ella un último episodio del nihilismo occidental. No entendemos así el litigio entre Benjamin y Nietzsche ni pretendemos resolverlo de forma unilateral. Nos interesa más bien iluminar por vía de contraste el costado oculto de los argumentos de ambos pensadores. Y es que creemos que una lectura que se apresure a ver en uno de esos dos textos sobre la tragedia la solución al enigma mal descifrado por el otro impide precisamente reconocer la profunda afinidad de partida que los une y el valor metodológico que ambos poseen, con independencia de lo acertado o no de sus respuestas, como documentos históricos en los que se testimonia la posición decididamente intempestiva adoptada por su problematización filosófica de los saberes de su época (en este caso, en concreto, la ciencia literaria y filológica).

En ese sentido, como sugiere Hubert Cancik, la crítica de Benjamin a la comprensión nietzscheana del fenómeno de lo trágico se realiza desde unas coordenadas que solo se han hecho posibles a partir del «libro imposible» de Nietzsche (Cancik 1995, 50-63). «Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida» (GT-*Selbskritik*-2), según se propone *El nacimiento de la tragedia*, implica fracturar los angostos límites académicos de la disciplina filológica, advertir que la genuina relación con el pasado no puede ser la establecida con un objeto muerto de estudio, sino la que surge de una clara consciencia del modo en que nos apropiamos ese pasado y, reinterpretándolo, lo hacemos valer para el presente. Con su cuestionamiento del presunto objetivismo de la filología de su tiempo, Nietzsche puso en evidencia que sus colegas de ciencia, bajo la apariencia de estar limitando su trato con la Antigüedad al estudio aséptico de un asunto académico, estaban, de hecho, transmitiendo valores y proyectando sobre el helenismo todo un cúmulo de prejuicios, abonados en primera instancia por la recepción cristiana de una cultura griega crepuscular, «alejandrina», y sancionados luego por un neohumanismo, que venía a fijar en un patrón racionalista cada vez más estrecho y amoldado a las buenas costumbres pequeño-burguesas su imagen del hombre griego como prototipo de una humanidad ideal. Frente al cliché clasicista de la cultura helénica como fruto de una actitud optimista, serena y contemplativa ante la realidad, que la ve dotada de armonía y proyecta ese ideal de contención y equilibrio sobre la vida del ser humano, Nietzsche explica el

nacimiento de la tragedia a partir del encuentro entre dos tendencias artísticas de signo antagónico, lo apolíneo y lo dionisiaco, que remiten a pulsiones humanas vinculadas a estados fisiológicos, el sueño y la embriaguez, y, en último término, a impulsos creativos de la propia naturaleza (*Kunsttriebe der Natur*). De ese modo amplía el marco de la investigación histórico-filológica al ámbito de la reflexión estética y, por ende, al de la especulación metafísica, para mostrar en los griegos una comprensión más profunda y oscura de la realidad de lo que aquel molde racionalista estaba dispuesto a aceptar. Si Apolo expresa el orden, la claridad, la definición y la medida –y a estos parámetros corresponde la imagen de la grecidad sancionada por el prejuicio de lo clásico, tal como lo representan la Atenas del siglo V y ese género de productos artísticos figurativos que Winckelmann consagró como modelo eterno de lo bello– por su parte, Dionisos simboliza el desenfreno, la transgresión y el goce extático, el intenso despliegue de unas fuerzas primarias, especialmente pujantes en una época más arcaica del mundo helénico, en la que, lejos de limitarse a producir un efecto disolutivo, fueron reorientadas de manera creativa hasta forjar una cultura más saludable. Tal como insiste Nietzsche en su segunda *Intempestiva*, «los griegos aprendieron poco a poco a organizar el caos que albergaban dentro de sí» (HL-10), supieron dar forma a un estilo de vida que, sin negar los horrores y espantos de la existencia, se aplicó a celebrarla. En su momento de máximo esplendor, la suya, más que clásica, fue una cultura trágica. La incapacidad para comprender este punto, esclerotizando en cambio el rostro de la Antigüedad al fijarlo en sus rasgos de decadencia, es lo que delata la orientación declinante de la cultura moderna. De ahí que Nietzsche trate de habilitar otro acceso a ese cosmos antiguo mediante el examen de la tragedia griega, un acceso en virtud del cual quede de manifiesto, según concluía su conferencia inaugural en la Universidad de Basilea, que «toda actividad filológica ha de estar impregnada y circundada por una concepción filosófica del mundo» (OC, II, 231).

Pues bien: no muy distinto es el propósito de Walter Benjamin cuando decide ocuparse de unas toscas y oscuras piezas del patrimonio literario alemán, poco estudiadas y peor comprendidas, las obras dramáticas del Barroco conocidas como «*Trauerspiele*» –representaciones teatrales luctuosas o espectáculos de duelo– para leerlas como síntomas de una época de crisis y hondo desencanto, medir su distancia con la tragedia clásica y sopesar asimismo en qué medida su propio tiempo, aunque sea en otro sentido, puede constituir también un período de decadencia. Sobrepujando el tratamiento de las cuestiones estéticas mediante un audaz enfoque en términos de filosofía de la historia que no renuncia tampoco a incursionar en la teología, Benjamin practica así la crítica literaria como una forma de crítica política de

la cultura. La ejerce de forma intempestiva, sin ceder a analogías superficiales (como ésa que en aquellos años veinte vinculaba al movimiento expresionista alemán con el estilo de la literatura barroca del siglo XVII), antes bien, intentando detectar las insuficiencias específicas de su momento histórico para componer una teoría alternativa de la modernidad.

Así, al igual que *El nacimiento de la tragedia*, *El origen del drama barroco alemán* es una obra que desborda continuamente los contornos del género científico al que se supone que pertenece. Si Nietzsche mezcla su indagación sobre el surgimiento del drama musical griego con apreciaciones en torno a la ópera y a la capacidad de la «obra de arte total» wagneriana para contrarrestar la decadencia cultural del presente, Benjamin arranca con el *tour de force* de un «prólogo epistemocrítico» en el que combina platonismo, fenomenología, Cábala, monadología y una extraña filosofía del lenguaje: todo con vistas a subrayar la singularidad irreplicable de la forma del *Trauerspiel*, sin que ello sea óbice, por otra parte, para que, admitiendo las insuficiencias que muestra dicha forma en el teatro protestante de los alemanes, acuda a Shakespeare o Calderón a fin de localizar en sus obras bien sea el germen fundacional, bien la expresión culminante de este tipo de dramas, del mismo modo que comenta sus derivaciones en el *Sturm und Drang* o en el romanticismo. El libro de Nietzsche sobre los griegos no deja de citar a autores modernos (Shakespeare, Lessing, Kant, Goethe, Schiller, A. W. Schlegel, Schopenhauer, Wagner, etc.), y no meramente para ilustrar sus ideas sobre la Antigüedad, sino para discutir sus juicios sobre presente, añadiendo así temas tangenciales a la problemática histórico-filológica que dice tratar, tal como Benjamin extiende a menudo de manera divagatoria sus observaciones sobre asuntos políticos, teológicos o mitológicos, hasta hacer de su texto un verdadero laberinto.

Aún una última coincidencia que merece la pena consignar, por lo sumamente reveladora que resulta de la *afinidad electiva* que estamos sugiriendo: ambas obras supusieron el fin de las prometedoras carreras académicas de sus autores, condenados a la incomprensión por parte de una ortodoxia miope, que les acusaba de falta de amor a la verdad e incompetencia científica simplemente por haberse atrevido a mirar más lejos y plantear el problema del valor y alcance de la propia ciencia, el de qué sentido podía tener ésta si se desvinculaba de las cuestiones vitales y de urgencia histórica.

En fin: empleando un vocablo de la reciente sociología de la filosofía, podríamos decir que Nietzsche y Benjamin fueron dos *outsiders*, dos pensadores que, consciente y decididamente, se situaron al margen de las convenciones inscritas en los saberes de su tiempo. Y, desde luego, Benjamin no fue en absoluto insensible al potencial rompedor del pensamiento nietzscheano, a ese impulso vanguardista tan cargado de desafío existencial como de auda-

cia y honradez intelectuales. Al contrario, ya en sus años de formación, el heterodoxo frankfurtiano se sintió atraído por el «profeta» del *Zaratustra*. Posiblemente fue su mentor, Gustav Wyneken, quien ejerció de mediador en esta temprana recepción, que puede comprobarse en numerosos escritos de juventud, tales como, por ejemplo, «La bella durmiente» (1911), «Diálogo sobre la religiosidad contemporánea» (1912), «Enseñanza y Valoración» (1913), «Romanticismo» (1913) o «La vida de los estudiantes» (1915). En consonancia con el sentimiento creciente de que la cultura caduca debía dar paso a algo nuevo e inaudito, Benjamin liga el espíritu libre nietzscheano con el movimiento de la juventud estudiantil en el que milita entonces. No se trata, sin embargo, de una adhesión doctrinal firme, sino de un aprecio filosófico cada vez más revestido de cautelas críticas. En buena medida, este recelo viene inducido por su rechazo a la labor de Elisabeth Förster-Nietzsche al frente del Archivo Nietzsche, empeñada en la construcción de una imagen falseada del filósofo y su legado, que se iría extendiendo a lo largo de las décadas iniciales del siglo xx y cuajaría en toda una sesgada línea de interpretación reaccionaria de sus ideas (Benjamin 1980, 323-326). Así, Benjamin, que nunca llegará a escribir un trabajo sistemático sobre Nietzsche, pero que muestra desde el primer momento un vivo interés por su pensamiento, se ve impelido a tomar distancia respecto de este difuso nietzscheanismo. De ahí procede buena parte de la ambivalencia que se percibe de manera reiterada en sus comentarios y alusiones a la obra de Nietzsche y que conviene tener en cuenta para calibrarlos debidamente³.

Y ahora, sí, una vez hechas estas consideraciones preliminares, podemos pasar a analizar qué es lo que lleva a Walter Benjamin a recurrir a la teoría nietzscheana de la tragedia en su libro sobre el drama barroco alemán, don-

3. Inicialmente, Benjamin lee con entusiasmo a Nietzsche, se inspira en su Segunda Intempestiva, en sus ideas sobre el futuro de las instituciones educativas y en su innovadora comprensión del helenismo. De hecho, en torno a 1918 le comenta a su amigo Scholem que, a su juicio, «Nietzsche había sido el único que, en el siglo xix, cuando solo se «experimentaba» naturaleza, había vislumbrado la experiencia histórica. Incluso Burckhardt se cuidó de esquivar el *ethos* histórico» (Scholem 1971, 79). Resulta llamativo el comentario, porque será justamente esa carencia de atención hacia el *ethos* histórico lo que Benjamin reproche a Nietzsche en *El origen del drama barroco*, cambiando drásticamente de opinión al respecto. En Benjamin permanecerá el pathos nietzscheano en el estilo retador y corrosivo de su escritura, haciendo del compromiso con la expresión una experiencia transformadora. Pero tenderá a leer los grandes titulares de su filosofía conforme al formato reducido en que se los fue apropiando el movimiento de la Revolución Conservadora: la voluntad de poder como mero afán de dominación, el eterno retorno como figura del circuito incesante del consumo de mercancías propio de la sociedad capitalista, etc.

de comienza ponderando muy positivamente el posicionamiento inicial de Nietzsche para luego someter el desarrollo de sus tesis a un severo correctivo.

* * *

Recordemos que el objetivo principal de Benjamin es reivindicar la especificidad del *Trauerspiel*. Para ello discute las interpretaciones precedentes –muchas de ellas de extracción romántica, si bien plenamente vigentes en su tiempo– que se obstinan en presentar lo trágico como un contenido humano universal, actualizable en todo momento, y, en consecuencia, pretenden ver en el *Trauerspiel* los mismos elementos constitutivos de la tragedia griega –la trama trágica, el héroe trágico y la muerte– «sin plantearse siquiera si lo trágico es una forma susceptible de realización en el presente o bien una forma históricamente condicionada»⁴. La *Estética de lo trágico* de Johannes Volkelt, publicada originalmente en 1897 y reelaborada para su tercera edición en 1917, sería un compendio de los prejuicios de esta mentalidad, que apuesta por la posibilidad de pervivencia de la tragedia en el espacio de lo moderno. Nietzsche, en cambio, corta ese hilo de continuidad, subrayando la incongruencia entre la actitud moralizante moderna que se quiere proyectar al pasado y el carácter intempestivo de la vivencia de lo trágico en el mundo griego. Como sugerimos antes, su crítica a los prejuicios de los filólogos es una de las primeras formas en que el filósofo del martillo combate el humanismo metafísico de su época y la presunta intemporalidad de los valores y sentimientos del hombre moderno. Es en este punto en el que Benjamin lo toma como aliado: el desprecio y la mala interpretación del drama barroco provienen del ahistoricismo inherente a esos intentos de asimilarlo a la tragedia antigua, aplicándole las categorías de la teoría aristotélica o traduciendo sus temas, personajes y, sobre todo, su mundo histórico-vital a formas pretéritas, hasta convertirlo una mera caricatura: «El *Trauerspiel* se presentaba de este modo como un torpe renacimiento de la tragedia», declara Benjamin, en indisimulada referencia al título de la *opera prima* de Nietzsche.

Así pues, Benjamin valora la posición de Nietzsche en la medida en que se aparta del moralismo estereotipado que ha solido imponérsele a la tragedia. Ahora bien: lo que el frankfurtiano le concede con una mano, se lo arrebata de inmediato con la otra; pues, a renglón seguido de esta alabanza, señala que el coste pagado por Nietzsche para librar a su interpretación de esos clichés

4. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán* (en adelante, OD), p. 22. Hemos cotejado esta versión con el original y la traducción de Alfredo Brotons en editorial Abada, ofreciendo alguna mínima variante en las citas.

ha sido demasiado elevado, hasta acabar invalidando sus mejores aspectos: huyendo de la moralina moderna, ha terminado por ceder todo el terreno del *ethos* a estas lecturas humanistas, hasta borrar de la representación trágica su componente moral. Al presentar el mundo como un fenómeno estético que se reduplica en la obra de arte y donde el conflicto vivido entre los personajes se reduce a la condición de la apariencia, tal como el *principium individuationis* se disuelve en una realidad superior, Nietzsche habría dejado de lado todo nexo entre la dimensión estética y la dimensión ética de la tragedia y, al apostar en exclusiva por la primera, habría renunciado a comprender el mito trágico en clave filosófico-histórica. Por ello sentencia Benjamin:

Se abre el abismo del esteticismo, en el que esta genial intuición acabó por dejar caer todos los conceptos, de tal manera que los dioses y los héroes, el desafío y el sufrimiento, que son los pilares del edificio trágico, se desvanecen en la nada. Cuando el arte ocupa una posición central en la existencia, hasta el punto de convertir al hombre en manifestación suya en vez de reconocerle como fundamento (no en cuanto creador suyo, sino tomando su existencia como tema eterno de las creaciones artísticas), ya no queda lugar para la reflexión desapasionada. Y nada cambia si, al ser desplazado el hombre del eje del arte, pasa a ocupar su lugar el nirvana, la adormecedora voluntad de vida, como sucede en Schopenhauer, o bien si, como en Nietzsche es la «encarnación de la disonancia» la que ha dado lugar tanto a los fenómenos del mundo humano como al hombre mismo: se trata siempre del mismo pragmatismo. Pues, ¿qué importa que la voluntad de vida o bien la voluntad de aniquilarla inspire supuestamente toda obra de arte, si ésta, en cuanto producto de la voluntad absoluta, se desvaloriza a sí misma al desvalorizar el mundo?

Benjamin no lo explicita, pero da la sensación de estar pensando aquí en ese tipo de apropiación del legado nietzscheano que se iría volviendo moneda común en la Alemania de entreguerras y acabaría rindiendo nociones como la de la voluntad de poder a los estándares de un principio autoritario de dominación. De hecho, aunque solo lo cite en un par de páginas, es como si buena parte de *El origen del Trauerspiel alemán* estuviese manteniendo una conversación y una polémica implícitas con la *Teología política* de Carl Schmitt. Es la imagen del cálculo carente de escrúpulos, indiferente al curso del mundo, que se guía solamente por su propio interés y afán de dominio –ésa que despunta en algunas de las figuras estelares del *Trauerspiel*, como la del déspota o la del intrigante– la que Benjamin parece estar queriendo conjurar aquí. Volveremos en otro momento sobre ello. Pero ahora merece la pena atender al modo en que la crítica bifronte al historicismo y al esteticismo de *El nacimiento de la tragedia* alcanza su punto álgido en la acusación de

un indiferentismo nihilista. Bien es verdad que, una vez asestado el golpe, Benjamin matiza el reproche, achacando esta deficiencia al influjo de la metafísica de Schopenhauer y, sobre todo, a Wagner: «El nihilismo aposentado en las profundidades de la filosofía del arte de Bayreuth hacía necesariamente imposible concebir una realidad consistente como la que se encontraba en la tragedia griega» (OD, 91). Pero la tregua es pasajera, porque a continuación acude nada menos que a la autoridad de Wilamowitz-Möllendorff –el ácido rival filológico de Nietzsche que escribió un panfleto acusatorio contra él, pidiendo que abandonase la cátedra– para cuestionar lo que constituye el nervio de la tesis nietzscheana, esto es, el surgimiento de la tragedia a partir de la experiencia extática del coro de sátiros danzantes, que luego se plasmará en la representación dramática como una visión tenida por la masa dionisiaca, de tal manera que entre el coro de la orquesta y la multitud de espectadores no existiría una antítesis, sino dos momentos de esa proyección visionaria (el público se proyecta en el coro y este, a su vez, en el escenario). Contra semejante idea escribe Benjamin: «Este modo tan radical de subrayar la ilusión apolínea, que constituye una condición previa para la disolución estética de la tragedia, es insostenible. Desde un punto de vista filológico –y es aquí donde cita a Wilamowitz– “no se da...ningún tipo de vinculación entre el coro trágico y el culto”» (OD, 92).

No podía haberse llevado más lejos la impugnación a la totalidad de la obra juvenil de Nietzsche. Dejemos a un lado esa afirmación taxativa sobre la presunta ausencia de conexión entre el coro trágico y el culto, indicando tan solo que la de Wilamowitz no ha sido la última palabra al respecto dentro del debate filológico. Lo que nos interesa ahora es revisar los motivos que conducen a Benjamin a declarar que la teoría nietzscheana de la tragedia es esteticista y que el esteticismo es una forma de nihilismo. En su opinión, al poner el acento en la ilusión artística, reduciendo el contenido del mito trágico a un juego intrascendente con la apariencia, Nietzsche se priva de una comprensión adecuada de los elementos centrales de la tragedia, donde resultan básicas las nociones de culpa y expiación o, mejor, de desafío y sufrimiento. Sin dichos elementos no se entiende el corazón de la catástrofe trágica, que consiste en la transgresión ética de las leyes del destino efectuada por el héroe. Remarcar este aspecto constituye algo sumamente importante para Benjamin. Lo es, en primer lugar, al objeto de precisar la diferencia entre *Trauerspiel* y tragedia. Recordemos que Benjamin concibe el *Trauerspiel* como un drama cristiano secularizado que se distingue asimismo de las modalidades previas del misterio y la crónica cristianos por la peculiar situación teológica de la época: «Mientras que la Edad Media presenta la precariedad de la historia y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de la

salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por completo en el desconsuelo de la condición terrena» (OD, 66). Así, frente al carácter de trascendencia que posee, según Benjamin, la tragedia griega (porque pone en escena el enfrentamiento entre dioses y héroes), el drama barroco queda inmerso en la más rotunda inmanencia, abonado a la aflicción propia de un estado creatural privado de la gracia de la redención. Por ello, «la razón de la catástrofe, tal como la entienden los dramas de mártires, no consiste en una transgresión ética, sino que se debe a la situación misma del hombre en tanto que criatura. Esta típica catástrofe, tan distinta de la catástrofe extraordinaria del héroe trágico, era la que los autores tenían en cuenta a la hora de designar una obra como *Trauerspiel*» (OD, 75). De este modo, sin expectativa escatológica fiable en una Europa atravesada por las guerras de religión entre católicos y protestantes, tampoco lo suficientemente secularizada como para depositar sus esperanzas en el futuro de la historia terrenal, la mentalidad del Barroco queda varada, congelada en un tiempo muerto, espacializado, sin propósito. De ahí su visión de la vida como juego, espectáculo o ensoñación, y el sentimiento de duelo inconsolable que semejante estado de cosas le suscita. Benjamin presiente, por lo demás, que este escenario de un mundo desencantado, abonado a una intrascendencia apenas disimulada por la fantasmagoría, puede reproducirse, radicalizado, en el capitalismo presente⁵. Se entiende, pues, que recele de aquellos rasgos en la caracterización nietzscheana de la cultura trágica de los griegos que recuerdan demasiado a esta melancólica cosmovisión barroca y quiera precisar su distancia.

Pero hay otra razón de fondo. Para Benjamin, Nietzsche minimiza la importancia del papel protagonista de los héroes trágicos al tomarlos como meras «máscaras de Dionisos», como formas aparienciales de una voluntad irracional creadora del mundo, con lo cual desatiende el efecto emancipador de la tragedia, que ciertamente recoge en sus temas las leyendas heroicas, pero las transforma sustancialmente. La doctrina de la culpa trágica y su expiación adquiere así un sentido que no se limita a reiterar el ciclo eterno del destino y la aceptación resignada del castigo reservado a quienes osan desafiar a los dioses. «¿En nombre de qué muere el héroe?», se pregunta Benjamin y responde:

La poesía trágica descansa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final, porque es un sacrificio expiatorio

5. Es sintomático en ese sentido el empleo que realiza Benjamin del término «voluntad de poder».

debido a los dioses, guardianes de la antigua ley; un principio, porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Pero estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que, por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician solamente a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana (OD, 95).

En este pasaje de *El origen del drama barroco alemán* podemos ver, *in nuce*, el esquema de las tesis benjaminianas sobre filosofía de la historia. La inmolación del héroe supone un sacrificio expiatorio que no se limita a restaurar el viejo orden del mundo, sino que lo subvierte. Este gesto catastrófico, revolucionario, impide seguir leyendo del mismo modo el mito trágico, como si se limitase a restablecer la continuidad con el curso reglado de los poderes demoníacos, cuando lo que produce propiamente es la inauguración de algo nuevo, por más que aún no tenga asiento efectivo en la vida del pueblo. Hay en la tragedia un signo de autoafirmación humana que inclina la balanza de su ambigüedad hacia el *ethos* político. Solo que esta decantación no es plena, como admite Benjamin. De ahí que el héroe se muestre «in-mundo» o, mejor dicho, sin palabra, sin lenguaje en virtud del cual el sentido de su transgresión encuentre receptor en su comunidad de pertenencia. Comentando un pasaje de *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig –uno de los autores, junto a Gyorg Lukács, que inspira su reflexión más allá de Nietzsche– Benjamin incide en ese peculiarísimo rasgo de la catástrofe trágica que es el silencio del héroe como resultante de la incapacidad de la comunidad para descifrar el contenido último de su desafío. El héroe llega, en ese sentido, demasiado pronto, y de la inmadurez del pueblo para entablar diálogo con sus actos proviene su propia *in-fantilidad*. «Al callar –escribe Rosenzweig– el héroe rompe los puentes que lo unen a dios y mundo y abandona la esfera de la personalidad, la cual se delimita y se individualiza frente a los demás mediante la palabra, para elevarse hasta la glacial soledad del sí mismo» (p. 99). Rosenzweig pone el acento en el desafío ético del individuo; Benjamin, sobre todo, en la demanda futura que acompaña a su experiencia de pérdida de lenguaje. Será entonces en la memoria colectiva de esa comunidad que está por venir, una vez emancipada ya de la ley divina, donde, al volver la mirada a la gesta del héroe, se descubra todo el potencial explosivo de su acción y, en esa medida, se redima a la víctima sacrificada.

Desde esta perspectiva, la tragedia, que parecía dedicada a un enjuiciamiento del héroe, se convierte finalmente en un proceso a los dioses. Nietzsche, entretenido en su cosmodicea, no se habría percatado de tan decisiva inversión de sentido. Incluso en aquello en lo que Benjamin pudo venir a reconocerle inicialmente el vislumbre de una cierta comprensión histórica de la tragedia, por arraigar su *pathos* en las celebraciones del culto a Dionisos de un modo tal que impediría confundirla con las formas del drama barroco y el sentimentalismo moderno (como en cambio hace Schopenhauer), enfatiza ahora lo negativo. Pues estima que con ello la ha mantenido demasiado apegada a la esfera del mito trágico, descuidando su dimensión ética en tanto anticipo de una liberación humana del dominio de los dioses. La tragedia es, así, apertura al tiempo histórico de los hombres, anuncio del fin del tiempo mítico y no una pura y simple aceptación pasiva de su sino fatal por parte del héroe. La tragedia *no* enseña la resignación, le espeta Benjamin a Nietzsche, como si este fuese el mismísimo Schopenhauer. Y es que opina que su planteamiento ha quedado atrapado en una reducción nihilista del mundo a apariencia (*Schein*), que le impide tomar en serio la acción dramática. Si la vida carece de sentido y el hombre es un juguete en manos de los dioses, entonces no hay otra vía que la del quietismo, incluso si este se disfraza de juego estético con la vanidad de todo lo real. El impulso a la acción del héroe se desvanece entonces, desacreditado por su condición de mera forma representacional, y este queda condenado a la pasividad. Así las cosas, sugiere con dureza el dictamen benjaminiano, la genial intuición de Nietzsche naufraga en el nihilismo y, de manera tan incoherente como paradójica, se aproxima a la atmósfera declinante del universo barroco del *Trauerspiel*, en el que una voluntad de dominio desapasionada ante el curso inerte del mundo provoca un sentimiento de duelo en el ser humano, al despojar de valor todos sus afanes.

* * *

Hasta aquí las líneas fundamentales de la crítica de Benjamin a la teoría nietzscheana de la tragedia. Cabe preguntarse ahora hasta qué punto es oportuna esta rigurosa apreciación. Sobre todo, teniendo en cuenta que una parte sustantiva de la misma viene a coincidir con las objeciones a *El nacimiento de la tragedia* formuladas por el propio Nietzsche, años más tarde, en su «Ensayo de autocritica». Allí, en efecto, «el hombre meditabundo y amigo de enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro» (GT-*Selbsterkritik*-1) disecciona sin contemplaciones su primera obra, separando con claridad lo que considera que fue su aportación más personal de todo cuanto se introdu-

jo en ella de manera espuria, principalmente por influjo de Schopenhauer y Wagner, y vino a estropearla:

¡Cuánto lamento ahora el que aún no tuviera yo entonces el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme también, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías tan propias — el que intentara expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y de Schopenhauer, así como en contra de su gusto! ¿Y cómo pensaba Schopenhauer sobre la tragedia? «Lo que confiere a todo lo trágico su impulso peculiar hacia la elevación —dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495— es el aflorar del conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden dar una satisfacción auténtica y, por consiguiente, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico —ese espíritu conduce, así pues, a la resignación». ¡Oh, de qué manera tan distinta me hablaba a mí Dioniso! ¡Oh, qué lejos se hallaba de mí precisamente todo ese resignacionismo! — Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que el haber oscurecido y deteriorado presentimientos dionisiacos con fórmulas schopenhauerianas: a saber, ¡El haberme *echado a perder* de forma absoluta el grandioso *problema griego*, tal como a mí se me había presentado, por la injerencia de las cosas modernísimas! ¡El haber puesto esperanzas donde no había nada que esperar, donde todo apuntaba de manera demasiado clara hacia un final! ¡El haber comenzado a inventarme fábulas sobre el “ser alemán”, basándome en la última música alemana, como si este estuviera precisamente a punto de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo!» (GT- *Selbstkritik*-6).

A todo esto es a lo que Nietzsche va a referirse en el *Ensayo de autocrítica* con el término «romanticismo», pero también, en una ocasión, con el de «nihilismo»: un «nihilismo práctico», escribe, que no cree en nada y, por tanto, resulta paralizador y destructivo. No estamos aquí muy lejos de las reticencias de Benjamin: si este mundo que habitamos no es sino ilusión, engaño, puro reflejo aparente creado sin motivo por una voluntad que lo trasciende y se distingue radicalmente de él, entonces, puede que contemplarlo como fenómeno estético a través del prisma de la tragedia tampoco nos libre de abonarnos a un desganado apetito de nada, de no querer ser ya más para no seguir siendo engañados, cediendo sin más a la resignación y la renuncia. Y, sin embargo, Nietzsche rechaza esta conclusión y se empeña en deslindar el genuino trasfondo metafísico de su libro respecto de esas equívocas formulaciones en las que emplea la jerga de «Wille» y «Vorstellung» propia de Schopenhauer. Algo llamativo, pero que no extraña si se conoce que en sus anotaciones de los años previos a *El nacimiento de la tragedia* el joven Nietzsche ha estado discutiendo la equiparación schopenhaueriana

de voluntad y cosa en sí. Así, en un fragmento póstumo de finales de 1870 que constituye un borrador preliminar donde esquematiza algunas de las líneas argumentales del inicio de su ensayo, afirma ya sin ambages que «la voluntad no es otra cosa sino apariencia» (NF 7 [174]), rebatiendo con ello el dualismo metafísico del pensador de Danzig. A su juicio, no se trata de que el dolor proceda meramente de la individuación que acompaña a la caída en este mundo fenoménico y se remanse con el ingreso nirvanático en un absoluto indiferenciado, donde todo se aquieta y concilia. El «Uno primordial» (*Ur-Eine*) del que habla *El nacimiento de la tragedia* es una realidad eternamente sufriente ella misma, que crea sin cesar bellas apariencias en las que se descarga de su dolor, sin quedar separada en un más allá y preservada de ese constante desgarramiento. En el fondo, este ser primordial se agota en las apariencias, o, mejor dicho, solo comparece en ellas, según lo que da la impresión que Nietzsche considera más bien –al menos en estos pasajes– una doble dimensión *de una misma realidad*⁶. Se entiende, pues, que en el *Ensayo de autocrítica* reivindique la originalidad de su obra, una obra de la que dice que es «independiente, obstinadamente autónoma incluso allí donde parece plegarse a una autoridad y a una veneración propia» (GT-*Selbstkritik*-2), y que cifre dicha cualidad en su comprensión del fenómeno de lo dionisiaco en el mundo griego, en su problematización de la ciencia como instancia última de valor, pero también, y de modo muy destacado, en la existencia de «una metafísica de artista en el trasfondo» (*id.*).

Como ya defendí hace años en una monografía fruto de mi tesis doctoral (Barrios 2002), *El nacimiento de la tragedia* anticipa en puntos esenciales la concepción nietzscheana de madurez del mundo como voluntad de poder, donde a lo que remite dicha noción no es sino a la vida misma en el devenir siempre cambiante de fuerzas que se contraponen y van alternándose en equilibrios provisionales. Por supuesto, hay que reconocer las ambigüedades e inconsistencias que introduce en su libro el recurso reiterado a un vocabulario kantiano-schopenhaueriano, con esas imprecisas analogías entre la polaridad apolíneo-dionisiaco y el dualismo del fenómeno y la cosa en sí, o de la voluntad y la representación. De ahí el persistente cortocircuito entre la visión pesimista de Schopenhauer y la afirmación trágica de la existencia incluso en sus aspectos más terribles y difíciles de digerir, que es la auténtica aportación de Nietzsche; y de ahí también que en el ensayo de 1886 se haya

6. En el mismo fragmento antes citado leemos también: «Nuestra realidad es, por un lado, la de lo Uno primordial, la de aquel que sufre: por otro lado, la realidad como representación de aquel». Lo apolíneo no es entonces una sombra fantasmagórica, sino otro modo de manifestación de lo dionisiaco.

visto precisado a distinguir entre un «pesimismo de la debilidad», signo de declive, de instintos fatigados y debilitados, que no soportan la dureza de la vida y pretenden escapar cuanto antes de ella hacia una nada redentora, y un «pesimismo de la fortaleza», «una predilección intelectual por lo duro, espantoso, malvado, problemático de la existencia, predilección que es fruto del bienestar, de la salud desbordante, de la *plenitud* de la existencia» (GT-*Selbstkritik*-1). Como es sabido, esta terminología, puramente provisional, dará pronto paso a la diferenciación entre un «nihilismo pasivo» y un «nihilismo activo» en los textos nietzscheanos de la última época. Asumiendo que el proceso de desvalorización de los valores resulta inevitable, el nihilismo se evidencia entonces a ojos de Nietzsche como una instancia insuperable al menos en dos sentidos. Lo es en cuanto consecuencia de la «lógica de la decadencia», como fruto del proceso histórico de la cultura cristiano-burguesa conforme se va desmoronando su fe en un más allá, su creencia en verdades absolutas y en el postulado optimista de que, siendo el mundo esencialmente racional, la razón podrá conocerlo hasta el final e incluso corregir su ser. Lo es, además, en tanto reconocimiento crítico de que ya no sirven, pues, ni los suplementos metafísicos ni los hiperconsuelos morales; de que la existencia, tal como es, no posee sentido ni meta trascendente; de que los valores son estimaciones vitales que dependen de nosotros y no vienen de otro mundo; de que el dolor, el absurdo y la insensatez forman parte indeterrable de la realidad. Ahora bien: esto no implica que Nietzsche suscriba un nihilismo moral (la vida no vale nada) o metafísico (el mundo tal como es no debería ser —o, de hecho, *no es*, se reduce a una falsa apariencia). Éstas son para él creencias *contra natura*, síntomas de debilidad fisiológica, de impotencia para dar paso a nueva vida, que un talante sano, jovial y vitalista tiene que descartar por principio, sabiendo mirar de frente a la adversidad, la contradicción y los quebrantos del mundo sin condenarlo por ello en su conjunto. Pretender valorar así la vida como un todo es una osadía tan habitual entre metafísicos y fundamentalistas morales como ridícula, ya que, al fin y al cabo, es la vida misma la que valora, y en nuestros juicios lo hace siempre de modo perspectivista.

Benjamin pasa por alto todos estos matices diferenciadores cuando condena sumariamente el nihilismo infiltrado en la obra de Nietzsche. Probablemente porque, apetente inconfesado de una irrupción teológica en la historia como único medio posible de salvar nuestra penosa condición creatural, a él se le antoja insuficiente la «solución estética». Pero Nietzsche no siente la necesidad de esa clase de recursos salvadores venidos de otra parte. El impulso último de su filosofía reside en una aceptación rotunda de la existencia. Y esto es lo que Benjamin no acaba de ver: que ni siquiera en *El nacimiento*

de la tragedia la propuesta nietzscheana se limita a ese presunto esteticismo; que, muy al contrario, involucra un posicionamiento moral contra lo que en el *Ensayo de autocrítica*, con el estilo provocativo que le caracteriza, Nietzsche llama a secas «la moral», pero con lo que se refiere *stricto sensu* a una «moral incondicional», en especial, a la cristiana:

En verdad, no hay antítesis más grande de la interpretación y la justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* una doctrina moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios, por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, — es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante manera de pensar y valorar, que, mientras sea de algún modo auténtica, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida*, la aversión rencorosa y vengativa contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error (GT- *Selbstkritik*-5).

Los excesos retóricos de Nietzsche suelen confundir a sus lectores. Pero aquí deja bien claro que el sentido de su consideración del mundo como fenómeno estético no abandona toda dimensión ética ni se entrega a un simple juego apariencial. Tomarse en serio el arte significa comprender su papel decisivo como un jovial estimulante de la vida —precisamente porque la aligera de la gravedad nihilista— y un forjador de cultura superior. En este punto, el empeño nietzscheano no puede desconectarse de aquella aspiración de la *Frühromantik* de peraltar el proyecto ilustrado, haciendo de la obra de arte un vehículo pedagógico privilegiado para la reforma cultural. Por más que el joven Nietzsche se haya visto confundido por su fascinación por Wagner y por el pesimismo filosófico de Schopenhauer, en 1886 ya ha identificado sin duda al adversario: tanto la *Entsagung* del genio artista como el aquietamiento schopenhaueriano de la voluntad son dos modalidades de un romanticismo decadente que, de un modo u otro, termina reclamando un «dios para enfermos», un «salvador»⁷. Desde luego, no es en esta clave de pesimismo romántico como Nietzsche ha leído el sentimiento trágico de los griegos en su primer libro. Si la contemplación del espectáculo trágico debería inducir, según Schopenhauer, a apartar la mirada del mundo y no seguir colaborando en su sinsentido, lo que Nietzsche ve en los griegos es un pueblo dotado como pocos para el sufrimiento que, sin embargo, en lugar de hundirse en

7. Nos referimos aquí al aforismo 370, titulado «¿Qué es romanticismo?», del quinto libro de *La gaya ciencia*, libro que Nietzsche añadió, junto a un prefacio, en la segunda edición en 1886.

la inacción, fue capaz de crear una civilización portentosa y los más bellos productos del arte.

No nos parece acertado, por tanto, identificar en su integridad este posicionamiento nietzscheano en torno al fenómeno de lo trágico con una desvalorización del mundo, como hace Benjamin. La ilusión apolínea no posee la connotación nihilista que él le atribuye, porque desde el momento en que los cimientos dualistas del sistema schopenhaueriano han quedado conmovidos, ya no se trata ahí de redimir a la apariencia, sino de redimirse *en* la apariencia. Nietzsche lo expresa con mayor claridad en un fragmento póstumo de 1885: «Apariencia, tal como yo la entiendo, es la única y efectiva realidad de las cosas (...). Así pues, yo no contrapongo “apariencia” a “realidad”» (NF-1885, 40 [53]). Y en un apunte de 1887/88 destinado a presentar aquel último libro que no llegó a escribir, *La voluntad de poder. Ensayo de una transvaloración de todos los valores*, insiste: «Aquí falta la oposición entre un mundo verdadero y un mundo aparente: sólo hay un único mundo, y este es falso, cruel, contradictorio, seductor, carente de sentido...» (NF-11 [415]). Por eso se atreverá a afirmar en *Crepúsculo de los ídolos* que *El nacimiento de la tragedia* fue su «primera transvaloración de todos los valores» (GD-*Alten*-5), pese a todos los malentendidos y a que, en efecto, no cabe obviar la circunstancia de que existen bastantes pasajes en los que Nietzsche da la impresión de contradecirse.

Abundando en dicha circunstancia, cabe conceder que Benjamin no está falto de razones cuando sugiere una incómoda cercanía entre algunos coqueteos del joven Nietzsche con el nihilismo y la melancolía barroca. Su comentario del *Hamlet* en el parágrafo séptimo de GT resulta especialmente pertinente en este sentido. Leemos allí:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y los límites habituales de la existencia, contiene, sin duda, en el lapso de su duración, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. De este modo el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca se separan entre sí en virtud de este abismo del olvido. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de esos estados. En este sentido, el hombre dionisiaco tiene semejanza con Hamlet: ambos han lanzado una vez una mirada verdadera a la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten como ridículo o vergonzoso que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar se requiere estar envuelto por el velo de la ilusión – ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aque-

lla sabiduría barata de Juan el Soñador, quien no llega a obrar por exceso de reflexión, o, por así decirlo, por un exceso de posibilidades; no el reflexionar, ¡no! – el conocimiento verdadero, la mirada que alcanza la espantosa verdad pesan más que todo motivo que incita a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, el ser humano ve ahora en todas partes únicamente lo horroroso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios del bosque: siente asco (GT-7).

Sí, es cierto: este pasaje parece acercar de manera desconcertante el talante del hombre dionisiaco al de aquel estado de ánimo luctuoso y quietista de Hamlet. Pero se trata tan solo de una similitud parcial, que es punto de partida, no de llegada, porque, a renglón seguido, Nietzsche marca la diferencia; y es que, añade, justo cuando este conocimiento asqueado del mundo vino a poner en peligro supremo a la voluntad helénica, el arte acudió en su auxilio, retorciendo esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia (o sea, evidenciando su unilateralidad) y convirtiéndolos en representaciones con las que poder vivir, bien en la forma de lo sublime (sometimiento de lo espantoso), bien de lo cómico (descarga de la náusea de lo absurdo). No hay, pues, a juicio de Nietzsche, caída última en el letargo de la inacción. La experiencia trágica no se queda petrificada mirando una vida que pasa y decae, antes bien, descubre en la continua mudanza de las cosas la vida futura que se abre paso. Nietzsche traslada a este plano ese rostro jánico de la tragedia que Benjamin sitúa en el sacrificio del héroe.

Y con esto volvemos al nervio de las reticencias benjaminianas al enfoque nietzscheano: la presunta independencia de lo trágico frente al *ethos*, subrayada por la pasividad del héroe. ¿Realmente es así? Tal vez pueda cuadrar semejante caracterización a su lectura del *Edipo rey* de Sófocles. Difícilmente, empero, a su descripción de la figura de Prometeo como prototipo del «pecador activo» (GT-9), que desafía a los dioses robando el fuego sagrado para entregárselo a los hombres⁸. Lo que pasa es que Nietzsche localiza el

8. Figura de la autoafirmación humana, pues (y ello pese al sesgo racista de su contraste con el pecador pasivo de pueblos semitas y el prejuicio de que incluso una cultura superior necesita un estamento de esclavos para prosperar, aspecto éste – abandonado en los escritos intermedios y retomado con importantes matices en los de la última época – que resulta de lo más cuestionable del pensamiento nietzscheano). El caso es que Nietzsche no concibe la secularización posterior de la tragedia como

germen del conflicto trágico en un espacio previo al despliegue de los personajes en la escena. Cabe por ello llamar a su óptica «extramoral», pero no simplemente «amoral». La verdadera rebeldía ética del individuo es para él, ante todo, la que se alza ante la sabiduría pesimista de Sileno y –replicando a este conocimiento de que la vida siempre nos hiere, la felicidad es efímera y, al final, menguando logros, facultades y expectativas, acaba por arrebatarnos lo más querido– pese a todo, afirma que la vida es indestructiblemente poderosa, plena de placer, y que, por tanto, merece la pena vivirla, resistir a su lado oscuro y apurar el goce de sus misteriosos dones. A esto alude también Nietzsche cuando habla expresamente del «sustrato ético de la tragedia», en virtud del cual «la contradicción que mora en el corazón del mundo se revela como un entreveramiento de mundos diferentes, de un mundo divino y un mundo humano, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente ha de sufrir por su individuación. En el afán heroico por acceder a lo universal (...), el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegio y sufre» (GT-9).

Nietzsche no olvida la dimensión ética de la tragedia. Desde luego, no la remite a ese momento democrático fundacional que la lectura ético-política de Benjamin quiere destacar en ella. Mientras que el sujeto agente en el que Benjamin está pensando es el héroe como protagonista de la acción dramática, Nietzsche opina que el verdadero actor del drama es, en origen, el coro ditirámico, la masa dionisiaca que en su excitación y delirio da lugar al mundo visionario de la escena (GT-7); y es a ese sujeto colectivo al que atribuye en todo caso una puesta en suspenso de las leyes de la ciudad, la disolución de todas las barreras y el presentimiento de una unidad restablecida (GT-1).

Benjamin no sopesa en qué medida, con semejante desplazamiento, la intención de Nietzsche al modular en el individuo el papel de motor primero de la acción dramática es la de proseguir ese desmontaje de la metafísica humanista que él también discute. Es verdad que el juego con la terminología schopenhaueriana induce una imagen del individuo como producto del Uno primordial y que, cuando el Nietzsche maduro se desembarace de sus hipo-

emancipación positiva, en el sentido benjaminiano, sino como caída en el socratismo, según reconoce luego *El origen del 'Trauerspiel' alemán* en las páginas dedicadas al «epílogo definitivo de la tragedia» (107ss.). Nietzsche piensa más bien que la tragedia *seculariza* ya el culto religioso en tanto celebra una transformación de la naturaleza en arte, una metamorfosis que arrastra consigo la huella de su origen, sin que esto suponga mero apego a los contenidos míticos del pasado, sino latencia de una fuerza generatriz que ha de inspirar asimismo al *logos* trágico; de ahí su apuesta por el restablecimiento de una cultura donde ciencia y sabiduría dionisiaca convivan fecundándose mutuamente.

tecas románticas, hablará de manera más resuelta de «cómo llega uno a ser lo que es» en un proceso de recreación «poética» e irónica de la propia vida donde lo pasivo y lo activo, lo consciente e inconsciente, lo heredado y el *milieu* se entrecruzan de modo indistinguible. Pero el joven Nietzsche no desatiende sin más la figura del héroe en la tragedia, como viene a reprocharle Benjamin. Sabe que sin aquel que se opone «a los poderes titánicos de la naturaleza, a aquella *Moirá* que reinaba despiadada» (GT-2), no hay tragedia. Mas no lo convierte en protagonista absoluto, menos aún en núcleo de la experiencia trágica, por cuanto considera que ésta es ante todo una vivencia extática de transgresión que corroe la creencia en la identidad sin fisuras del individuo y le permite asomarse al abismo de una dimensión más honda de su ser, en la que pulsiones contrapuestas celebran el *agon* originario que lo inviste y al que ha de dar forma. Sin este avistamiento de la otra orilla de la peripecia trágica, el héroe permanecería en su ceguera previa. No por ello deja de sucumbir, pero lo hace a sabiendas de la insolubilidad última del conflicto trágico. Por eso no ha de ser suya la última palabra y su resistencia adopta la forma del silencio⁹.

En un gesto de probidad intelectual, tras la crítica esgrimida, Benjamin concede que a Nietzsche no se le ha escapado esta situación constitutiva del silencio trágico, aunque la interprete en un registro diferente al suyo. Del mismo modo, reconoce que aspectos tales como sus reservas ante la explicación aristotélica de la catarsis trágica o su comprensión de que Sócrates representa la muerte de la tragedia (en la medida en que el diálogo se convierte en una especie de proceso judicial llamado a feliz conclusión, eliminando toda ambigüedad) son valiosos aportes¹⁰. No obstante, su mirada a la inter-

9. O, en todo caso, no se expresa en palabras y conceptos, sino mediante la música. El gesto o el baile son asimismo actuaciones corporales que comunican al auditorio «escenas de pathos», sin restringirse a la acción dramática.

10. Desborda los límites concedidos a este artículo una consideración más detallada de estos aspectos. Queda también para futuros trabajos el desarrollo de líneas de lectura complementarias. Menciono brevemente un par de ellas: la tesis benjaminiana del sacrificio trágico como cierre del mundo antiguo y anuncio de la nueva vida de la comunidad tiene clara correspondencia en la manera en que Nietzsche presenta el problema de la relación entre los filósofos de la época trágica y el pueblo griego en fragmentos póstumos inmediatamente posteriores a *El nacimiento de la tragedia*. «El filósofo – dice ahí – se propone establecer una nueva imagen del mundo en lugar de la popular» (NF 6 [37], verano de 1875), pero «no puede crear una cultura, aunque sí prepararla» (NF 28 [2], primavera de 1873) al ejercer una labor crítica, destructora de las viejas creencias. Ahora bien, pese a esta tensión agonal, la filosofía «no es la negación del *otro* estilo de vivir, sino que, como una flor rara, crece a partir de él» (NF 6 [15], verano de 1875). Ciencia y sabiduría en conflicto, pues, pero sin salida unilateral, como tampoco proponía GT,

pretación nietzscheana de la tragedia se mantiene fría, distante. Quizá podría haberse reconciliado con ella si hubiese atendido a esa revisión que en cierto modo supone *La gaya ciencia*, donde la doble dimensión, ética y estética, de la obra de arte trágica se preserva, en tanto Nietzsche sigue defendiendo la insolubilidad última del conflicto trágico, pero se desprende de acentos pesimistas y se abre a esa aceptación risueña de la insoportable levedad de la existencia que va a ir distinguiendo cada vez más a su última filosofía.

Si, como ha escrito Ortega, la tragedia sigue siendo para nosotros algo de lo que solo nos ha llegado el texto del libreto, sin que hayamos sido capaces aún de escuchar la música, Nietzsche ha sido también en este caso quien mejor oído ha tenido para lo inaudito de los griegos, al indicar que el tono fundamental de esa melodía reside en la disonancia esencial que nos habita: no, por cierto, la que viene de fuera y se expresa en el litigio entre distintos personajes, entre dioses y héroes, sino la disonancia interior que nos posibilita ser lo que somos¹¹. La tragedia: plasmación artística de la honda extrañeza sentida en el tránsito originario de naturaleza a cultura. Que esa extrañeza no cesa, como no puede cesar ese tránsito, aun cuando sea en for-

esperando el encaje de la sabiduría dionisiaca con una ciencia consciente de sus límites y del impulso artístico a la base de su propia condición de posibilidad. Segunda idea enlazada: uno de los filósofos que Nietzsche toma aquí como ejemplo es Empédocles. El eco de Hölderlin y su drama inacabado, *La muerte de Empédocles*, resuena tanto en su obra como en la de Benjamin: en el tema de la cesura y el silencio trágicos, en la *hybris* del héroe... Años después de haber proyectado su propia versión de una pieza dramática en torno a Empédocles, Nietzsche recuperará en su *Zarathustra*, estilizada y en forma paródica, esta imagen del héroe a quien el pueblo aún no sabe escuchar.

11. Curiosamente, es Wilamowitz quien suscribe la tesis de la llegada tardía del culto dionisiaco a Grecia, habitual en la filología clásica de su tiempo: él fecha la irrupción de Dionisos en Grecia «como muy pronto en el siglo VIII» (Wilamowitz 1931, 60), dato refutado luego por el desciframiento de las inscripciones con el nombre del dios en las tablas de Pilos del siglo XIII a. C. (Cfr. Kerényi 1998, 104). Nietzsche se hace eco también de esta idea, procedente de Karl Ottfried Müller, pero la matiza bastante cuando explica que la tragedia surgió propiamente en el momento en que «impulsos similares» a los de las festividades dionisiacas extranjeras se abrieron paso en suelo helénico. Sin sostener una mera autoctonía del culto dionisiaco, no se suma simplemente a la imagen del dios extranjero de la filología romántica. Y su comprensión del surgimiento del espectáculo trágico a partir del coro báquico resulta correlativa: no es que lo dionisiaco venga, sin más, *de fuera*: se trata de un impulso procedente de lo más profundo de la naturaleza, pero que el ser humano experimenta más bien como una *Entsäusserung*, invadido como se siente por algo que no controla y hace vacilar el suelo de su individualidad. Para Nietzsche, el carácter de «epidemia religiosa» atribuido al culto a Dionisos tiene así más que ver con esta experiencia de extrañamiento que con una presunta invasión oriental en la religión helénica.

mas históricas siempre distintas, es lo que llevó al joven Nietzsche a soñar el imposible retorno de una época trágica para el mundo presente, y a combatir desde muy temprano el anhelo de acallar tal inquietud. Al final de su ensayo de autocritica, repudiando todo consuelismo metafísico, apelando a «aquel duende dionisiaco cuyo nombre es Zaratustra», Nietzsche demuestra que ya ha aprendido qué es lo que hay que hacer para celebrar de veras la vida una vez se ha librado uno de la manía de trasmundos, así como de la tentación nihilista de acabar redimido a base de negar este mundo: reírse y bailar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA Crespo, Remedios, *Identidad y tragedia*. Barcelona: Crítica, 1999.
- BARRIOS Casares, Manuel, *Hölderlin y Nietzsche, dos paradigmas intempestivos de la modernidad en contacto*. Sevilla: Reflexión, 1992.
- BARRIOS Casares, Manuel, *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de «El nacimiento de la tragedia»*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002².
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *El origen del «Trauerspiel» alemán*. En *Obras*, vol. 1, libro 1. Trad. A. Brotons. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften, Werkausgabe*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. Vol. III/8, pp. 323-326: «Nietzsche und das Archiv seiner Schwester», originalmente publicado en *Literarischer Welt* (Berlín, 18-3-1932).
- CANCIK, Hubert, *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Stuttgart: Metzler, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, editadas por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín: Gruyter, 1967ss.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmentos póstumos*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 vols. Madrid: Tecnos, 2006-2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Completas (= OC)*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca, 4 vols. Madrid: Tecnos, 2011-2016.
- ROSENZWEIG, Franz, *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt: Kauffmann, 1921.
- SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- KERÉNYI, Karl, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 1998.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich, *Der Glaube der Hellenen*. Berlín: Weidmann, 1931.

