

RECONSIDERACION DEL CONCEPTO NIETZSCHEANO DE TRAGEDIA A LA LUZ DE LA NUEVA PSICOCRITICA.

JOSÉ DAVID PUJANTE SANCHEZ
(Universidad de Alicante)

1. La noción de sintaxis imaginaria -línea de investigación de lo lírico que tiene como base los estudios de Gastón Bachelard, Gilbert Durand, Simone Vierre y Jean Burgos- no es totalmente nueva. Nos hace reparar en este hecho el profesor Antonio García Berrio en su libro *La construcción imaginaria en "Cántico"*¹. Lo ilustra él recordándonos los conceptos de "composición metafórica" de Aristóteles y el Pseudo-Longino, o la noción de "alegoría" (concepto argumental de metáforas) entre los teóricos del Renacimiento. Igualmente se pueden considerar entre los orígenes lejanos de la noción de sintaxis imaginaria las de "artificio compuesto" y "ponderación conceptuosa" de los teorizadores del Barroco, como Gracián y Tesauro. Siguiendo esta línea de reconocimientos de antecedentes a la noción de sintaxis imaginaria -que ilustran los paralelismos de pensamiento que se han dado a lo largo de nuestra historia a la hora de enfrentarse con un mismo fenómeno-, queremos añadir a ella -y es el objeto de nuestro estudio- la concepción nietzscheana, en *Die Geburt der Tragödie* (F. Nietzsche, 1976), del constructo trágico como especial modo poético de manifestar un conocimiento, una sabiduría profunda, que nunca se podría expresar mediante el mero uso de signos lingüísticos.

2. Vivimos en un mundo de apariencias, nos dice Nietzsche. Lo uno primario, lo que subyace al mundo de las apariencias -pues en apariencias se individualiza la esencia de la Naturaleza-, nos es mostrado por el éxtasis dionisiaco: Uno modo de conocimiento intuitivo, una embriaguez que nos lleva a conocer lo más verdad de nosotros. Dionisos nos hace comprender que no somos más allá de una manifestación momentánea del todo (Cf. apartado 4 del texto de Nietzsche); y destroza nuestras ansias individualistas, que se hallan bajo la advocación de Apolo -divinización de la individuación, cuyo lema es "conócete a

¹ Tras su larga trayectoria claramente formalista y de aplicación de la más reciente crítica textual, con *La construcción imaginaria en "Cántico"* de Jorge Guillén (A. García Berrio, 1985) nos ofrece el primer producto español de esta tendencia de aplicación de la psicocrítica. Podemos decir que hoy existe un desarrollo considerable de la sintaxis imaginaria porque ha existido antes la *mitocrítica antropológica* de G. Durand (Durand, 1982), con base en la meditación crítica *psicoanalítica* de G. Bachelard (Bachelard, 1966, 1978, 1980, 1983).

ti mismo". La tragedia vino a representar el difícil maridaje de los principios apolíneo y dionisíaco, para conseguir la *expresión* de lo conocido por el hombre en el éxtasis de Dionisos.

El problema que se solventa con la confluencia de lo dionisíaco y lo apolíneo en la tragedia antigua es en su base un problema de lenguaje. La expresión del conocimiento dionisíaco es un asunto que requiere amplio desarrollo en trabajo aparte, porque plantea el problema de que el *mundo primario* ha de expresarse a través de imágenes. Esto quiere decir que lo dionisíaco debe pasar al terreno de lo apolíneo para ser expresado. Pero lo que nos proponemos ahora considerar es exclusivamente que la forma de expresar la verdad profunda del ser no puede basarse en signos lingüísticos, sino que necesitamos algo más. Ese algo más se da en la tragedia según Nietzsche, él lo manifiesta y es lo que acerca la concepción nietzscheana de tragedia, como complejo constructo comunicativo, a la sintaxis imaginaria.

Pretendemos mostrar aquí que, para Nietzsche, las tragedias -antes de Eurípides- son construcciones imaginativas que responden a una clave interpretativa de lo profundo originario del ser humano y que el espectáculo trágico se puede definir como un espacio de comunicación que en su propia estructura rítmica compleja traduce fondos de verdades espirituales y subconscientes comunes a todos los seres humanos. Por lo que Nietzsche, lejos de tener una visión del texto artístico como conjunto aislado de figuras y tropos, de alcance individual, se acerca a la visión de la sintaxis imaginaria, en su doble faceta de representación de dominantes reflejas preverbales en el nivel de *símbolos* y en el de *estructuras*.

3. Según los estudios más recientes de la psicocrítica, las representaciones sobre un papel no son más que "una imitación interiorizada"² de una serie de dominantes reflejas primordiales³. En las obras de imaginación creativa tienen dichas dominantes una confirmación cultural. Únicamente las obras culturales que respondan al proyecto de los reflejos dominantes -siendo éstos los "tutores" instintivos de tal planificación imaginaria- serán válidas, por responder a los principios básicos del ser humano. Si ya algunos ritmos del niño prefiguran los ejercicios de la sexualidad y sabemos que las grandes propiedades biológicas primordiales -nutrición, generación y motilidad- son consideradas por la psicología como determinantes del modo de ser del hombre, no es pues extraño que la psicocrítica centre su trabajo de la construcción de las imágenes en "las dominantes" reflejas de Betcherev.

¿Qué lugar se reserva a la idea? Según Durand, la idea no sería más que "el compromiso pragmático del arquetipo imaginario, en un contexto histórico y epistemológico dado" (G. Durand, 1982: 54). Las ideas están sometidas, pues, fuertemente al entorno y su "molde afectivo-representativo" es previo. Esto explica que todo racionalismo jamás se

² Fundamental, para el desarrollo de estas ideas, es el libro de Gilbert Durand (Durand, 1982). Sobre todo en el apartado "Método de convergencia y psicologismo metodológico" de su introducción, pp. 37-45.

³ Durand ha establecido los *dominios* que estructuran la producción fantástica. El método empleado por él es el análisis de los mitos culturales y los productos literarios según los principios de Betcherev (en sus *General Principles of Human Reflexology*) sobre los *reflejos dominantes*. A Betcherev le toma Durand prestado el principio de su clasificación y la noción de *gestos dominantes*. Betcherev -basándose a su vez en los trabajos de Oukhtomsky -descubre dos *dominantes* en el humano recién nacido: 1) dominante de posición, 2) dominante de nutrición. Hay una tercera dominante, de reflejo sexual.

libera completamente del halo imaginario; que todo sistema de razones lleva en sí sus propios fantasmas. Las imágenes de los cuentos y leyendas y las que sirven de base a las teorías científicas vienen de un mismo origen, parten de los arquetipos, que son el punto de unión entre lo imaginario y los procesos racionales. En esas "Imágenes primordiales" (que son los arquetipos) se condensan los principios biológicos de la humanidad; y hacia el conocimiento explícito de lo primordial confluyen todas las ciencias humanas, pues que nacen de la pregunta esencial "¿qué somos?".

En Nietzsche la destrucción del mito, con la aparición del nuevo ditirambo ático, significa que ya no expresa la tragedia la íntima esencia del ser: "Dies geschieht in der Entfaltung des neueren attischen Dithyrambus, dessen Musik nicht mehr das innere Wesen, den Willen selbst aussprach" (F. Nietzsche, 1976: 14). En el ditirambo el hombre desarrolla la suprema potencialidad de manifestación del conocimiento dionisiaco. La experiencia dionisiaca, que conduce a la disolución del individuo y a su fusión con el ser primario, viene a manifestarse en la tragedia antigua en un mito, que luego se ramifica en variantes metafóricas. Este mito expresa el conocimiento que obtiene el hombre en el éxtasis dionisiaco. Es el mito de Dionisos niño despedazado por los titanes.

El mito es anterior a la idea y va más allá en el conocimiento de la esencialidad humana. Durand y Nietzsche confluyen pues. Cuando Nietzsche sintetiza el triunfo de Eurípides y el fin de la tragedia antigua, dice que la oposición no está entre Apolo y Dionisos, con el consecuente triunfo del primero. La oposición se da entre lo dionisiaco y lo socrático. Con el triunfo del socratismo estético sucumbió la obra de arte de la tragedia griega. ¿Qué sucede? Que las contemplaciones apolíneas (lo mítico) son sustituidas por las ideas frías, paradójales. Los éxtasis dionisiacos, por los afectos ardorosos. La nueva creación es el triunfo de lo racional, es el triunfo de la reproducción realista de ideales y afectos (Cf. apartado 11). Sin embargo en la tragedia antigua hay aún poesía lírica, que representa el mayor acercamiento, desde el mundo de las apariencias al mundo de lo Uno universal, lo más verdadero.

En el nuevo ditirambo ya no hay conjunción de lo apolíneo con lo dionisiaco, éste no es ya espejo musical del Universo. Con la muerte de la tragedia muere la propia poesía, "die nachahmende Effulgration der Musik in Bildern Und Begriffen" (F. Nietzsche, 1976: 74).

Según lo dicho, al desaparecer lo poético de la manifestación trágica -en Eurípides- desaparece la posibilidad de expresión de las verdades profundas. Y era lo musical -primeramente en la canción popular ("das perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen" (F. Nietzsche, 1976: 72) y luego en la tragedia- lo que al encontrar una modalidad de ensueño paralela a la melodía originaria -una serie de alegóricas imágenes de ensueño- permitía la manifestación de lo dionisiaco. La base de la poesía es que a través de alegorías apolíneas la música expresa el saber dionisiaco. La poesía es, pues, música en imágenes apolíneas ("die Musik im Lyriker danach ringt, in apollinischen Bildern über ihr Wesen sich kund zu geben" (F. Nietzsche, 1976: 137).

Ahora bien, la poesía no es la modalidad suprema expresiva de la música. ¿Cuándo encuentra la música la mejor expresión simbólica -toda expresión entrafña símbolos- de su íntima sabiduría dionisiaca? Según Nietzsche en la tragedia:

"Die methaphysische Freude am Tragischen ist eine Übersetzung der instintiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes" (F. Nietzsche, 1976: 138).

Esto nos permite considerar la tragedia como una compleja estructura de ritmos y que dicha estructura sea significativo soporte de significados que no podrían transmitirse

de otro modo.

Recordemos, en este aspecto de las estructuras generadoras de efectos poéticos, cómo ha evolucionado la psicocrítica y veamos las relaciones con la concepción nietzscheana de la estructura musical de la tragedia.

4. Jean Burgos, en *Pour une Poétique de l'imaginaire*, aborda la tarea de establecer los modos de asociación posible de las unidades constituyentes fantásticas de los poemas, lo que lleva a la *sintaxis de lo imaginario*. Es la condensación de la obra de Durand en una forma de aplicación crítica efectiva. Entiende Burgos por *sintaxis imaginaria* la sintaxis específica que gobierna las relaciones entre formas plenas e inclinadas a significar por sí mismas; la que precisa las determinaciones de las imágenes-símbolo dándoles función y particularizándolas; la que hace aparecer "esquemas" que las guían en sus reagrupamientos y que de paso ellas nutren significativamente; la que permite descubrir la convergencia de estos "esquemas", por encima de la heterogeneidad y la polivalencia de las imágenes que con ellos se vinculan; la que permite llevar esta convergencia al establecimiento de grandes esquemas organizadores procedentes directamente de ciertas tendencias vitales que también lo son de la imaginación creadora; la que establece finalmente la coherencia de la escritura de lo imaginario (J. Burgos, 1982: 155).

Para García Berrio el "esquema" no es pulsión o impulso imaginario representador - de naturaleza absolutamente imaginativa y preverbal- de las dominantes reflexiológicas. Para él el "esquema" no une una "representación" con las "dominantes reflejas" (preverbiales). Es en las estructuras particulares, generadoras del texto concreto, donde se encuentra el efecto general poético⁴. La estructura formal-verbal del texto es soporte del sentimiento de que es portador el poema y a su vez es generador de ese sentimiento. No es la relación de la representación con los principios primarios biopsicológicos (en un nivel preverbal) la que produce el sentimiento. Este se enraiza también en la particular estructura textual-poética. Con esta solución ecléctica, el profesor García Berrio encarna su doble preocupación por el básico aspecto formal de los textos poéticos y por la línea psicocrítica nacida en Bachelard, Durand y Burgos.

Así pues, la espacialización textual de un poema es interpretable siempre por los principios antropológicos de la dimensionalidad imaginaria. Estos "dominios" son generadores de los espacios textuales de los poemas, por lo que basándose en ellos se pueden interpretar.

A la hora de plasmar los modos efectivos de movilización espacial de la imaginación, García Berrio afirma que en parte los efectos de movilización espacial de la imaginación vienen convocados por "el instrumento de la Poética acústica tradicional" y en parte por menciones directas a los principios biopsíquicos del ser humano, dentro, por supuesto, de un simbolismo general o autónomo del poeta. Se establecen entonces unas redes constitutivas asociativas y "son el texto y sus redes constitutivas el *espacio* donde confluyen y operan las diversas corrientes de circulación imaginaria" (A. García Berrio, 1985: 262). La observación de las modalidades de *tejido asociativo* será la raíz de la sintaxis imaginaria. El poema eficaz será el que convoque un sentimiento estético casi inefable y en él se opere una confluencia eficaz de diversas corrientes de circulación imaginaria.

⁴ Cf. A. García Berrio, 1984, 127-146. En este artículo nos encontramos un anticipo de la reflexión conclusiva que es *La construcción imaginaria en "Cántico"*, ya citada.

5. Así como el verdadero texto artístico, entre los críticos que acabamos de reseñar, es aquel que responde a unos esquemas de construcción que vehiculan ritmos esenciales en la orientación antropológica de la imaginación humana; para Nietzsche, la verdadera tragedia, la tragedia antigua, tiene una singular estructura que es reveladora de lo primordial humano. El mismo nos dice:

"Das Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann" (F. Nietzsche, 1976: 140).

Las palabras, los conceptos no expresan nunca, por sí, lo que las estructuras espaciales de la tragedia. No de las palabras, sino del englobamiento de todo el acto trágico se extrae la profunda sabiduría.

Para Nietzsche la verdadera expresión se da cuando hay equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Esto es cuando la sabiduría subconsciente con respecto al mundo que nos rodea se fragua en metáforas espacio-temporales. Metáforas que el verdadero creador, gracias a su privilegiada intuición, consolida en un texto. Esto, según Nietzsche, sólo sucede en la tragedia. Dice el propio Nietzsche: "Und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff des Tragischen?" (F. Nietzsche, 1976: 137). Sólo la tragedia consigue que la profunda sabiduría de lo Uno primario, adquirida en el éxtasis dionisiaco por el hombre, pueda expresarse (a pesar de que toda expresión entra en el terreno de lo apolíneo).

¿Cuál es el misterio de la tragedia, que consigue aunar los dos principios de lo apolíneo y de lo dionisiaco? ¿Cuál es su esencia, que hace posible que el conocimiento adquirido intuitivamente sea revelado, expresado?

Para Nietzsche la música es la clave. Siguiendo a Schopenhauer, él dice que todas las manifestaciones de la voluntad pueden ser *expresadas* por la música, "aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff" (F. Nietzsche, 1976: 135). Es decir, que la música es reflejo inmediato de la voluntad misma. La música no representa *apariencias* (como los otros lenguajes), sino la *cosa en sí*.

"Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung (...), sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist" (F. Nietzsche, 1976: 135).

La música es el lenguaje más directo. Todos los demás son *representación de formas* de lo profundo originario. Los *conceptos* son generalizaciones de los elementos del mundo una vez individualizados en formas (universalía post rem). La música es una generalización de las esencias antes de cobrar apariencia individual (universalía ante rem). Es decir, la concreción expresiva no mediatizada de la verdad profunda que es la voluntad en perenne mutación fenomenológica.

Pero ¿qué es lo musical en la tragedia antigua? Sin lugar a dudas no es la música que acompaña en sus intervenciones al coro. Es la estructura rítmica del espectáculo total. La propia constitución del espacio teatral en el que la tragedia se representa es profundamente reveladora para Nietzsche. En la estructura, en el armazón del espectáculo se manifiesta el profundo conocimiento que el lenguaje oral escueto no puede expresar.

6. Lo que Nietzsche ve en el acto trágico, dicho con palabras actuales, es un espacio complejo en el que se establecen redes asociativas donde confluyen y operan las diversas

corrientes de circulación imaginaria.

A la hora de plasmar los modos efectivos de movilización espacial de la imaginación, Nietzsche descubre en la vieja tragedia tres elementos convocantes : 1)el instrumental de la Poética acústica, 2)la acción y 3)la estructura del teatro.

6.1. El coro es la matriz, el origen de todos los diálogos. La tragedia griega, en definitiva, para Nietzsche es el coro dionisiaco que se descarga en un mundo de imágenes apolíneas:

Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet" (F. Nietzsche, 1976: 87).

La verdad primaria se encuentra en la Orchestra. De ahí surgen los oráculos, las sentencias cargadas de sabiduría; de ahí el servicio al dios; en una absoluta carencia de actuación. La movilización espacial de la imaginación aquí viene dada por el ritmo y la dinámica del verbo coral.

6.2. Todo este misterio, para ser revelado, necesita su transposición simbólica, detrás, proyectada en el prosenio, en símbolos apolíneos, en diálogos trágicos, en la acción de la tragedia antigua. Es el ensueño apolíneo de la escena, el ámbito del mito. Donde Dioniso habla como protagonista épico, casi con el lenguaje de Homero.

El drama, el conjunto de los diálogos, es el mundo apolíneo de las imágenes estéticas. En él se descarga el fondo primario de lo dionisiaco. El drama es, pues, la objetivación de un estado dionisiaco. No representa la redención apolínea en la apariencia -como sucede con la epopeya y otras manifestaciones artísticas-, sino, por el contrario, la disolución del individuo y su fusión con el ser primario. "Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen" (F. Nietzsche, 1976: 87).

El tema de la tragedia no varía: Los sufrimientos propios de la individuación (Cf. apartado 10 del texto de Nietzsche), representados por el doliente Dioniso de los misterios: el dios que fue despedazado por los titanes. La esperanza de que vuelva a regenerarse en el tercer Dioniso por venir, dado a luz nuevamente por Deméter, es también la esperanza del mundo que espera concluya el estado de individuación, fuente y raíz de todo sufrimiento. Edipo, Prometeo, etc. "nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind" (F. Nietzsche, 1976: 97). Que Dioniso aparezca en la escena con tan nítidos contornos épicos es el efecto de Apolo. Es el producto del ensueño apolíneo. Esta *aparición alegórica* de Dioniso *explica* al coro su estado dionisiaco. El coro *conoce* su estado, pero sólo puede haber una *explicación* de su experiencia en el terreno de lo apolíneo, del mito escénico. Lo que sucede en escena es *explicación* de la experiencia del coro, es alegoría: con lenguaje de Apolo, el propio Dioniso habla. Habla al coro, que no se limita al coro de sátiros que está en la Orchestra, sino que se extiende a todo el público. Pues el espectador griego se identifica con el coro de sátiros. La propia estructura del teatro le daba esta función al espectador, concepto que nada tiene que ver con el moderno de público (Cf. apartado 8 del texto de Nietzsche).

De igual manera que cuando miramos al sol se nos quedan en los ojos manchas oscuras, por contraste a la luminosidad heridora; como fenómeno paralelo e inverso podemos considerar las imágenes sencillas del diálogo trágico, su transparencia y hermosura, "gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grauisiger Nacht versehrten

Blickes" (F. Nietzsche, 1976: 92). La noche horrenda del conocimiento dionisiaco. Resumiendo con palabras del propio Nietzsche, la tragedia clásica no es sino "jenes Lichtbild, welches uns, nech einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhält" (F. Nietzsche, 1976: 92).

6.3. El espacio escénico, en su propia estructura, determina la armonización de lo dionisiaco y lo apolíneo. En él hay un lugar para Dionisos y otro para Apolo. Para Dionisos el centro: De ahí que haya un altar en el propio lugar del coro, la Orchestra. A Apolo, señor de los sueños, se le reserva el Logheion, el proscenio donde los actores dialogan, donde se transforma el arte lo dionisiaco. Sólo en la armonización de los dos principios se consigue la *manifestación* de lo profundo conocido. Si no tuviera esta estructura el teatro, no sería propiciado, ni aun conseguido, este equilibrio.

7. En conclusión, si ya la importancia que da Nietzsche al mito, dentro de su concepción de la tragedia antigua, como expresión de la verdad que subyace al mundo de las representaciones, entronca con los estudios y aportaciones de la mitocrítica, sobre todo en la línea de Durand y Burgos; no centrar en el mito exclusivamente todo el soporte expresivo, dando importancia a la estructura del espectáculo clásico como significativo poéticamente, lo acerca -más allá de las aportaciones del Formalismo ruso y de Lotman⁵- a las últimas consideraciones realizadas por la propia mitocrítica y que en España están representadas por García Berrio.

Así pues, la tragedia es una concepción poética que permite proyectar en construcciones imaginativas lo visto tras echar una ojeada al abismo, a lo profundo originario del ser humano. Más allá del problema de lenguaje que esto plantea, destacamos el hecho de que la estructura compleja que es la vieja tragedia (coro - diálogos - espacio teatral), cuando estos elementos se emplean significativamente, es conductora de significaciones que no pueden expresarse sino con dichos modos de representación visuales y verbales⁶.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1966) *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza Editorial.
Bachelard, G. (1978) *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
Bachelard, G. (1980) *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
Bachelard, G. (1983) *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
Bobes, M. C. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
Burgos, J. (1982) *Pour une Poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
Durand, G. (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
García Berrio, A. (1973) *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
García Berrio, A. (1984) "Antonio Saura: espacio imaginario y tiempo del hombre" en

⁵ Cf. A. García Berrio, 1973. También Y. Lotman, 1978.

⁶ Respecto a las categorías de tiempo dramático y espacio escénico, consideramos imprescindibles las reflexiones aportadas por la Semiología del teatro. Cf. M. C. Bobes, 1987, sobre todo en los capítulos VI y VII.

Revista de Occidente, nº 32, 1 (enero), pp. 127-146.

García Berrio, A. (1985) *La construcción imaginaria en "Cántico"*, TRAMES, Travaux et Memoires de l'Université de Limoges, U. E. R. de Lettres et Sciences Humaines, Limoges.

Lotman, Y. (1978) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

Nietzsche, F. (1976) *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat en Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kröner.