

EURIPIDES Y NIETZSCHE

LUDWIG SCHAJOWICZ

Entre las *Observaciones* de Wittgenstein se encuentra el siguiente aforismo: "Al filosofar, hay que bajar al viejo caos y sentirse a gusto en él."¹ A esto hubiera podido Eurípides añadir que al hacer tragedias es preciso emerger del viejo caos sin jamás olvidarlo.

Eurípides, que tanto ha combatido el mito homérico, se sirve no obstante de él en sus tragedias, donde lo transforma para darle un nuevo sentido: por ejemplo, él nos muestra que también los dioses pueden "arrepentirse" al descubrir las atrocidades cometidas por sus protegidos en la toma de Ilión, considerándolas una violación de lo sagrado; en efecto, los vencedores no sólo se han ensañado con sus víctimas sino que han profanado los templos y los santuarios de Troya. Este motivo, de que los dioses —por lo menos algunos— reconocen haberse equivocado al prestar su ayuda a sus favoritos, lo encontramos ya en la primera escena de *Las Troyanas*, probablemente la más pesimista pieza de Eurípides. En esta obra, el gran dios Poseidón, hermano de Zeus, se deja persuadir por su ex-adversaria Palas Atenea a dificultar el retorno de los griegos a su patria, suscitando tempestades y torbellinos en el mar; Zeus mismo va a prestar a Atenea sus mortíferos rayos para incendiar las naves aqueas.

No podemos refrenar nuestra admiración por Eurípides que, a pesar de ser un griego, tuvo el valor de escribir esta tragedia condenando a su pueblo.² El inauguraba así una actitud en el artista de

¹ Ludwig Wittgenstein: *Observaciones*, (Ed. Siglo XXI, México), p. 117.

² Ya el poeta preesquiliano, Frínico, había escrito una tragedia titulada *La toma de Mileto*, la cual produjo tanta emoción en el público que no sólo fue prohibida sino que su autor fue multado; pero esta obra no ha sido conservada.

acerba crítica y condena de su propio país, que ha resucitado sobre todo en nuestra época. La horripilante visión final de Troya, envuelta en llamas, ha sido, para un poeta moderno, Franz Werfel, como una premonición de los estragos de la Primera Guerra Mundial, que él plasmó en sus *Troyanas*, escrita a fines de 1913 y principios de 1914, es decir, antes de Sarajevo y del comienzo de las hostilidades.³ El mismo *Urbild* euripideano ha servido a un dramaturgo contemporáneo, Walter Jens, para vaticinar, en sus *Troyanas*, el fin de nuestra cultura, la forzosidad de nuestra ruina. Entre Troya e Hiroshima han pasado más de tres milenios y en nada ha disminuido la sanguinaria ferocidad del *homo sapiens*.⁴

Sin embargo, los dioses no actúan siempre tan consecuentemente como la primera escena de *Las Troyanas* de Eurípides lo muestra. Es, por lo tanto, cuestionable que consideremos la intervención divina como una fuerza que ejerce un control absoluto sobre los acontecimientos humanos, ya que esto nos haría dudar de que existe también entre los griegos un margen para la libertad individual.⁵

En Eurípides, por lo menos, no tenemos nunca la seguridad de que los hombres han de esperar siempre de los dioses el trato que ellos creen haber merecido. Las graves decepciones, debidas a un exceso de confianza en la justicia divina, que los personajes de la tragedia sufren, pueden afectar su comportamiento, convirtiéndoles en unos seres lábiles y vacilantes. Ellos no saben entonces actuar de un modo acertado, ya que la existencia entera se ha hecho problemática, debido a la ambivalencia de las cuestiones vitales que ahora afrontan, ambivalencia sostenida por los sofistas, entre los cuales podemos incluir a Eurípides.

Precisamente esta supuesta filiación filosófica de Eurípides es lo que Nietzsche no puede perdonarle.⁶ Mas el renombrado helenista

³ *Las Troyanas* de Werfel fue editada por Kurt Wolff en 1915, pero contiene un prefacio escrito en marzo de 1914.

⁴ Véase T.W. Adorno: *Minima Moralia*, (Suhrkamp, 1951), p. 89: "Karl Kraus hizo lo justo al nombrar su pieza *Los últimos días de la humanidad*. Lo que hoy acontece tendría que llamarse: 'Después del ocaso del mundo'."

Adorno escribió estas líneas en la primera parte de su citado libro, fechada en 1944. Yo me pregunto lo que hoy en día sería un título apropiado para las nuevas "hazañas" del *homo sapiens*.

⁵ Véase Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, (Hamburgo, 1948), p. 135: "Sólo en un punto, por cierto decisivo, concibe la tragedia la relación entre dios y el hombre poco a poco de otra manera que la epopeya homérica: el hombre se siente por primera vez como portador de sus propias decisiones... El contraste entre libertad y destino, entre culpa y fatalidad, ha entrado así en el mundo..."

⁶ Véase E.R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, (Boston, 1957), p. 188: "Eurípides, then... reflects not only the Enlightenment—at any rate he reacted against the rationalist psychology

Schadewaldt afirma que Eurípides “en su lucha contra las formas tradicionales de la fe en los dioses y del mythos, no es, de ningún modo, contrario a lo divino (*widergöttlich*), sino que en su discrepancia (con la religión oficial) se están reflejando nuevas exigencias a lo divino”.⁷ El héroe de Eurípides es, pues, más bien un buscador de la verdad en los dioses que un descreído.

Cada uno de los grandes tragediógrafos del teatro ático, Esquilo, Sófocles y Eurípides, ha tratado la relación entre dioses y hombres de un modo distinto, hecho que nos revela la variedad de la experiencia de lo sagrado en el siglo V. Ciertamente, algunos críticos aseguran que sólo cabe hablar de una profunda religiosidad en los dos primeros autores, mientras que el tercero —Eurípides— pone en tela de juicio la tradición mítica y hasta llega, en varias de sus obras, a protestar de la “crueldad” de los dioses.⁸

Pero no olvidemos que ya la tragedia de Esquilo, aunque se inspira en Homero y Hesíodo (con excepción de *Los Persas*), implica una revuelta contra un “tabú” de la religiosidad arcaica, que vio en el matricidio el más horrendo crimen, jamás perdonable, imposible de expiar. Sirva de ejemplo *Las Euménides*, tragedia en la cual Esquilo, tratando de quitarle a este “tabú” su vigencia sagrada, rompe con una antiquísima tradición. El deja que el matricida Orestes se someta al veredicto de un tribunal, que finalmente lo absuelve por haber cumplido el mandato de Apolo de vengar el asesinato de su padre a

of some of its exponents and the slick immoralism of others.” Y en la p. 189: “...the evidence we have is more than enough to prove that the Greek Age of Greek Enlightenment was also, like our own time, an Age of Persecution—banishment of scholars, blinkering of thought, and even (if we can believe the tradition about Protagoras) burning of books.”

⁷ Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart. Ueber die Tragödie*, (DTV, München, 1966), p. 13: “En lo que toca al tardío Eurípides, que fue un hombre cavilante y descontento de sí mismo, una más nueva consideración de este gran pensador y artista mostraría cómo también él, en su lucha contra las formas periclitadas de la fe en los dioses y en el mythos, no es sin embargo contrario a la divinidad (*widergöttlich*) sino que en su discrepancia de ella le guían nuevas exigencias a lo divino.”

⁸ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, (Alianza Editorial, Madrid, 1973. Traducción de Andrés Sánchez Pascual), p. 180. Aquí hace Nietzsche a Eurípides el reproche de ser un “hombre abstracto, no guiado por los mitos”. Pero ¿implica el hecho de que Eurípides critique la tradición mítica una indiferencia ante lo sagrado? Más adelante afirma Nietzsche: “Ahora el hombre no-mítico está eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas Antigüedades.” Y en la p. 182 añade: “El arte griego y, en especial, la tragedia griega, retardaron sobre todo la aniquilación del mito: era preciso aniquilarlos también a ellos para poder, desligados del suelo patrio, vivir en *el desierto del pensamiento*.” (Cursiva mía). Karl Reinhardt, en su libro *Die Krise des Helden* (München, 1962), dice en la p. 50: “Pertenece a la grandeza de Eurípides el *hacerse las preguntas* que sin embargo no podía resolver.” (Cursiva mía).

manos de Clitemnestra. Y este tribunal —el Areópago— lo instituye y preside Palas Atenea, que había salido de la cabeza de Zeus (prueba de su origen “puro”, sin contaminación femenina). Ella es, sobre todo, partidaria de su padre, en cuyo nombre quiere aplacar la furia de las acusadoras, las Erinias. Estas son las vetustas diosas de la venganza, a quienes incumbe la persecución de Orestes por su horrendo crimen.⁹

Vamos a ser, pues, testigos de una lucha entre los dioses nuevos (Apolo y Atenea) y los antiguos (las Erinias, hijas de Gaia o de la Noche), o sea, entre el cielo y la tierra, entre lo uránico y lo ctónico, entre lo masculino y lo femenino. O, para decirlo en la perspectiva de Bachofen, entre el patriarcado y el matriarcado. Este tema es muy actual y el gran etnopsicoanalista, recién fallecido, Georg Devereux, en su último libro *Mujer y Mythos*, lo trata extensamente, convencido de que la sociedad, tal como la conocemos hoy, se ha desarrollado a base de una privación constante de los derechos femeninos. Esquilo, pues, ha contribuido a ello al cambiar el viejo mito de Orestes, que todavía en Homero no aparece como matricida. Pero ahora se trata de extirpar todo lo matriarcal que había quedado de la sociedad anterior. Esquilo, que nos presenta a Apolo como defensor de Orestes ante el Areópago, llega a afirmar, por boca de aquél —es decir, por la boca de un dios—, que la madre no debe ser considerada como procreadora de su hijo sino sólo como la que da en su seno, al germen extranjero a ella, un “hospedaje”; ella no es más que la nodriza del embrión. Este alegato resulta, a todas luces, absurdo, pero no es rechazado por Atenea, que da su preferencia al elemento masculino. Aquí Esquilo, remontándose a la antigua religiosidad pre-homérica,¹⁰ a la que sin embargo respeta, no tiene más remedio que considerarla, desde el punto de vista “moral”, como inferior a la de su propio tiempo. El ha querido plasmar, no sin temor sagrado, el desplazamiento de las deidades ctónicas por los nuevos dioses olímpicos.

Palas Atenea al fin logra su propósito de convertir a las Erinias en Euménides (eufemísticamente “las benignas”) a las que conduce solemnemente, con el pueblo de Atenas, a su nueva morada subterránea. Allí permanecerán todavía como diosas sagradas, pero

⁹ “The most horrible act a Greek could conceive was for a man to slay his mother.” Gilbert Murray, *Euripides and his Age*, (Oxford University Press, 1947, p. 99).

¹⁰ Alfonso Reyes: *La crítica en la edad ateniense*, (México, 1941), p. 271: “Nosotros ya sabemos que sólo un impulso religioso, más antiguo y profundo que Homero, puede explicar el nacimiento de la tragedia, aun cuando ésta aparezca más tarde salpicada de temas homéricos.”

no con los mismos derechos de antes, ya que ahora la *polis* —es decir, los hombres— habrá de decidir en casos de sangre.

Este descenso de las Euménides no les afecta solamente a ellas sino implica, al mismo tiempo, una violación de la sagrada esfera de la antes omnipotente *Madre Tierra*. Heidegger ve en este acontecer, como en los motivos de la tragedia en general, algo arquetípico, algo que sucedió *realmente* en la historia humana, a raíz de un combate *que todavía perdura*. Pero esta historia se está haciendo ahora en el teatro de Dionysos, de manera que los espectadores aprenden allí lo que está pasando en su propio mundo. La tragedia, pues, es, según Heidegger, el escenario de un acto histórico, y no una mera reproducción de algo que ha ocurrido. “En la tragedia —dice Heidegger— no se exhibe o representa sino *se realiza* la lucha entre los nuevos dioses y los antiguos.”¹¹

Sin embargo, el derecho difícilmente está con los nuevos dioses vencedores, si realmente han de serlo por tiempo indefinido. Es más, el hecho de que hayan triunfado —en el teatro como en la vida— ha opacado un tanto su aura de seres numinosos, lo que trae como consecuencia una progresiva desacralización de sus mitos. Y esto es lo que, precisamente, en el siglo V se muestra en el desenvolvimiento de la tragedia, que pronto ha de convertirse en una dramática crítica de los mitos que la han sostenido.

Y nosotros mismos ¿podemos acaso considerar al matricida Orestes, absuelto por el Areópago, como *inocente*? ¿No tiene razón Eurípides cuando condena el matricidio en absoluto, aunque lo haya ordenado Apolo? Y ¿no le asiste un verdadero *ethos* cuando él lanza sus acusaciones contra un dios que tales cosas exige?¹²

En cambio, Nietzsche, que en *El nacimiento de la tragedia* atribuye al genio griego haber plasmado la dualidad apolíneo-dionisiaca, mostrando con eso su profunda sensibilidad para el mito trágico, reprocha severamente a Eurípides su “racionalismo socrático” y le hace responsable del ocaso de la tragedia, por haber eliminado de ella el elemento dionisiaco mediante sus disputas dialécticas. O, lo que es lo mismo para Nietzsche, de haberla privado de la música trans-

¹¹ Martin Heidegger: *El origen de la obra de arte*, incluido en el libro titulado *Arte y Poesía*, (México, 1958), p. 73.

¹² Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 101: “...he has no doubt at all about the ethics of the mother-murder. It was an abomination, and the god who ordained it—if any did—was a power of darkness.”

figuradora, que para él es inseparable de la puesta en escena de motivos trágicos, derivados en su gran mayoría de la epopeya homérica.¹³ Desgraciadamente, de *esta* música anterior a Eurípides no poseemos ningún conocimiento certero¹⁴ y es muy dudoso que la de Wagner pueda ser un equivalente moderno de este género. Ricardo Wagner estaba bajo el impacto de la grandiosa obra de Esquilo cuando se propuso “resucitar” la tragedia griega, aunque sirviéndose para esto de la mitología germánica en sus textos. De lo griego no hay en su obra absolutamente nada.

De todos modos, el Nietzsche de aquella época, fascinado igualmente por Esquilo y por Wagner, escribió *El nacimiento de la tragedia* para apoyar su proyecto de una vivificación del drama musical antiguo, y para atacar, al mismo tiempo, a Sócrates y a Eurípides,¹⁵ es decir, a lo que podemos considerar el movimiento de la Ilustración griega en general que, según su parecer, ha “matado” el arte trágico.¹⁶ Más tarde mitigó o eliminó por completo sus reproches a los sofistas, que representan esta Ilustración, y hasta llega a celebrarlos en *La Voluntad de Poder* como los primeros críticos de la moral.¹⁷ Wagner, por su parte, se convirtió, a partir de 1876, en su gran adversario.

Nietzsche vio, en su libro sobre la tragedia, a Shakespeare como dramaturgo por antonomasia, cuya “sabiduría ética” queda muy

¹³ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 122: “Con el látigo de sus silogismos, la dialéctica optimista arroja de la tragedia a la *música*.” ¿Optimista? (Sic!)

¹⁴ En el ensayo *El drama musical griego*, incluido en *El nacimiento de la tragedia*, el mismo Nietzsche reconoce: “Frente a una tragedia griega somos incompetentes, porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido.” (p. 208).

¹⁵ Bruno Snell, *op. cit.*, p. 145: “...Su odio contra Eurípides es un odio contra un lado de su propio ser...” Nietzsche “deja ver, en su hostilidad contra Eurípides, que hay mucho sufrimiento en él por su propio tiempo.” F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 121: “Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe euripídeo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contra-argumentos, corriendo así peligro, frecuentemente, de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia dialéctica.” (Esta vez no he subrayado yo la palabra “optimista”, aunque me parece tan desacertada como siempre cuando se emplea para caracterizar a Eurípides).

¹⁶ Véase *Sócrates y la Tragedia*, incluido en *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, p. 228: “La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimista: esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música.” Con esto Nietzsche se está contradiciendo a sí mismo. Véase la nota 14. Nietzsche llega inclusive a afirmar en la p. 142: “Eurípides, en un sentido superior, tiene que ser denominado una naturaleza completamente no-musical (sic!), es, justo por esta razón, un partidario apasionado de la nueva música ditirámbica y, con la prodigalidad de un ladrón, emplea todos sus efectismos y amaneramientos.” No deja de ser plausible para nosotros lo que un intérprete contemporáneo dice sobre Nietzsche: “El es un (pensador) moderno, con toda las consecuencias, y no omite nada de lo que forma parte en él de auto-contradicción y ambivalencia.” (Peter Sloterdijk: *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Suhrkamp, 1986, p. 126).

¹⁷ F. Nietzsche: *Der Wille zur Macht*, (Stuttgart, 1952), §428 y §429.

alejada de lo "impertinente y sabihondo" del socratismo, por lo cual se presta, según él, a ser comparado con Esquilo.¹⁸ Esta concepción nos resulta muy difícil de compartir, ya que precisamente Eurípides es el único de los trágicos griegos, como lo sostiene Karl Reinhardt en un notable libro, que puede ser puesto al lado de Shakespeare.¹⁹ Reinhardt asegura, con razón, que la simpatía de ambos poetas pertenece a los "solitarios rebeldes" y no necesariamente a los dioses que gobiernan nuestro mundo.²⁰

¿Quiere esto decir que tanto Eurípides como Shakespeare han sido agnósticos? Apenas cabe hacer en este terreno afirmaciones apodícticas, pero según mi criterio es posible considerarlos como poetas *religiosos*. Es verdad que las tragedias de Eurípides no están arraigadas, como las de Esquilo y de Sófocles, en las "vinculaciones de sangre". También es verdad que él arremete a veces contra Apolo, Hera, Hermes y las "supersticiones mitológicas", pero ¿puede acaso decirse que él niega la *realidad* de los dioses, como poderes a los que el hombre está sometido? Bruno Snell, en su obra *El descubrimiento del espíritu*, escribe sobre esto: "¿Quién querría acaso negar que Afrodita existe?... Sería sencillamente absurdo que no se 'crea' en Afrodita, la diosa del amor; es posible descuidarla, no hacer caso de ella o, como el cazador Hipólito, menospreciarla, pero no por esto Afrodita deja de estar ahí, actuando."²¹ O, como Walter F. Otto hubiera dicho, de acuerdo con su experiencia, Afrodita *es*. A lo que podemos añadir: el amor pertenece a la vida como su culminación y quien quiere reprimirlo va a sentir las consecuencias amargas de su ascetismo, al igual que Hipólito y Penteo en Eurípides.²²

Y Dionysos, el dios de la embriaguez y del éxtasis ¿es él también un mero "invento" y no una *realidad*, o lo que es lo mismo, una necesidad para los griegos que, a pesar de su aspiración a la *sophrosyne*, no parecen haberse contentado, sin embargo, exclusivamente con los otros dioses olímpicos, sino que anhelaban la des-

¹⁸ Véase *Sócrates y la Tragedia*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁹ Karl Reinhardt: *Sophokles*, (F.a.M., 1933), p. 16: "Shakespeare no es un descendiente de los dos más antiguos (dramaturgos), ni interior ni exteriormente, pero sí del tercero."

²⁰ Karl Reinhardt, *op. cit.*, p. 203.

²¹ Véase Bruno Snell, libro citado, p. 40.

²² E.R. Dodds, *op. cit.*, p. 152: "What is certain is that these beliefs promoted in their adherents a horror of the body and a revulsion against the life of the senses which were quite new in Greece. Any guilt-culture will, I suppose, provide a soil favourable to the growth of puritanism, since it creates an unconscious need for self-punishment which puritanism gratifies."

medida de una existencia exuberante? Como escribía Nietzsche, aludiendo con esto a la experiencia de lo dionisiaco: “El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí mismo... y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores, hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza.”²³ No debemos olvidar, sin embargo, que precisamente aquel tragediógrafo “menospreciado” por Nietzsche puso ante nuestros ojos esta inaudita fuerza vital que asociamos a Dionysos. Eurípides escribió una de sus más grandiosas tragedias, quizás la mejor, sobre el dios, cuyo doble rostro, de creador y de destructor, él no trata de ocultar. Con Dionysos, pues, penetra el viejo caos en el universo.

Algunos ven en *Las Bacantes* una glorificación de Dionysos en su lucha contra la moral imperante,²⁴ mientras no cesan las voces que le atribuyen a Eurípides una severa crítica del dios, cuyo cruel castigo a Penteo y a todos sus parientes menoscaba su condición divina. En efecto, una cierta ambigüedad se hace patente en la obra, sobre todo en un pasaje en que Dionysos se llama a sí mismo “el más terrible y el más bienhechor de los dioses”.²⁵ Precisamente en esta escena salta a la vista su crueldad, pero no menos la delicia que el coro de las bacantes experimenta en su presencia.²⁶

Fue Nietzsche quien expresó el nexo entre sensualidad y crueldad como característica de Dionysos en su obra póstuma *La Voluntad de Poder*. Este resultó ser un descubrimiento tardío, que debiera haberle servido para rectificar la opinión que sobre Eurípides había formulado en su primera obra, ya que fue el gran trágico griego quien magistralmente plasmó la dualidad de la plenitud vital y el impulso de destrucción.²⁷

²³ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, *op. cit.*, p. 59.

²⁴ Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 122: “We have in the *Bacchae*—it seems to me impossible to deny it—a heartfelt glorification of ‘Dionysus’. No doubt it is Dionysus in some private sense of the poet’s own, something opposed to ‘the world’; some spirit of the wild woods and the sunrise, of inspiration and untrammelled life.”

²⁵ Eurípides, *Las Bacantes*, v. 861.

²⁶ Tanto él como Afrodita son hostiles a los “puritanos” que se niegan a reconocer los “derechos” de la sensualidad. E.R. Dodds, en su citada obra, escribe en la p. 273: “To resist Dionysus is to repress the elemental in one’s own nature; the punishment is the sudden complete collapse of the inward dykes when the elemental breaks through perforce and civilisation vanishes.”

²⁷ H.D.F. Kitto: *Greek Tragedy*, (New York, 1954), p. 400: “Did Euripides approve or disapprove Dionysus? The question is silly, as silly as to ask whether he approved or disapproved of Aphrodite. Dionysus, or what he typifies—for we need not tie Euripides to a literal belief

Esta ambivalencia: sensualidad y crueldad, puede haber suscitado en el hombre de la Ilustración griega ciertas dudas y perplejidades ante lo divino. Pero tengo que preguntarme si esto era incompatible con la religiosidad helénica, tal como se manifestaba en una época en que la credibilidad en los mitos homéricos había notablemente disminuido y en que las deidades, veneradas antes como poderes inmortales que obraban más allá de lo humano, se iban convirtiendo en algo *dentro* del hombre o, para decirlo más claramente, en sus pasiones... quizás con la excepción de Zeus: a éste se le solía invocar todavía como el más sabio de los dioses, en cuyas disposiciones se reflejaba el equilibrio del universo. ¿Será Zeus el que, en la disputa de Eurípides con lo divino, representa una nueva concepción de la justicia? Este sería un nuevo Zeus, desde luego, que ahora se funde con la Moira —anteriormente su compañera de trono—, o con la Ley de la Naturaleza, como Hécuba en *Las Troyanas* lo nombra, *sin dejar de venerarlo*.²⁸

¿Qué significa esta religiosidad, entonces, sobre todo si se la atribuimos a Eurípides y también a Shakespeare? Seguramente no la “religión oficial” practicada o, por lo menos, aceptada por la mayoría de sus contemporáneos, sino algo que podemos llamar la experiencia de lo numinoso, manifiéstese ésta en una proto-vivencia de lo sagrado —no necesariamente lo benéfico para los hombres— o en una “maniquea” rebeldía contra lo presuntamente divino, similar a la de Kafka y la de Beckett, que he llamado, en uno de mis libros, un *nihilismo religioso*.²⁹ Sí; un tal nihilismo parece resonar en la desesperada exclamación de Gloucester en *Rey Lear*:

As flies for wanton boys are we to gods,
They kill us for their sport.³⁰

in his mythology—exists, and that is enough... We must, if we want poetry and drama, allow the poet his symbols. That done, we can see in this Dionysus the symbol of an ecstasy that is above, or beside, reason, one which the plodding rationalist or moralist rejects at his peril.”

²⁸ *Ibid.*: “In Euripides criticism it is important to distinguish between gods. Euripides does not ‘attack’ Aphrodite or Dionysus, but he does ‘attack’ Apollo, who represents only Delphi, and such as Hermes, who represents nothing at all.”

²⁹ Véase p. 565 de mi libro: *Los nuevos sofistas*, (San Juan, 1979).

³⁰ Jean Kott: *Shakespeare, notre contemporain*, (Paris, 1962). El autor establece un muy interesante paralelo entre *Rey Lear* y las obras de Samuel Beckett. Se lee, por ejemplo, en la p. 161 lo siguiente: “Lear a enfin compris. Tout comme l’aveugle Hamm a tout compris,, vissé à son trône à roulettes. Et comme a tout compris Pozzo lorsqu’il est devenu aveugle et a buté contre ses valises pleines de sable:

Una amargura similar se encuentra en Eurípides cuando pone en boca de su Orestes estas palabras, cuyo acento religioso es indubitable:

Cualesquiera que sean los dioses,
No somos más que sus esclavos.³¹

Pasajes como estos expresan, sin duda, la injusticia de los dioses, su cruel indiferencia hacia los sufrimientos humanos. Mas este nihilismo requiere que el héroe de la pieza sea, en última instancia, la humanidad misma que, según una sugestiva tesis de Kitto, representa un “drama religioso”.³² La humanidad como protagonista puede entonces descubrir el sinsentido de su existencia, o bien ese algo que, mantenido en secreto por la religión oficial, irrumpe de repente, como un rayo, en su conciencia. Ese algo no deja de ser el retorno de la reprimida religiosidad ancestral. También es, a veces, la vuelta a lo caótico, del cual el mundo entero, con sus dioses y sus hombres, ha surgido.³³

Pozzo: Un beau jour, je me suis réveillé aveugle, comme le destin. (...)

Vladimir: Quand ça?

Pozzo: Je ne sais pas. (...) Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé!

(*En attendant Godot*, II)

Le roi Lear achève sa dernière tirada démente:

Point de secours? Quoi! Prisonnier? Je suis vraiment le jouet naturel de la fortune.
(IV. 6)

Tout à l'heure, en sautillant, il s'enfuira de scène. Mais auparavant, il aura ordonné qu'on lui retire la botte qui le blesse. Du moment que c'est fait, qu'il est un pitre, il peut se le permettre. Sur cette scène à la Job, une vieille sottise médiévale sur la décomposition et le déclin du monde a été jouée par quatre fous. Mais dans ces deux *Fin de partie*, celle de Shakespeare et celle de Beckett, c'est le monde contemporain qui s'est effondré: celui de la Renaissance et le nôtre.”

³¹ Se trata del verso 418 del *Orestes* de Eurípides, que es citado por Gilbert Murray, quien añade el siguiente comentario: “That is, there are unknown forces which shape or destroy man's life, and which may be conceived as in some sense personal. But morally, it would seem, these forces are not better, but less good, than man, who at least loves and pities and tries to understand. Such is the impression, I think, left on readers of the *Bacchae*, the *Hippolytus* or the *Trojan Women*.”

³² H.D.F. Kitto: *Form and Meaning in Drama*, (Methuen & Co., 1956), p. 214: “The real power of these plays is revealed only when we see that he was making drama not about individuals but about humanity—humanity torn by contrary passions, or by the conflict between its passions and its reason.”

³³ El caos es, para Hölderlin, lo sagrado, pero esto no implica que sea soportable por todos los seres humanos. Quien, como Macbeth, ha echado una mirada penetrante al caos elemental, no puede ya tener la confianza primigenia (*Ur-Vertrauen*) en sí mismo, puesto que está reconociendo ahora la futilidad de la condición humana. Todo ha de parecerle siniestro, como conta-

Para Nietzsche, Eurípides ha sido sólo un “hombre teórico”; no se le ocurrió nunca que era un buscador de todo aquello que puede dar un sentido a lo oculto en lo divino. Me parece que Nietzsche se fijó únicamente en el supuesto “socratismo estético” de Eurípides, cuya racionalidad le habría imposibilitado comprender lo “instintivo”, como a sus grandes predecesores. “Eurípides —según Nietzsche— se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta ‘irrazonable’: su axioma estético ‘todo tiene que ser consciente para ser bello’ es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática: ‘todo tiene que ser consciente para ser bueno’.”³⁴ Esto sería, naturalmente, una flecha dirigida contra lo dionisiaco en el arte trágico. Pero ¿es esta insistencia en el racionalismo de Eurípides —y en su no-comprensión de las obras de Esquilo y Sófocles— algo más que un grave prejuicio contra un poeta que, como nadie, ha plasmado lo “irracional” en sus figuras?³⁵

Es cierto que las acciones de Admeto, Medea, Fedra, Orestes, Electra, y otros personajes, han perdido el firme sostén que anteriormente caracterizó las hazañas de los héroes de la tragedia, es decir, su fe en un mundo gobernado por dioses justos, que envían la Némesis para castigar la *hybris* humana.

Sírvanos, como ejemplo, la Medea de Eurípides. Una vez que ella, para vengarse de Jasón de una manera inaudita, ha cometido su horrible infanticidio, le espera en el *theologeion* un carro tirado por dragones, enviado por Helios, su abuelo, a fin de que ella pueda escapar de Corinto. Pero ¿no será Medea, como Wilamowitz-Moellendorff lo supone, también un *theos* y, en este sentido, algo

giado por el eterno sinsentido, y sólo le queda una terrible angustia que se manifiesta en estas inolvidables palabras:

Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more; it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury
 Signifying nothing.

En estas líneas, como en otras de la misma pieza, se revela el genio de Shakespeare, cuyo nihilismo, lejos de destruir su obra, la eleva a la máxima altura gracias a su poesía, que nos *convence*, como la verdad de un auténtico *mythos*. Precisamente en esto consiste lo que he llamado un *nihilismo religioso*.

³⁴ Véase *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 114.

³⁵ Véase de E.R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*, ed. cit., p. 187: “...if we must attach a label, I still think that the word ‘irrationalist’, which I once suggested, fits Euripides better than any other.”

así como el residuo de un *mythos* olvidado, según el cual deberíamos considerarla como la figura arcaica de una diosa de la muerte? En este caso sería más comprensible aún la intervención del dios solar que la ayuda en su huída. Mas apenas hace falta defender a Helios y a Medea, y menos todavía acusarla. Ellos nos aparecen entonces como las figuras numinosas de una religiosidad más ancestral, que había sido reprimida.

Ahora podemos decir: lo que antes parecía racional fue simplemente aquello que podía ser asimilado a una tradición heredada, en la cual arraigaban las creencias de la comunidad. Visto en esta perspectiva, Eurípides es, en varias de sus obras, un poeta "irracional". Esta búsqueda del oculto sentido de la divinidad es característica de una religión que ha alcanzado un estado de libertad de pensamiento que los sofistas, quizás por primera vez, se han atrevido a postular.³⁶

De esta libertad gozó también Aristófanes, quien fue, sin embargo, el más acérrimo enemigo de Eurípides y de Sócrates, el primero de los sofistas, como lo consideró el cultivador de la comedia antigua y, más tarde, el mismo Nietzsche. Recordemos aquí cómo Aristófanes, en una de sus más famosas comedias, *Las ranas*, hace descender a Dionysos, según él el voluble dios del teatro, al Hades, para que vuelva a traer a la tierra a uno de los grandes tragediógrafos desaparecidos; naturalmente, el dios, blanco de las chanzas de Aristófanes, piensa en primer lugar en su favorito, Eurípides. Pero después de asistir a un muy gracioso duelo verbal entre éste y Esquilo, quien con sus argumentos y su majestuosa voz vence a su adversario, tiene que decidirse por el padre de la tragedia, a quien "resucita", para llevarlo consigo a la superficie. La finalidad de esta aventura de Dionysos en el Hades fue darle un nuevo "educador" a los atenienses, cuyas costumbres iban a corromperse con la "mala" influencia de los sofistas, especialmente de Sócrates, a quien Aristófanes incluía entre ellos. Y esto es lo que también Nietzsche le reprocha a Eurípides: ser un sofista y no un *educador* de su pueblo, como él creyó verlo en Ricardo Wagner, cuyo drama musical le pareció que iniciaba una "revolución" que habría de repercutir en todos los ámbitos culturales.

Esta revolución fue llamada por Nietzsche *La visión dionisiaca del mundo*, título de un ensayo preliminar a su libro sobre la tragedia.

³⁶ Gilbert Murray: *Euripides and his Age*, ed. cit., p. 17: "The great 'Sophist' Protagoras, had read his famous book *On the Gods*, in Euripides' own house."

En ese opúsculo podemos leer algo muy significativo: "...*la lucha entre verdad y belleza* nunca fue mayor que cuando aconteció la invasión del culto dionisiaco: en él la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder."³⁷ O, como podemos decir para simplificar este párrafo: Dionysos es la verdad y Apolo es la belleza.³⁸ La verdad suele ser peligrosa para los mortales, mientras que la belleza resulta siempre ser placentera. Sólo tenemos que añadir: lo que Dionysos significaba para los griegos *precedió* el culto a lo bello.³⁹ Fue más tarde que ellos se dejaron seducir por algo que velaba la verdad. Entonces, cuando el mundo apolíneo se impuso en Grecia, no fue meramente un mundo de la belleza o, como Nietzsche solía decir, de la bella apariencia, sino —hay que hablar claramente— un mundo "falso", del cual la verdad quedó excluida y, si pensamos en el arte, un mundo de la "mentira", que Eurípides no pudo aceptar.

Pues ¿quién salió victorioso del *agón* entre Marsyas, el flautista dionisiaco, y Apolo, el tocador de la cítara? Más aún, ¿quiénes fueron los árbitros de esta contienda? Las Musas, que se dejaron engañar por Apolo, quien insistió que la voz debería acompañar el son del instrumento de que los dos respectivamente se servían; naturalmente, se puede cantar mientras se toca la cítara, pero no mientras se toca la flauta... Así, Marsyas, el *daimon* de los manantiales, perdió su apuesta y fue castigado cruelmente por el dios de la armonía. Mas, según Nietzsche, la *verdadera* música pertenece al ámbito de Dionysos.

Algo similar ocurrió con las Musas. Se cuenta que ellas, engendradas por Zeus para dar al Olimpo su máximo esplendor, tuvieron un encuentro con las Sirenas, a quienes también vencieron en un *agón* musical. Pero ¿quiénes eran estas Sirenas? Unos seres espectrales o unas ninfas aladas (hijas de Cton, la tierra profunda, o procreadas por el muy importante dios fluvial Aqueloo), quienes, dado su origen

³⁷ F. Nietzsche: *La visión dionisiaca del mundo*, incluido en los Escritos Preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 240. Véase también en la misma página: "Una gran revolución se inició en todas las formas de vida: en todas partes se infiltró Dionisio, también en el arte."

³⁸ El tardío Heine plantea una cuestión similar en un poema dedicado a la Mouche, pero él ve una antítesis, más aún, un combate entre la *verdad*, representada por el Dios judeo-cristiano, y la *belleza*, que atribuye a los dioses helénicos. Véase también sobre esto mi libro *De Winckelmann a Heidegger*, (San Juan, 1986), pp. 175-6.

³⁹ Walter F. Otto, *Dionysos*, (F.a.M., 1933), p. 52: "En Delfos podía considerarse la veneración de Dionysos más antigua que la de Apolo."

divino, tuvieron el don de la profecía y del canto indescriptiblemente seductor, que producía la muerte a los navegantes. Su conversión en mujeres-pájaros parece ser una añadidura posterior, para castigarlas por su falta de atención a una diosa olímpica.⁴⁰

La idea de este mito es el irresistible poder de la música de las Sirenas, que les servía para hacer perecer a los seducidos por su canto. Pero ¿acaso no triunfaron las Musas, como hijas de Zeus que eran, es decir, pertenecientes a una nueva generación de dioses, sobre las antiguas Sirenas que, vencidas, se suicidaron y fueron convertidas en rocas marinas? La música *elemental* de las Sirenas y la muerte: ¿Qué significa esta relación entre ellas? Los hombres “mueren” cuando se entregan a la verdad y dejan de aferrarse a sus ilusiones. Pero Odiseo, el *astuto*, se salva, porque ha ordenado que lo amarren al mástil de su nave y ha taponeado los oídos de sus compañeros a fin de que no oigan el canto embriagador. Toda nuestra civilización es “astuta” en este sentido, mas algunos hombres arriesgan su vida al escuchar el reclamo de estas sirenas, que les prometen la verdad. Las Musas temen que los seres humanos abandonen el arte formal de Apolo, que debe ayudarles a soportar la vida.

Del arte de la cultura al *arte elemental*: esta parece ser una idea moderna.⁴¹ Pero ¿lo es de veras? El hombre arcaico produjo un arte espontáneo, más cercano a la naturaleza, con sus asperezas y sus peligros; mientras que el arte de las Musas se manifiesta a veces demasiado ordenado, casi diría demasiado armonioso, que nos ofrece una cierta seguridad, pero nos da también un ilusorio equilibrio.

En esto Nietzsche tiene quizás razón: para los seres humanos es la ilusión —la belleza encubridora— un antídoto contra la verdad...asesina. Pero —preguntaría Eurípides— ¿es nuestra vida, entonces, sólo soportable si se basa en la mentira? Pues estas divinidades más

⁴⁰ Véase W.H. Roscher, *Lexikon der Griechischen und Romischen Mythologie*, (Leipzig, 1910), pp. 601-14.

⁴¹ Sobre el arte *cultural*, en oposición al arte *elemental*, llamado por él el arte bruto, véase de Jean Dubuffet: *L'homme du commun a l'ouvrage*, (Paris, Gallimard, 1973), p. 108: "...cet art dont sont remplis nos musées et qui fait l'objet de toutes ces expositions, publications et commentaires, et qu'on peut appeler en bloc: *l'art culturel*. Par contre, je suis au contraire extrêmement curieux de toutes oeuvres relevant de *l'art brut*, produites par des personnes étrangères à la culture, et ne recevant d'elle aucune information ni influence." Véase también en la p. 334: "Le mot de culture... est associé à une militation, un endoctrinement. Il est associé à tout un appareil d'intimidation et de pression." Y en la p. 330: "Les productions qui contenaient quelque chose de vraiment subversif ont toujours été totalement décriées et n'ont jamais reçu la moindre place dans la culture."

antiguas —por revelarnos algo verdadero— no han sido meramente desplazadas por los dioses nuevos sino liquidadas para siempre. ¿Es la lucha entre verdad y belleza igual al combate entre el ser y la apariencia? Y nosotros ¿hemos de morir cuando el ser se nos revela? No lo olvidemos: se repite en esta contienda entre Musas y Sirenas algo que ya conocemos: la lucha entre lo uránico y lo ctónico, entre unas deidades olímpicas, es decir, celestes, y unos seres proféticos de esta tierra que, a diferencia de las Erinias esquilianas, han de morir.

Tal parece que con los sofistas, y muy especialmente con Eurípides, se inicia una época en Grecia en que lo divino no necesita tener una firme base en las creencias comunes, ya que ahora la cuestión del “sentido” se plantea, tanto en lo que concierne a los dioses como al universo entero. ¿Qué sentido —secreto— tiene lo divino para los hombres? ¿Es algo esperanzador o es algo deprimente? Ya un Coro de Sófocles había dado una contestación muy pesimista a esta pregunta en su última obra, *Edipo en Colona*:

No haber nacido supera todo lo que se sabe;
mas una vez salido a la luz, volver allí
de donde se viene, es lo mejor.⁴²

Y lo mismo dice Sileno, el seguidor de Dionysos, en *El nacimiento de la tragedia*. Al fin, Eurípides, el más trágico de los tragediógrafos según Aristóteles, ¿no habría podido decir algo similar?

Eurípides no fue, entonces, un optimista socrático, como Nietzsche lo afirmaba, sino un *nihilista religioso*, y esto quiere decir aquí que él se distanció de la religión oficial para remontarse a una religiosidad ancestral más sagrada, reprimida por aquélla.

Pero Aristófanes se niega a tomar en serio esta “religión” pesimista de Eurípides quien, según él, trata de minar la moral imperante y, al igual que sus amigos “esclarecidos”, entre los cuales se encuentran Anaxágoras, Sócrates y Protágoras, tiene, como único propósito, destruir las costumbres heredadas que prescriben el culto a los

⁴² Sófocles, *Edipo en Colona*, v. 1124-26. Snell, en su obra citada, refiriéndose al sombrío espíritu que reinaba entonces en Atenas, se expresa así: “Un crítico malestar destruye la habitual fe en los dioses, en el sentido de la vida y de los valores tradicionales, y conduce a sentimientos nihilistas.” (p. 141). Sin embargo, estoy muy lejos de considerar este nihilismo —al igual que el de Eurípides— como agnóstico, por estar vinculado todavía a una teología que le confiere un carisma no exento de ciertas vislumbres de que, a pesar de todo, *hay* una deidad benéfica.

dioses.⁴³ ¿Cómo se explica esto, ya que precisamente Aristófanes era “sacrílego” en sus obras, burlándose abiertamente de las deidades del Olimpo? Sí, pero él hizo esto como comediógrafo, de acuerdo con el viejo rito de las licenciosas fiestas dionisiacas, que permitían tornar en parodia todas las cosas divinas y humanas, para plasmar así, semejante a nuestro carnaval, un mundo al revés. Los griegos, por cierto, ya estaban familiarizados con estos turbulentos espectáculos y se divertían muy bien con las escandalosas frases que Aristófanes puso en boca de sus adversarios, fueran estos dioses u hombres.

Una cosa fue entonces ridiculizar a los dioses en las comedias o en las piezas satíricas, haciéndoles aparecer en las situaciones más absurdas —todo esto se toleraba en aquella época— y otra cosa eran las piezas serias, las tragedias, en las que se exponían los hechos vergonzosos de un dios, por ejemplo, los atribuidos a Apolo en el *Ión* de Eurípides, o a Hera en su *Heracles furioso*.⁴⁴ Las libertades que el poeta se tomaba al manejar los temas trágicos, a pesar de que abrían al público nuevos horizontes, fueron censuradas, sin embargo, por Aristófanes, mostrándose él en esto como un empedernido conservador, o quizás como un muy astuto encubridor de sus propias intenciones. De todos modos, él no tuvo inhibición alguna en dejar arrastrar por la fuerza al mismo Eurípides a las tablas, por ejemplo, en *La asamblea de las mujeres*, so pretexto de desenmascararlo como misógino, que fue justamente vapuleado por las féminas. Pero, de hecho, el creador de figuras tales como Medea, Hécuba, y la Creusa de su *Ión*, no era en absoluto hostil a las mujeres; al contrario, él nos muestra hasta qué punto puede llegar el sufrimiento de éstas infligido por los hombres, que son los verdaderos villanos en muchas de sus obras, trátense de mortales o de inmortales como Apolo, el violador de Creusa. Las venganzas de Medea y de Hébuca son, sin duda, “primitivas” en una sociedad civilizada, pero ¿no resultan para ellas el único medio de sublevarse contra la violación de un derecho sagrado?⁴⁵ Hasta Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff llega a afirmar,

⁴³ Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 35: “He (Euripides) saw Protagoras, for the book which he had read aloud in Euripides’ own house, prosecuted and condemned, The book was publicly burned; the author escaped, it is said, only to be drowned at sea, a signal mark in the eyes of the orthodox of how the gods regarded such philosophy.”

⁴⁴ Gilbert Murray, *op. cit.*, p. 77: “The *Ion* is, of all the extant plays, the most definitely blasphemous against the traditional gods.”

⁴⁵ *Ibid.*, p. 106: “He (Euripides) seems, in plays like *Medea*, to be saying: ‘If you goad people beyond endurance, this is the sort of thing you must expect them to do... and serve you right!’”

en su *Euripides Herakles*: “Hay pocos poetas a quienes el sexo femenino ha de estarle, con razón, tan agradecido.”⁴⁶ Y no hay nada en Eurípides que justifique la acusación de misoginia.

Bruno Snell, en su obra *El descubrimiento del espíritu*, se refiere a *Las ranas*, esta pieza bufonesca que hasta a Dionysos degrada, apuntando a la situación prevaleciente entonces en Atenas: “En el año 406 a.C., cuando Sófocles y Eurípides habían fallecido recientemente, constató Aristófanes, en una de sus más espléndidas comedias, con una exactitud extraordinaria: ahora la tragedia ha muerto.”⁴⁷ Snell hace entonces la siguiente afirmación: “Y ella ha seguido muerta precisamente durante dos mil años.” Es decir, el arte trágico no resurgió hasta fines del Renacimiento y, aparte de pocas excepciones en Italia, no alcanzó el apogeo que había tenido en Grecia hasta que aparecieron Marlowe y Shakespeare en el mundo isabelino, que sentía pasión por los espectáculos teatrales.

Y esta pasión ¿tiene algo que ver con los residuos de una religiosidad ancestral, anterior a la olímpica, que sin embargo perduraron aún en el Renacimiento? Yo creo que sí. Es comprensible, entonces, que estas huellas de la religión pre-hómerica se hicieron visibles aún en Esquilo, Sófocles y sobre todo, Eurípides, cuando en él lo reprimido retorna.

Hay entre los griegos por los menos dos divinidades que parecen haber llegado a ellos de “otro” mundo, de un mundo abierto a lo más elemental de la naturaleza humana, a lo caótico sepultado en ella, y que quieren incitar a la transgresión de las costumbres admitidas por la sociedad: Afrodita y Dionysos. Esto demuestra que la desmesura en sí no puede ser considerada como *widergöttlich*, por ser una manifestación de la vida exuberante. O, para expresarlo a la manera de Nietzsche: en ciertos momentos se revela precisamente en la desmesura, la... “verdad”.

Considerándolo en esta perspectiva, el puritanismo —a veces sin saberlo— viola lo sagrado en nosotros, ya que resulta ser, como toda actitud de extremo rigor, un enemigo de la inmensa vitalidad que cabe en el hombre. Quizás sea lícito afirmar que la exaltación creadora le aproxima a la *natura naturans* que, según García Bacca, es otro nombre para el Caos hesiódico. En efecto, como ya lo expuse en *Mito*

⁴⁶ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: *Euripides Herakles*. (Darmstadt, 1981), p. 10.

⁴⁷ Bruno Snell, *op. cit.*, p. 127.

y *Existencia*: “La *Teogonía* de Hesiodo nos describe el Caos como vacío originario, permitiéndonos entenderlo, a su vez, como potencialidad radical, o sea, como *plenitudo plenitudinis*.”⁴⁸ De esta plenitud participan Afrodita y Dionysos, las deidades que no sólo encarnan las más altas delicias de la vida, sino que nos impulsan, a veces, a la desmesura, sea erótica, sea dionisiaca. Con esta última me refiero, naturalmente, a la experiencia vertiginosa de la creación.⁴⁹

El caos parece ser el máximo desorden, pero es un desorden que nos incita, por un lado, a renunciar al supuesto orden que nos rodea, y por otro lado, a crear nuestro propio cosmos, cuyo fundamento hemos vislumbrado en nuestros sueños. Eurípides lo sabía, no menos que Nietzsche.

Afrodita es algo más que la suprema belleza, ella puede significar inclusive la muerte, tal como Freud lo indica a propósito de la Cordelia de *Rey Lear*.⁵⁰ Dionysos no es sólo lo destructivo en nosotros sino lo caótico-creador, al que debemos las más grandes iniciativas del genio humano.⁵¹

Aquí podemos ver la relación entre la tragedia y el moderno filosofar, tal como Wittgenstein lo concibe. Mientras la tragedia hace surgir del caos primordial lo que va a ser en ella la humanidad sufriente, el pensar filosófico ha de destruir todo lo artificialmente integrado para penetrar en la zona originaria de sus potencialidades,

⁴⁸ L. Schajowicz, *Mito y Existencia*, (San Juan, 1962), pp. 358-9.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 390: “La euforia del hombre que ha recuperado lo caótico-creador, al sumergirse de nuevo en el flujo de la *natura naturans*, nos hace comprender por qué Dionysos —el que ha nacido dos veces— puede ser invocado como intercesor en cada nuevo renacimiento... Arrancando al hombre de su existir habitual, la experiencia dionisiaca le libera de una alienación más profunda: la operada en él por su ‘cultura’.”

⁵⁰ Aparte de las innumerables obras literarias donde se nos presenta la afinidad entre el amor y la muerte, remitimos al lector al ensayo de Sigmund Freud titulado *El tema de los tres cofres*, contenido en su libro *Psicoanálisis Aplicado*, tomo XVIII de sus Obras Completas, (Buenos Aires, 1945), p. 79.

En cuanto a la diosa misma, fue Empédocles quien le rindió el máximo tributo al afirmar que Afrodita era la única deidad en el inicio de los tiempos. Sus palabras eran las siguientes: “Los hombres de la Edad de Oro no tenían por dios a Ares, ni al Combate tumultuoso, ni al rey Zeus, ni a Cronos, ni a Poseidón, sino a Cypris, la reina.”

⁵¹ Dice Walter F. Otto, en su citada obra *Dionysos*: “La locura que se llama Dionysos no es ninguna enfermedad, ningún derrumbe de la vida, sino el acompañante de la más alta salud.” (p. 130). Y en una página anterior: “No por un subjetivo talento artístico poseen las creaciones del *mythos* griego aquel incomparable vigor vital que se ha mostrado en milenios, sino por el emerger del mundo primigenio que ha podido provocar.” (p. 110).

porque sólo ahí —en el caos— puede el hombre, liberado de las cadenas de una cultura petrificada, esperar que surja en él un nuevo pensar.

Universidad de Puerto Rico