

«NUR CHOR UND NICHTS ALS CHOR».
EL PAPEL DEL CORO EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

«Only chorus and nothing but chorus».
The Role of the Tragic Chorus in *The Birth of Tragedy*

Gherardo Ugolini
Universidad de Verona

RESUMEN: En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche desarrolla una concepción «dionisiaca» del coro trágico. Se trata de un modelo teórico que afecta al plano estético, al filosófico y también al filológico, y que busca contraponerse explícitamente a las difusas teorías del siglo XIX sobre el tema: la elaborada por ejemplo por August Wilhelm Schlegel (el coro como «espectador ideal»), o la de Friedrich Schiller (el coro como «muro viviente»). Para enmarcar y comprender cabalmente la problemática es necesario hacer referencia también a otros textos de Nietzsche, tales como *Das griechische Musikdrama* y los cursos universitarios. En particular, el análisis se centra en tres elementos que son fundamentales en la concepción nietzscheana: la centralidad originaria del coro para el espectáculo trágico, la relación con el culto dionisiaco y la función específicamente «dionisiaca» del coro en el espectáculo.

Palabras clave: coro trágico – dionisiaco – tragedia

ABSTRACT: In his *Birth of Tragedy* Friedrich Nietzsche famously developed a «dionysiac» theory of the tragic chorus. Nietzsche's is a theoretical model that touches on aesthetic, philosophical and even philological concerns, while explicitly reacting against the most prevalent nineteenth-century theories on the subject, such as August Wilhelm Schlegel's theory of the chorus as «ideal spectator» and Friedrich Schiller's one, which sees the chorus as a «living wall». A correct approach and understanding of this problem cannot be achieved only by looking at Nietzsche's *Birth of Tragedy*, but should include other fundamental works such as *The Greek Music Drama* and his Basel lectures. In particular my analysis concentrates here on three aspects, which have a crucial meaning in Nietzsche's conception: the chorus's original centrality in the tragic performance, its relationship with the cult of Dionysus, and the chorus's own specifically «dionysiac» function in the tragic performance.

Keywords: tragic chorus – dionysiac – tragedy

1. «EIN UNGEHEURES, MIT ÜBERNATÜRLICHER LUNGE BEGABTES EINZELWESEN».
EL CORO TRÁGICO EN LA CONFERENCIA *EL DRAMA MUSICAL GRIEGO*

Al principio del capítulo 7 de *El nacimiento de la tragedia* se encuentra expresada en una formulación concisa y eficaz la idea de Nietzsche a propósito de la génesis de la tragedia griega, según la cual el núcleo originario del espectáculo trágico está constituido por el coro y nada más:

Ich denke nichts Ungereimtes zu behaupten, wenn ich sage, dass das Problem dieses Ursprungs bis jetzt noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt, geschweige denn gelöst ist, so oft auch die zerflatternden Fetzen der antiken Ueberlieferung schon combinatorisch an einander genäht und wieder aus einander gerissen sind. Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und *ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war*: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen (GT § 7, KGW III.1, p. 48; cursiva añadida).

Pienso que no hago una afirmación desatinada si digo que hasta ahora el problema de ese origen no ha estado ni siquiera planteado con seriedad, y mucho menos resuelto, aunque con frecuencia los retazos flotantes de la tradición antigua hayan sido ya cosidos entre sí de manera combinada, y luego hayan vuelto a ser desgarrados y divididos. Esa tradición nos dice con toda firmeza *que la tragedia surgió del coro trágico* y que *originariamente no era sino coro y nada más que coro*: de lo cual sacamos la obligación de inspeccionarle el corazón a ese coro trágico en cuanto es el auténtico drama primordial (OC I 359).

La centralidad del coro es una especie de hilo rojo que acompaña a toda la reflexión de Nietzsche en los escritos orientados al ámbito temático de *El nacimiento de la tragedia*. Ya en la conferencia *El drama musical griego*, impartida el 18 de enero en el Aula del Museo de Basilea, por lo tanto dos años antes de la publicación de la monografía sobre la tragedia, se encuentran aportaciones de gran relieve. En aquella intervención el joven estudioso, hacía poco nombrado profesor de filología clásica en el ateneo de Basilea, presenta por primera vez la tragedia griega como una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) según la conocida definición wagneriana, que comprendía la música, poesía, pintura, arquitectura, danza, recitación, canto, etc., comparando analógicamente la experiencia del espectáculo trágico con los ritos extáticos del culto dionisiaco, en el curso de los cuales los seguidores del dios creían en la realidad de la propia metamorfosis en las figuras del drama («Und wie der dionysische Schwärmer an seine Verwandlung glaubt, [...] so glaubt der dramatische Dichter an die Wirklichkeit seiner Gestalten»¹). En este contexto Nietzsche hace alusión al tema del coro trágico avanzando la tesis de que este ha sido el elemento constitutivo desde el punto de vista genético de la tragedia griega («Es ist ja bekannt, daß ursprünglich die Tragödie nichts als ein großer Chorgesang war»²; «Was war die Tragödie ursprünglich anders als eine objektive Lyrik, ein Lied aus dem Zustande bestimmter mythologischer Wesen herausgesungen, und zwar im Kostüm derselben»³), tanto es así que también en la fase más evolucionada del género —la «clásica» de Esquilo, Sófocles, Eurípides— el coro ha permanecido siempre el medio principal para realizar el «efecto» («Wirkung») trágico, o bien para proporcionar al espectáculo aquello que llama el «colorido total» («die Gesamtfärbung»).

1. GMD, KGW II.2, p. 12; OC I 443 («El entusiasta dionisiaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes»).

2. GMD, KGW II.2, p. 14 s.; OC I 445 («Es bien conocido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente sino un gran canto coral»).

3. GMD, KGW II.2, p. 17; OC I 446 («Qué otra cosa fue originariamente la tragedia sino una lírica objetiva, una canción cantada que exteriorizaba el estado de determinados seres mitológicos, y, desde luego, con el vestido de los mismos»).

Además, es a través del coro, como se determina el carácter «popular», entendido en el sentido de «colectivo» y «público» de la tragedia griega («so verlangte der antike Chor für die ganze Handlung in jedem Drama Öffentlichkeit der Handlung, den freien Platz als die Aktionsstätte der Tragödie»⁴). Si los modernos tienden erróneamente a considerar el espectáculo desde la perspectiva de la escena (y por tanto de los actores), en la antigua Grecia por el contrario el público miraba la tragedia desde el punto de vista del coro. Aquí Nietzsche aprueba la teoría de August W. Schlegel del coro como «espectador ideal» entendiéndola en el sentido de que el coro debía indicar la perspectiva según la cual los espectadores tenían que considerar los eventos representados.

Finalmente, en la conferencia sobre el drama musical griego Nietzsche atribuye al coro trágico la función de garantizar la unidad del espectáculo: los coreutas se expresan al unísono como una individualidad cuyo objetivo es amplificar al máximo los sentimientos del héroe que actúa sobre la escena:

Obschon eine Mehrheit von Personen, stellt er doch musikalisch keine Masse vor, sondern nur ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen. Es ist nicht am Orte darauf hinzuweisen, welcher ethische Gedanke in der unisonen Chormusik der Griechen liegt (GMD, KGW II.2, p. 16).

Aunque esté formado por una mayoría de personajes, el coro no representa musicalmente a una masa, sino solo a un individuo gigantesco, dotado de pulmones superiores a los naturales. No es este el sitio de indicar qué pensamiento ético subyace en la música coral unísona de los griegos (OC I 446).

La potente imagen mitológica produce icásticamente la idea del canto coral como un canto a una sola voz pero realizado por muchos. Este es un punto sobre el que Nietzsche se detiene sobre todo para marcar la diferencia respecto de la sensibilidad moderna, subrayando la radical alteridad entre la música coral unísona de los griegos y el «desarrollo musical cristiano» dominado por la armonía.

En la visión de Nietzsche anterior a *El nacimiento de la tragedia* el coro representa esencialmente el medio que fija y limita los confines de la fantasía del tragediógrafo, así como también de los personajes en la escena; eso constituye una barrera tanto insuperable como necesaria para el despliegue de la creatividad artística. Lo que el coro produce sobre el público es una serie de «estado de ánimo lírico-musical colectivo» («lyrisch-musikalische Massenstimmungen») a través de escenas de *pathos*. El elemento del *pathos* es para Nietzsche el que netamente prevalece respecto a la acción dramática (*drama*):

Die alte Tragödie war, mit ihr verglichen, arm an Handlung und Spannung; man kann sogar sagen, daß es auf ihren früheren Entwicklungsstufen gar nicht auf das Handeln das δράμα abgesehn war, sondern auf das Leiden das πάθος pathos (GMD, KGW II.2, p. 17).

La tragedia antigua era, en comparación con esta, pobre de acción y de tensión: incluso podemos decir que, en sus niveles evolutivos anteriores, sus miras no estaban puestas en modo alguno en el obrar, el δράμα, sino en el padecer, el πάθος (OC I 446).

4. GMD, KGW II.2, p. 14; OC I 445 («así el coro antiguo pedía para la acción entera de todo drama que esa acción fuera pública y que el lugar de acción de la tragedia fuese un espacio abierto»).

Aquí Nietzsche no parece hacer otra cosa que polemizar con las formas de la moderna dramaturgia

que reducen el drama a un calculado «juego de ajedrez», es decir fundado sobre varios pasos, intrigas y complicaciones, con el coro reducido a un puro ornamento o incluso suprimido. Pero está ya plenamente desplegado también el módulo hermenéutico de ascendencia romántica que se volverá a encontrar dos años después en *El nacimiento de la tragedia*: aquel módulo por el que está en la forma originaria de un fenómeno que se remonta a su esencia más auténtica. A través de este dispositivo interpretativo el joven profesor de Basilea apunta a las raíces dionisiacas del drama griego y lo hace valorando al máximo la controvertida anotación según la cual el coro originariamente estaba compuesto por actores enmascarados de sátiros que daban vida a una representación ritualizada de las luchas y de los sufrimientos de Dioniso.

2. DE LOS «GRANDES CANTOS CORALES LLENOS DE PATHOS» AL CORO COMO «ESPECTADOR IDEAL». EL CORO TRÁGICO EN EL CURSO UNIVERSITARIO SOBRE LA HISTORIA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Otro texto que es un poco anterior a *El nacimiento de la tragedia* en el que se encuentran importantes consideraciones sobre el coro trágico y sus funciones, siempre en conexión con la cuestión de la génesis de la tragedia, es el curso universitario del semestre de verano de 1879 dedicado al *Edipo rey* de Sófocles. Se han conservado de ellos los apuntes preparatorios de las lecciones introductorias que se centraban sobre la tragedia griega en general (a los que el mismo Nietzsche les dio el título de *Sobre la historia de la tragedia griega*)⁵. En aquellas lecciones Nietzsche traza un cuadro general de las principales problemáticas correspondientes al ámbito temático de la tragedia griega desde los orígenes hasta la decadencia. Se trata del primer tentativo de amalgamar orgánicamente varias ideas dentro de un cuadro y según una perspectiva bastante unitaria. De los apuntes conservados se comprende cómo este ciclo de lecciones debía tratar entre otras cosas la cuestión de los orígenes, el papel de la música, el público, la estructura de los dramas antiguos, las funciones del coro. Todo haciendo permanente referencia al teatro moderno y en particular a la ópera lírica. Los contenidos son en general los mismos que se encuentran en *El nacimiento de la tragedia*, pero aquí es menos fuerte el marco wagneriano y sobre todo es muy diverso el etilo expositivo. Faltan aquellos tonos exaltados y un poco místéricos que en *El nacimiento de la tragedia* tanto molestaron a Wilamowitz y en general a todos los filólogos clásicos. Hablando *ex cathedra* Nietzsche indica las fuentes antiguas que utiliza para su reconstrucción y argumenta siguiendo los cánones tradicionales.

La cuestión del coro trágico, como se ha señalado, está vinculada también aquí con la del origen. Nietzsche expone la tesis de que la tragedia griega ha nacido de los coros ditirámicos, considerados como expresión de una lírica popular, monódica, efectuada en contextos de culto religioso y, en particular, en referencia a los rituales del culto del dios Dioniso. La analogía de la tragedia en su forma originaria con los rituales del culto dionisiaco se acompaña aquí con la constatación de que

5. *Einleitung in die Tragödie des Sophokles. 20 Vorlesungen (Zur Geschichte der griechischen Tragödie)*, KGW II.3, pp. 3-57; OC II 569-590.

los griegos han realizado un camino particular desarrollando el arte trágico desde aquel culto, puesto que fiestas de tipo báquico están acreditadas en otros muchos pueblos (por ejemplo en Babilonia), que sin embargo no conocieron la tragedia⁶.

La tragedia griega es interpretada por tanto como fenómeno originario del puro arte dionisiaco: a través de la música y el canto produce en el espectador oyente efectos de dolor y miedo con el fin de favorecer el surgimiento de una condición extática. En lo sucesivo la tragedia se ha desarrollado como síntesis de dos principios, en el sentido en el que lo dionisiaco ha sido «domesticado» dentro de leyes rígidas de composición poética (lo apolíneo). Pero en la fase más gloriosa, antes de la decadencia, el coro permanece como centro neurálgico del espectáculo, como verdadero «corazón» dionisiaco del todo. Si es verdad que «el fin de la tragedia griega son los grandes cuadros vocales llenos de *pathos* y de alto valor musical⁷, el coro dionisiaco es el instrumento que puede llevar a cabo estas «grandes escenas de *pathos*». El análisis de Nietzsche está construido en torno a la pareja polar *pathos/dran*, allí donde la forma originaria la unidad intrínseca del espectáculo trágico era dada por la presencia de un máximo de *pathos* y de un mínimo de *dran*:

Die Forderung des geringsten Maßes war die der einfachsten Konsequenz: weil man das πάθος hören, nicht das δράν sehen wollte, beschränkte man sich, da man das δράν sehen mußte, um das πάθος zu hören, auf das geringste Maß des δράν. So entstand zwischen πάθος und δράν ein scharfgespanntes Verhältniß wie von Folge und Ursache: das δράν geschah nur so weit, um das πάθος zu erklären (KGW III.2, p. 22 s.).

La exigencia de la *menor* medida era la de la consecuencia más sencilla: puesto que se quería oír el πάθος [sentimiento, pasión], no ver el δράν [acción] y ya que se tenía que ver el δράν para oír el πάθος, el δράν se limitaba a la menor medida posible. Así surgió, entre πάθος y δράν, una tensa relación como de efecto y causa: el δράν solo tenía lugar en la medida en que explicaba el πάθος (OC II 578).

Es interesante el modo en que Nietzsche delinea aquí la progresiva decadencia del género. Ya en la época de Esquilo y Sófocles estamos frente a una involución: poco a poco se da más espacio a los actores, a sus cantos efectuados desde la escena, y el coro adquiere una nueva función, la que Nietzsche define de «espectador ideal» por utilizar la conocida fórmula de August W. Schlegel. Escribe Nietzsche:

Die Höhepunkte also große Pathosszenen, zuerst natürlich dem Chor zugetheilt, später als man empfand, daß der einzelne als schauspielerisch- u. singender Virtuos das Pathos noch steigern könnte, über die Wirkung des Chors hinaus: legte man den Schauspielern die Haupteffekte zu; meistens Gesänge τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς Jetzt bekam der Chor eine neue Position: die natürliche Kraft des Gegensatzes macht sich geltend und aus dem heftigen dionys. Chore ist bei Sophokles u. Aeschylus der «idealisierte Zuschauer» der ruhige Vertreter allgemeiner Standpunkte geworden. [...]. Euripides führte mit Bewußtsein den Chor in mildere Gefühlsregionen und wandte auch eine entsprechende weichere Musik an (KGW III.2, p. 21 s.)

6. KGW II.3, p. 13; OC II 572.

7. KGW II.3, p. 20; OC II 576 («das Ziel in der griech. Tragödie sind große pathetische hochmusikalische Stimmungsbilder». En la tragedia griega la finalidad la constituyen grandes cuadros de impresiones, patéticos y fuertemente musicales).

Los puntos culminantes son pues grandes escenas de pathos, al principio atribuidas naturalmente al coro. Más tarde, al sentirse que el *individuo*, en cuanto actor y cantante *virtuoso* podía aumentar el pathos más allá del efecto del coro, se atribuyó a los actores los efectos principales; en la mayoría de los casos, cantos τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς [desde la escena]. Entonces el coro adquiere una nueva posición: se impone la fuerza natural de la contraposición y el intenso coro dionisiaco se transformó en Sófocles y Esquilo en el «espectador idealizado», el calmo representante de puntos de vista generales. [...] Eurípides condujo conscientemente al coro hacia regiones de un sentimiento más suave y aplicó asimismo una música correspondientemente más delicada (OC II 577).

Una primera observación sobre este pasaje se refiere al recurso a la fórmula schlegeliana del «espectador ideal», también aquí (como en el *Drama musical griego*) acogida en términos positivos de modo diverso a como resultará en su obra próxima, *El nacimiento de la tragedia*, donde contesta radicalmente su validez. En cuanto al motivo de la decadencia de la tragedia griega se advierte aquí un examen más bien detallado de los elementos que contradistinguen tal decadencia (el prólogo euripideo, el *deus ex machina*, el coro utilizado como música de intermedio etc.). En todo caso, como se ha visto, la decadencia había tenido ya comienzo en el momento en que el coro y la música han comenzado a perder la importancia a favor del recitado (por lo tanto ya con Esquilo y Sófocles) y Aristóteles es para Nietzsche el intérprete de una forma del género alejadísima de la originaria («en Aristóteles el coro y la música coral son ya ἡδύσματα [condimentos]»⁸). La problemática se desarrolla en el capítulo 9 de la *Vorlesung*, dedicado a la confrontación entre Esquilo y Sófocles. Nietzsche escribe:

Mit der Einführung des zweiten Schauspielers war das Drama aus der lyrischen Tragödie geboren. Früher waren die Höhepunkte nur die großen Pathoschöre, der Prolog u. die Epeis. hatten nur de Sinn von vorbereitenden Partien. [...] während man ehemals die πάθη der Chormasse mitleiden wollte u. nur gerade so viel Handlung mitnahm, als die πάθη zur Erklärung brauchten: wollte man jetzt die πάθη der Virtuosen als Höhepunkte sehen (KGW II.3, p. 38).

Con la introducción del *segundo* actor había nacido el *drama* a partir de la tragedia lírica. Anteriormente, los puntos culminantes eran solo los grandes coros patéticos, el prólogo y los episodios solo tenían el sentido de partes preparatorias. [...] mientras que antes se quería compadecer la πάθη de la masa coral y solo se incluía acción en la medida necesaria para explicar esa πάθη, ahora se quería ver como puntos culminantes la πάθη de los virtuosos (OC II 586).

Nietzsche considera a Esquilo como el inicio del proceso degenerativo, ya que con él «la importancia del coro sufre un cambio radical. Ya no es más el protagonista»⁹. Pero es con Sófocles cuando el coro se aleja de su función dionisiaca. Según Nietzsche, se puede afirmar entonces lo siguiente del coro:

bei Soph. nimmt er eine ganz neue Position ein, er wird zum κηδευτής ἄπρακτος. Er bringt die Ruhe ins Kunstwerk, er verhindert das unbedingte Fortgerissenwerden durch die starken Effekte der Virtuosen (KGW II.3, p. 38).

8. KGW II.3, p. 22; OC II 577 («Bei Aristot. sind der Chor und die Chormusik bereits ἡδύσματα»).

9. KGW II.3, p. 39; OC II 588 («so verändert sich bei Aesch. die Bedeutung des Chores völlig. Er ist nicht mehr Protagonist»).

en Sófocles adquiere una posición totalmente *nueva*, se convierte en κηδευτής ἄπρακτος [cuidador que no actúa] Aporta calma a la obra de arte, impide el arrebató absoluto que podía causar el fuerte efecto de los virtuosos (OC II 587).

La definición del coro trágico como κηδευτής ἄπρακτος, o como «cuidador que no participa en la acción» se cambia por un pasaje del tratado pseudoaristotélico *Sobre la armonía*, comprendido en los *Problemata*¹⁰. El aspecto interesante que aquí vale la pena poner de relieve es que Nietzsche apela al opúsculo atribuido a Aristóteles para sostener una tesis sobre el coro completamente contraria a la típica de Aristóteles, la que se encuentra para entendernos en la *Poética*, donde se dice que el coro debe integrarse en la acción escénica (συναγωνίζεσθαι) y es considerado como lo haría un simple personaje que como tal puede cometer los mismos errores que otros¹¹. Perdida la función originaria, el coro se transforma en un «elemento conceptual» «más suave, más delicado, y más dulce», cuya función principal es ahora la de «purificar la poesía dramática teniendo separado el momento de la reflexión de los personajes en acción sobre la escena»¹². De hecho Nietzsche atribuye aquí al coro trágico del uso sofocleo aquel concepto de «muro viviente» que Schiller había expuesto en su nota *Sobre el uso del coro en la tragedia* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*) publicada como introducción del drama *La esposa de Mesina*: el coro como instrumento dramático para impedir al espectador confundirse con el asunto representado manteniendo libre la propia sensibilidad y capacidad de juicio. El último paso hacia la decadencia está constituido, como es conocido, por Eurípides. Si es verdad que aquí los tonos usados frente al tragediógrafo no son tan ásperos como en *El nacimiento de la tragedia*, sin embargo la acusación de haber desnaturalizado el género trágico es formulada con la máxima franqueza. Y la mayor acusación se refiere al uso del coro. No pudiéndolo eliminar del todo, Eurípides «lo utilizó sin velarlo artísticamente [...] bien como música de intermedio, o como declamación de intermedio»¹³.

3. UN «CORO DIONISIACO» QUE «SE DESCARGA CONTINUAMENTE EN UN MUNDO DE IMÁGENES APOLÍNEO». EL CORO TRÁGICO EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

No fue hasta la preparación de *El nacimiento de la tragedia* cuando la concepción «dionisiaca» del coro trágico elaborada por Nietzsche encuentra una

10. Arist. *Probl.* XIX 48, 922 b 26-27.

11. Arist. *Poet.* 1456 a 25-29. Sobre cómo se entienda este pasaje de la *Poética*, con referencia particular a la *Antígona* sofoclea, cf. W. Rösler, *Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur «Antigone», «Antike und Abendland»* 29, 1983, pp. 107-124. A Bruno Gentili se debe un tentativo de conciliar el contenido de los dos pasajes (*Poet.* 1456 a 25-29 y *Probl.* XIX 48, 922 b 26-27) interpretando el verbo συναγωνίζεσθαι no ya en el sentido de «recitar juntos», sino en el de «colaborar, aportar o la propia ayuda». Cf. B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi, «Dioniso»* 55, 1984/1984, pp. 17-35, especialmente pp. 33-35.

12. KGW II.3, p. 39; OC II 588 («Er reinigt das dram. Gedicht, indem er die Reflexion von den handelnden Personen lostrennt»).

13. KGW II.3, p. 43 («er benutzt ihn, ohne ihn künstlerisch zu verhüllen [...], bald als Zwischenmusik, bald als Zwischen Vortrag»).

tematización articulada y una formulación más precisas. Me refiero sobre todo a los capítulos 7-8 de la obra, también hay que decir que la discusión sobre el coro implícitamente abarca todo el libro, por lo menos toda la primera parte (la de la época antigua). Antes de ocuparse del coro Nietzsche traza una analítica descripción de lo «dionisiaco», descrito como una experiencia de tipo extático que corresponde sustancialmente a lo que en Schopenhauer se prueba con la separación de la conciencia de la voluntad. Tal experiencia que Nietzsche ilustra haciendo referencia a los fenómenos análogos atestiguados en diferentes épocas históricas, consiste esencialmente en la pérdida de sí por parte del sujeto¹⁴. En otros términos, con lo dionisiaco se desintegra la subjetividad individual, aquella subjetividad que en el mundo concreto es constantemente sometida a las categorías de tiempo, espacio y causalidad y por lo tanto delimitada por el *principium individuationis*. Con la irrupción de lo dionisiaco se aclara que tal subjetividad es una pura ilusión y consecuentemente se disuelve incluso la percepción que cada sujeto tiene de sí mismo, favoreciendo la sensación de reagrupación con la «Unidad originaria» «Das Ur-Ein», concepto fundamental en la concepción trágica de Nietzsche, modelada bajo la imagen de la Voluntad de Schopenhauer, que expresa una instancia metafísica profunda, o la naturaleza en su integridad antes de toda individuación¹⁵.

Un aspecto importante, ya señalado en el curso universitario de 1870 sobre *Edipo rey*, es la distinción entre un «dionisiaco bárbaro» y un dionisiaco propiamente griego. El primero, típico del mundo oriental, no era otro que un libre desfogue de los instintos por sí mismos: desenfreno sexual sin límites, ruptura de los vínculos sociales y familiares, infracción de los tabúes culturales y reducción de los participantes a un estadio ferino. Pero en los griegos las cosas cambian: en las fiestas dionisiacas el estado de embriaguez y desenfreno se transforma en un potencial artístico y la fuerza dionisiaca primitiva es, por decirlo así, «domesticada». En la reconstrucción de Nietzsche las fiestas de Dioniso mitigaron en Grecia aquella carga explosiva que estaba ínsita en ellos asumiendo un significado nuevo: el de fiestas de «redención del mundo» y de «transfiguración». Tal cambio permite transformar «la laceración del *principium individuationis*» del sentimiento de angustia y horror en un verdadero «fenómeno artístico». Gracias a esta «depotenciación» de lo dioni-

14. GT § 1, KGW III.1, pp. 24-26; OC I 329-330.

15. *Ibid.* Es evidente que toda esta argumentación, en la que concurren elementos que ya Nietzsche había utilizado en escritos precedentes, puede funcionar solo sobre un plano marcadamente analógico. Sobre el plano concretamente histórico no es de hecho posible ni crear una conexión entre experiencias tan lejanas, ni reconducirlas todas al común denominador del culto de Dioniso. Por lo demás es muy difícil también solo para la Grecia clásica circunscribir el fenómeno de lo dionisiaco en todas sus ocasiones rituales. La misma vinculación entre Dioniso y el vino, una conexión comprobada y antiquísima, no es necesario identificarlo con prácticas orgiásticas. En cuanto al «Uno originario», definido como «el único fundamento del mundo», se caracteriza por el sufrimiento eterno y por la plenitud de contraicciones, eso expresa como su representación la realidad fenoménica empírica, aquella que los individuos singulares perciben como realidad. Sobre la relación entre Nietzsche y Schopenhauer en relación con el tema de la «Unidad originaria» y de la Voluntad, cf. R. Dowerg, *Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie» in ihren Beziehungen zur Philosophie Schopenhauers*, Leipzig, 1902; F. Decher, «Nietzsches Metaphysik in der 'Geburt der Tragödie' im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers»: *Nietzsche-Studien* 14 (1985), pp. 110-125, y R. Rethy, «The Tragic Affirmation of 'The Birth of Tragedy'»: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), pp. 1-44.

síaco originario ha sido posible llevar a cabo un equilibrio entre los dos principios creativos que ha permitido allanar el nivel de la obra de arte¹⁶.

A la definición de la categoría de lo dionisiaco sigue el análisis del coro trágico. Lo mismo que en la conferencia sobre el *Drama musical griego* y en el curso universitario de 1870, el argumento «coro» se relaciona con la temática del «nacimiento» de la tragedia, argumento clave de la obra. La tesis central de Nietzsche es siempre la de que el coro es el elemento originario de la tragedia, como formulado en la definición que ya hemos mencionado al principio de este artículo:

Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und *ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war* (GT § 7, KGW III.1, p. 48; las cursivas son nuestras).

Esa tradición nos dice con toda firmeza *que la tragedia surgió del coro trágico* y que originariamente no era sino coro y nada más que coro (OC I 359).

Por lo tanto, el coro es para Nietzsche la instancia fundamental y germinativa de la que ha sido llamada tragedia griega. La tradición en la que trata de inspirarse es sin duda la de Aristóteles y, en particular, la información de la *Poética*, en la que se pone en relación la tragedia con el ditirambo, es decir, con el antiguo canto coral realizado en honor de Dioniso («de aquellos que dirigían el ditirambo»)¹⁷. Pero hay también otra fuente que integra el pasaje aristotélico que Nietzsche tiene en mente: se trata del pasaje de Herodoto en el que se cuenta que fue el poeta Arion el primero en dar dignidad literaria al ditirambo¹⁸ y de aquel otro pasaje en el que informa que en Scione (ciudad del Peloponeso septentrional) había coros trágicos que celebraban los sufrimientos (*ta pathea*) de Adrasto, y que sucesivamente el tirano Clístenes los restituyó a Dioniso¹⁹. A partir de la combinación de estos antiguos testimonios Nietzsche encuentra la confirmación en el nexo entre coro trágico y culto dionisiaco. Máxime si se considera que el ditirambo era el canto coral que se efectuaba en el coro de los cultos dionisiacos con el acompañamiento del aulo. Es inútil decir que las deducciones de Nietzsche, en cuanto plausibles, son arbitrarias, puesto que los testimonios antiguos son pocos y su interpretación controvertida. El contexto del pasaje aristotélico de la *Poética*, en particular, no es de hecho claro, y en general sabemos poquísimo sobre el ditirambo arcaico, el que es practicado en la edad precedente a su desarrollo como género literario que Aristóteles individuaba como precursor de la tragedia ática²⁰.

16. GT § 2, KGW III.1, p. 29 s. La afirmación de la superioridad de los dionisiaco griego sobre el bárbaro-orienta está encuadrado dentro de un paradigma tradicional de cuño clasicista según el cual a la exaltación de la cultura griega hacía inevitablemente correspondencia con la caracterización en términos negativos del mundo oriental.

17. Arist. *Poet.* 1449a 9-15.

18. Hdt. I 23.

19. Hdt. V 67, 5.

20. Los textos y los testimonios sobre el ditirambo antiguo son recogidos en G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma, 1997. Sobre las características y los desarrollos del género es fundamental B. Zimmermann, *Dithyrabus. Geschichte einer Gattung*, Göttingen, 1992. Para el papel del ditirambo y la cuestión de los orígenes de la tragedia (una cuestión que sin embargo permanece muy controvertida) cf. C. Del Grande, *TRAGODIA. Essenza e genesi della tragedia*, Napoli, 1952, A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2.^a ed. rev. por T. B. L., Oxford:

Nietzsche estará también convencido de que el coro trágico había sido constituido en su forma originaria por los sátiros, es decir, por aquellos seres mitológicos de aspecto semihumano que según la tradición formaban parte del séquito de Dioniso y tenían la parte inferior del cuerpo en forma caprina y los cuernos en la cabeza. Este es un punto en el que Wilamowitz en su libelo polémico titulado *Zukunftsphilologie!* lanzó dardos particularmente venenosos²¹. En efecto, Nietzsche no tenía muchos elementos en los que basarse, además de la difusa etimología de la palabra «tragedia» que llevaba la primera parte del nombre al sustantivo *tragos*, «cabra» y la explicaba como «canto de la cabra», en el sentido de que el canto era seguido por los coreutas enmascarados de cabras, o de sátiros²². Otro elemento para sostener la hipótesis del coro de sátiros está constituido por la noticia de que el legendario *poeta* Arion de Metimna (siglo VII a. C.), además de ser recordado por las fuentes como aquel que pide dignidad literaria al ditirambo, es citado por el léxico bizantino de Suida como el inventor del «modo trágico» y como el primero que realizó ejecuciones corales ditirámbicas llevando a los sátiros sobre la escena²³. También en este caso Nietzsche proporciona pocos testimonios, por lo demás cronológicamente muy tarde respecto a los acontecimientos de los que hablan, para teorizar sobre la idea de un ditirambo ejecutado por sátiros como forma originaria de la tragedia. Además, los sátiros en la construcción nietzscheana tienen un significado particular, de tipo existencial-filosófico: son definidos como «seres naturales ficticios» («fingierte Naturwesen»), que representan «la imagen primordial del ser humano» («das Urbild des Menschen»)²⁴. Los atributos que son enumerados como propios del sátiro se refieren en gran medida a la tradición literaria e iconográfica: esto vale por ejemplo para la característica, que aparece en múltiples representaciones de las vasijas, del enorme pene en erección, en el que Nietzsche ve «el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza» («Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur»²⁵), mientras que el tema de la sabiduría profunda de la que los sátiros serían depositarios va puesto en relación con la célebre máxima pesimista de Sileno tratada en el capítulo tercero de *El nacimiento de la tragedia*.

Por consiguiente, el conjunto de los sátiros que componían el coro del antiguo ditirambo, forma originaria y por eso más «antigua» de la tragedia ática, representa un tipo de existencia muy superior y más completa respecto a la del «hombre cultural» («der [...] Cultur Mensch»). Es este el motivo por el que desde allí se ha desarrollado la poesía griega, la cual esperaba ser «la expresión no trucada de la

Webster, 1962; H. Patzer, *Die Anfänge der Tragödie*, Wiesbaden, 1962; G. F. Else, *The Origin and Early Greek Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.), 1965; F. Stoessl, *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, Darmstadt, 1987; G. A. Privitera, «Origini della tragedia e ruolo del ditirambo»: *Studi italiani di filologia classica* 84 (1991), pp. 184-195; J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Heidelberg, 1991.

21. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Zukunftsphilologie! Eine erwidern auf Friedrich Nietzsches «Geburt der Tragödie»*, Berlin, 1872, pp. 26 s.

22. Esta etimología es confirmada, junto a otras, en el léxico bizantino *Etymologicum Magnum* (764, 5).

23. Suida, s. v. «Arion», 3886 Adler.

24. GT § 8, KGW III.1, p. 54; OC I 364

25. *Ibid.* Sobre la representación iconográfica del sátiro cf. C. Isler-Kerényi, *Civilizing Violence. Satyr on 6th Century Greek Vases*, Göttingen, 2004.

verdad» («der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit») elevándose por encima de la «mentira cultural» («Culturlüge»)²⁶. La génesis de la tragedia viene así leída por Nietzsche según un difuso esquema cultural a la luz del contraste entre una «verdad de la naturaleza» (encarnada por el sátiro) y la «mentira cultural» (postulada por el hombre civilizado), y no por casualidad indica en el coro de los sátiros el núcleo primigenio de la experiencia trágica, en cuanto que es aquello que expresa «el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí» («dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich»)²⁷. El Sátiro se sentía «anulado» cuando estaba frente a la visión del coro trágico, es decir, se identificaba con él y conseguía a través de la experiencia descubrir un sentimiento de afinidad y unidad con la naturaleza, es decir, el significado más profundo y auténtico de la vida²⁸. Es así un efecto consolador (una «consolación metafísica» [«metaphysischen Troste»]) en el arte dionisiaco que consiste, por un lado, en conseguir la conciencia del error o del sufrimiento del mundo y de la crueldad de la naturaleza, y, por otro, en aceptar plenamente la vida como «indestructiblemente potente y alegre» («unzerstörbar mächtig und lustvoll»). Nietzsche precisa tal efecto del siguiente modo:

Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben (GT § 7, KGW III.1, p. 52).

Con este coro se consuela el profundo heleno dotado singularmente para el sufrimiento más delicado y para el más grave, el heleno que con su aguda mirada ha conseguido alcanzar el centro tanto del terrible movimiento de destrucción de la así llamada historia universal como de la crueldad de la naturaleza, y que está en peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí — la vida (OC I 362).

¿Pero cuál era precisamente la función de este supuesto coro trágico compuesto de sátiros? Nietzsche desarrolla una teoría de la experiencia trágica muy compleja que se articula sobre todo en el plano psicológico. Se puede decir que la experiencia trágica se entiende como repetición en términos artísticos de la experiencia originaria extático-religiosa que era propia del culto de Dioniso. El modo en que el autor presenta sus tesis es particularmente complejo, porque todo se construye sobre analogías, más bien que sobre deducciones lógicas, con un continuo cambio de la perspectiva: el discurso discurre alternativamente y con frecuentes solapamientos ora sobre el plano de la forma originaria ditirámica (coro de sátiros, seguidores del ritual dionisiaco, visión extática), ora sobre el de la tragedia griega en su forma histórica (coro trágico, espectador, espectáculo sobre

26. *Ibid.*

27. GT § 8, KGW III.1, p. 55; OC I 364.

28. En la concepción nietzscheana, a través de la experiencia extático-dionisiaca el griego piensa transformarse verdaderamente en los sátiros del coro y hace suyo su modo de sentir y de ser, perdiendo el sentido de su identidad y acercándose al estado natural. El coro dionisiaco proyecta sobre el espectador su realidad extático-metafísica

la escena)²⁹. Además, toda la descripción de la experiencia trágica es descrita según una modalidad y un lenguaje que remiten claramente a las ceremonias místicas. Los dos niveles del discurso pueden ser sintetizados así:

a) En el nivel del ditirambo dionisiaco originario la experiencia dionisiaca se realiza en el momento en que el coro de sátiros produce mediante la música y la danza un efecto de éxtasis, que consiste en una despersonalización del sujeto y en un salir fuera de sí mismos (pérdida del *principum individuationis*). Quien participa en este proceso extático se convierte en un «actor inconsciente», se libera de la propia identidad cultural y social y se transforma en un verdadero sátiro, es decir, en una criatura que pertenece a un mundo natural y precultural, servidor y seguidor del dios Dioniso. Transformándose en sátiro, el participante en el ritual vive en el curso del éxtasis una experiencia religiosa en el curso de la cual tiene un contacto cercano con la divinidad y toma parte en la visión alucinada de una acción dramática: véase Dioniso y sus sufrimientos.

b) En el nivel de la tragedia ática en su forma clásica se repite la experiencia dionisiaca originaria, pero con modalidades más complejas. El espectador a lo largo del espectáculo trágico pierde su propia identidad y se proyecta a sí mismo en el coro hasta sentirse parte integrante y a imaginar aquel coro como compuesto de sátiros. Una vez desencadenada la autoidentificación con los sátiros del coro es posible interpretar lo que viene representado sobre la escena en su valor simbólico: detrás de la máscara de los héroes trágicos son ahora perceptibles para el espectador-sátiro la figura de Dioniso y sus sufrimientos³⁰.

Un punto importante es que Nietzsche, en el momento en que va a exponer su «teoría dionisiaca» del coro trágico, siente la necesidad de confrontarse explí-

29. Sobre las implicaciones que comporta este tipo de argumentación cf. B. von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»* (Kap. 1-12), Stuttgart/Weimar, 1992, p. 201.

30. Es importante aclarar que esta analogía entre tragedia ática y ditirambo satírico a la que el autor recurre para describir los efectos producidos sobre el espectador-oyente, no era de hecho una novedad en el campo de los estudios sobre la tragedia griega. Se la encuentra por ejemplo en la *Geschichte der griechischen Literatur* de Karl Otfried Müller y precisamente en el capítulo 21 del segundo libro que tiene como título *Orígenes de la poesía dramática*, donde el autor individuaba en el ritual dionisiaco el origen de la tragedia y hablaba de ella en términos no muy distintos de los del *El nacimiento de la tragedia* (K.O. Müller, *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, Breslau 1857 [1841], II, pp. 23-31). La exposición de Müller ha ejercido un gran influjo sobre Nietzsche, aunque se pueden registrar algunos aspectos en los que difiere, por ejemplo por lo respecta a la concepción del sátiro, que para Müller era una criatura mitológica, una expresión bizarra y fantástica de la naturaleza de Dioniso antes de su antropomorfización, mientras que Nietzsche, como se ha visto, da una interpretación filosófica del sátiro elevándolo al rango de «imagen primigenia del hombre» y de un «falso ser natural», en el que los seguidores del culto dionisiaco reflexionan sobre sí mismos. Para el influjo de Karl Otfried Müller sobre *El nacimiento de la tragedia* y también para las diferencias que se pueden comprobar cf. B. von Reibnitz, *Ein Kommentar*, cit., p. 209. En su edición de las *Euménides* de Esquilo Müller mencionaba la temática dionisiaca (*Aeschylos Eumeniden, griechisch und deutsch, mit erläuternden Abhandlungen über die äußere Darstellung und über den Inhalt und die Composition dieser Tragödie*, ed. de K. O. Müller, Göttingen, 1833, pp. 191-193). Sobre la concepción elaborada por Müller a propósito de Dioniso (divinidad genuinamente griega, máximo representante de la religión ctónica y estrechamente ligado con los orígenes del drama), cf. R. Schlesier, «Dieser mythische Gott. Dionysos im Spiegel von Karl Otfried Müllers Religionstheorie», en W. M. Calder III y R. Schlesier (eds.), *Zwischen Rationalismus und Romantik. Karl Otfried Müller und die antike Kultur*, Darmstadt, 1998, pp. 397-421.

citamente con algunas de las principales interpretaciones que se habían dado en el ámbito alemán a propósito del coro y de su función en el espectáculo dramático. Se trata de interpretaciones que en general se refieren al drama antiguo, pero implican también la perspectiva de cómo utilizar el coro en el drama moderno. Nietzsche se distancia al principio de todas estas teorías, sobre todo de su reducción a fórmulas fáciles y expeditivas, a partir de aquella —que podríamos llamar «política»— según la cual el coro «debía representar al pueblo frente a la zona principesca de la escena» («das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Scene zu vertreten habe»)³¹, es decir, desempeñar la función de representante de la «ley moral inmutable de los demócratas atenienses» («das unwandelbare Sittengesetz von den demokratischen Athenern»)³² en contraposición a la figura del soberano. No está muy claro qué es lo que tiene Nietzsche en mente cuando remite a esta lectura de la función del coro (probablemente al Hegel de la *Estética*)³³, que liquida sin dudarle como una «blasfemia» inaceptable, desde el momento en que en su perspectiva el origen de la tragedia se sitúa completamente en la esfera del arte y de la religión y la dimensión sociopolítica le es del todo extraña, incluso en la forma clásica de la época de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Desde este punto de vista, Nietzsche tiende a remover uno de los aspectos más importantes de la tragedia griega desde sus orígenes, es decir, el estrechísimo lazo con la *polis* y con su cuadro institucional, mientras todavía en el curso sobre la tragedia de 1870 resultaba viceversa subrayado el «carácter democrático» («demokratischen Charakter») del coro trágico derivado del pueblo³⁴.

La interpretación de Friedrich Schiller, que cual se expone en el citado escrito de 1803 *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*³⁵, es también rebatida. Nietzsche sintetiza con estas palabras la concepción schilleriana del coro, en parte parafraseando el texto del mismo Schiller: «... consideró el coro como un muro

31. GT § 7, KGW III.1, p. 48; OC I 359.

32. *Ibid.*

33. Hegel atribuye al coro una profundidad ético-política haciendo de ella el símbolo de la conciencia colectiva del pueblo respecto a los héroes protagonistas de la acción. Pero también es posible que Nietzsche aluda a Lessing, el cual en un pasaje de la *Hamburgische Dramaturgie* atribuye al coro la función de juzgar al personaje de rango superior (G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, en *Werke*, vol. IV, *Dramaturgische Schriften*, ed. de K. Eibl, München, 1973 [1767-1769], 59. Stück, p. 504). La referencia podría también señalar a Friedrich Schlegel, donde habla en un breve escrito de 1795, titulado *Charakteristik der griechischen Tragiker*, de los valores del republicanismo a propósito de la tragedia (F. Schlegel, *Charakteristik der griechischen Tragiker*, en *Kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. de E. Behler, München/Paderborn/Wien, 1958 [1795], vol. XI, pp. 203-210).

34. KGW II.3, p. 17; OC II 575. Entre los estudios sobre el nexo tragedia/política cf. S. Goldhill, «The Great Dionysia and Civic Ideology»: *Journal of Hellenic Studies* 107 (1987), pp. 58-76; C. Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München, 1988; G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Roma, 2000. Sobre este aspecto en Nietzsche cf. J. Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches «Die Geburt der Tragödie»*, Berlín-New York, De Gruyter, 2012, pp. 174 s.

35. F. Schiller, *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, en *Schillers Werke*, vol. X, ed. de S. Seidl, Weimar, 1980 [1803], pp. 7-15. Sobre el paradigma trágico antiguo en relación con el drama schilleriano *Die Braut von Messina* cf. W. Schadewaldt, «Antikes und modernes in Schillers 'Braut von Messina'», en *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich, 1970 [1960], pp. 144-166. También Nietzsche había discutido las tesis de Schiller en el curso sobre la tragedia de 1870, asumiéndolas como punto de referencia positivo para su propio tratamiento (KGW III.2, pp. 25-27; OC I 579 s.).

viviente que la tragedia levanta a su alrededor para aislarse claramente del mundo real y preservarse su suelo ideal y su libertad poética»³⁶. En realidad la tesis del coro como un «muro viviente» («lebendige Mauer»), que se lee en las páginas de Schiller, se refería más bien a la refuncionalización del coro en el drama moderno, mientras que su función en la antigua tragedia griega era definida por Schiller como la de un «órgano natural» («ein natürliches Organ») que representa la vida pública y añade a la acción dramática una reflexión en forma poética. A pesar de esta manera evidente de forzar las cosas, Nietzsche se sirve de las tesis de Schiller para afrontar la problemática de la relación entre naturalismo e idealismo, o entre perspectiva realista y ficticia, en las representaciones teatrales. El mérito principal reconocido a aquella concepción es la de eliminar toda posibilidad de interpretar en términos naturalistas la tragedia griega y en general todo el arte. Es cierto que el coro con su función de tener separada la esfera «ideal» de la tragedia de la de la realidad empírica es el garante de tal instancia antinaturalista. Sin embargo, es necesario tener presente que el concepto de «ideal» al que quiere referirse el autor de *El nacimiento de la tragedia* es muy diferente al que tenía Schiller, y se refiere más bien al mundo de las pulsiones, es decir, al mundo entendido como emancipación directa de la Unidad originaria.

La tercera teoría sobre el coro que examinamos, la que elabora August W. Schlegel en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de 1809, se resume en la sintética fórmula del coro como «espectador ideal». Nietzsche presenta tal teoría como aquella en la que el coro sería «el compendio y el extracto de la masa de los espectadores» («den Inbegriff und Extract der Zuschauermenge») y la liquida como «una afirmación tosca y no científica» pero «brillante» («eine rohe, unwissenschaftliche, doch glänzende Behauptung») ³⁷. Se trata en efecto de la concepción por la que el coro es depositario de un punto de vista general, no ligado a un personaje específico, y desempeña la función de orientar al público indicándole cómo habría debido considerar los eventos representados. Como se ha visto en la conferencia sobre *El drama musical griego* y en el curso sobre la tragedia de 1870, Nietzsche hacía referencia a la teoría schlegeliana sin tomar posición ³⁸. Pero ya en un apunte de 1871 se puede observar una crítica abierta ³⁹, que luego en *El nacimiento de la tragedia* se radicaliza ulteriormente. En realidad parece que aquí Nietzsche no ha entendido bien el pensamiento de Schlegel, sobre todo por lo que respecta al concepto de «ideal», que Schlegel entendía como «elevado», «superior», en el sentido de que el coro desempeñaba según él una función de mediación entre el espectador real y el espectáculo representado, moderando «la impresión de una representación excesivamente violenta o dolorosa» («den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung») y atenuando las emociones suscitadas por el contenido del drama ⁴⁰. Pero también es verdad que la función del coro postulada por Schlegel

36. GT § 7, KGW III.1, p. 50; OC I 360 («den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren»).

37. GT § 7, KGW III.1, p. 49; OC I 360.

38. KGW III.2, pp. 15 s.; KGW II 3, p. 21.

39. Fr. 9 [9], KGW III.3, pp. 285-287.

40. A.W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen*, Heidelberg, 1809-1811, p. 115.

corresponde a una instancia reflexiva y racionante, que está en total contraposición con la visión nietzscheana no solamente del coro, sino del fenómeno trágico en su conjunto. La argumentación con la que es rechazada la tesis schlegeliana se refiere al origen de la tragedia y precisamente al hecho de que ella en su dimensión primordial estaba constituida solamente por el coro sin el soporte escénico. Así se expresa Nietzsche:

der Chor an sich, ohne Bühne, also die primitive Gestalt der Tragödie und jener Chor idealischer Zuschauer vertragen sich nicht mit einander (GT § 7, KGW III.1, p. 54).

el coro en sí, sin escenario, esto es, la forma primitiva de la tragedia, y aquel coro de espectadores ideales no son compatibles entre sí (OC I 360).

Tal circunstancia elimina inmediatamente la posibilidad de que se pueda diferenciar el público del coro, el espectador del espectáculo («El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo»⁴¹). De este modo, para el espectador los eventos y los personajes de la escena no son realidad, pero desde el coro trágico son percibidos como varaderos. Lo de Schlegel resulta ser finalmente un «contrasentido» («ein widersinniger Begriff») anacrónico: si un espectador participa en la acción dramática, como es el caso del coro, ya no es un espectador. En otras palabras, es necesario que el espectador permanezca separado y distante de la representación para percibirla como un fenómeno estético.

El concepto de «espectador ideal» es sin embargo recuperado en el capítulo octavo de *El nacimiento de la tragedia*, aunque en un sentido diferente. Así como en la tragedia el público se identifica con el coro y se percibe como cohorte de sátiros, se puede decir entonces:

Der Chor ist der «idealische Zuschauer», insofern er der einzige *Schauer* ist, der Schauer der Visionswelt der Scene (GT § 8, KGW III.1, p. 55).

El coro es el «espectador (*Zuschauer*) ideal» en la medida en que es el único *observador* (*Schauer*), el observador del mundo de la visión del escenario (OC I 365).

Se comprende el sentido de tal afirmación si se considera la perspectiva del autor, que es la de presentar la esencia del espectáculo trágico en los términos de un ritual místico en el culmen del cual el espectador-sátiro «ve» (en el sentido de que tiene una visión extática) el «misterio», lo divino. En el contexto de este proceso visionario el coro puede ser definido como «espectador ideal», en una acepción, por tanto, que nada tiene que ver con la entendida por August Wilhelm Schlegel⁴².

En conclusión, vale la pena recapitular la «concepción dionisíaca» del coro trágico según Nietzsche. Como se ha dicho, la forma histórica de la tragedia se habría desarrollado a partir de la experiencia extático-religiosa que tiene como protagonista al coro del ditirambo dionisíaco. El fenómeno del éxtasis, o el «salir de sí», sería la especificidad del culto dionisíaco sin coincidencias en otros cultos

41. GT § 7, KGW III.1, p. 50; OC I 360 («Der Zuschauer ohne Schauspiel ist ein widersinniger Begriff»).

42. Cf. J. Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches «Die Geburt der Tragödie»*, cit., p. 189.

religiosos o en otros cantos corales. El efecto sobre los participantes es la disolución de la propia identidad cívica (el estatus social) hasta el punto de convertirse en «en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales»⁴³. El «encantamiento» («Verzauberung») dionisiaco produce una doble visión: el iniciado se ve a sí mismo como sátiro, y el sátiro ve la epifanía de su dios. Hasta aquí estamos entonces en el nivel del ditirambo originario y se trata de una experiencia inscrita en la esfera de lo dionisiaco. Sin embargo, las cosas cambian cuando se pasa a la tragedia auténtica y verdadera: allí el coro no está compuesto de seguidores de Dioniso, sino de actores que imitan el orgiasmo natural, y Nietzsche propone una definición, siempre fundada sobre bases esencialmente psicológicas:

Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d.h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Dramas. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andererseits aber, als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden (GT § 8, KGW III.1, p. 58).

De acuerdo con este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que una y otra vez se descarga de nuevo en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales que están entretrejidas en la tragedia son, así pues, en cierto modo, el seno materno de todo el así llamado diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del auténtico drama. En varias descargas sucesivas este fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión que es el drama: tal visión es enteramente un fenómeno onírico, y, por tanto, de naturaleza épica, pero, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no presenta la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el despedazamiento del individuo y su unificación con el ser primordial. Con lo cual el drama es la materialización apolínea de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la *epopeya* como por un abismo enorme (OC I 367).

Este es un pasaje crucial: la música, por lo tanto, efectuada por el coro produce la excitación visionaria del coro mismo, la cual luego «se descarga» en imágenes apolíneas, es decir, se traduce en la representaciones que tienen lugar en el escenario (el espacio apolíneo). Es en este sentido en el que lo apolíneo tiene un papel también decisivo, dado que permite la transformación en imágenes de las pulsiones musicales. Para el espectador moderno es difícil aceptar la idea de que la función del coro sea la de ser «símbolo de toda la masa dionisiacamente excitada» («das Symbol der gesammten dionysisch erregten Masse»)⁴⁴. Esto es debido principalmente al gusto y concepción modernos que tienden a ver en el coro una simple presencia

43. GT § 8, KGW III.1, p. 57; OC I 366 («sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschafts-sphären lebenden Diener ihres Gottes»).

44. GT § 8, KGW III.1, p. 58; OC I 367.

de acompañamiento, algo de lo que se podría en el fondo también prescindir. Pero para los griegos el coro lo era todo —advierde Nietzsche—, mientras que la acción escénica tenía sentido solo en cuanto «visión del coro»⁴⁵:

dass die Scene sammt der Action im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, dass die einzige „Realität“ eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet (GT § 8, KGW III.1, pp. 58 s.).

el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente solo como una *visión*, que la única «realidad» es exactamente el coro, el cual produce desde sí mismo la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra (OC I 367).

Pero ¿en qué consiste exactamente la visión del coro trágico? Se trataría de los sufrimientos de Dioniso y de su glorificación por medio de tales sufrimientos, allí donde Dioniso sufriente es comprendido —según el esquema mítico de Dioniso Zagreo, despedazado por los Titanes y luego regenerado por Apolo y otras divinidades— como símbolo del dolor primigenio del ser. Es evidente que aquí la teoría de Nietzsche no tiene testimonios antiguos en qué apoyarse, aparte de aquel pasaje de Herodoto que ya hemos recordado, en el que el historiador cuenta que en algún momento en Scione el tirano local Clístenes hizo cambiar la tradición de los coros trágicos que celebraban los sufrimientos (*τὰ πάθηα*) de Adrasto, restableciéndolos en el culto de Dioniso⁴⁶. El pasaje de Herodoto presenta, sin embargo, diversas dificultades interpretativas, porque tampoco está claro qué se entiende por «coros trágicos», ni cuál es el significado exacto del término griego *pathea*, que puede significar «sufrimientos» pero también como *vox media* simplemente «acontecimientos», «sucesos», «destinos». Lo cierto es que Nietzsche no ha sido el primero en creer que el tema originario de los coros ditiámicos dionisíacos fueran los sufrimientos de Dioniso y en interpretar la tragedia —en una perspectiva análoga a los rituales místicos— como representación de tales sufrimientos⁴⁷.

Además, si la función esencial del coro trágico se explica en la visión de Dioniso sufriente y en el consiguiente anuncio de un mensaje de sabiduría y de verdad, de ello se sigue que el coro debía permanecer completamente extraño a la acción escénica. Este esquema vale sobre todo para la forma originaria, cuando la tragedia era «solo ‘coro’ y no drama»⁴⁸. Pero también en la forma clásica, con la presencia de los actores sobre el escenario, la acción se queda en un elemento completamente secundario: el coro provoca una excitación dionisíaca sobre los espectadores induciéndoles a ver detrás de las máscaras de los héroes sobre el escenario una figura visionaria parida, por decirlo así, de su mismo éxtasis, es decir, la figura del dios Dioniso. El escenario es visto por Nietzsche como un «mundo de sueño apolíneo» en el que se mueven y dialogan figuras de personajes que son la transfiguración aparente e ilusoria del

45. *Ibid.*

46. Hdt. V 67, 5.

47. Ya se ha visto sobre este punto la analogía con con Karl Otfried Müller. La posibilidad de un nexo entre misterios y tragedia era además tematizada ya por Nietzsche en algunos fragmentos del otoño de 1869, cf. frg.1 [67], KGW III.3, pp. 26 s.

48. GT § 8, KGW III.1, p. 59; OC I 368 («nur ‘Chor’ und nicht ‘Drama’»).

dios. Esta concepción se funda evidentemente sobre el primado del *pathos* sobre la acción, un principio que Nietzsche —como se ha visto— había ya teorizado en el curso universitario sobre la tragedia de 1870. Se trata con toda evidencia de una perspectiva que marca un distanciamiento determinado respecto al modelo de la *Poética* de Aristóteles, el cual pone en el centro de la tragedia la acción escénica (*praxis*) de los protagonistas y considera la tragedia principalmente como «imitación de acciones» consagrando el primado entre las varias partes constitutivas de la poesía trágica al relato, o bien a aquello que llama la «composición de hechos»⁴⁹. Para Nietzsche, como se ha visto, la tragedia es por el contrario ante todo *pathos*, una sucesión de escenas de *pathos*. Todo gira en torno al coro y a su experiencia de éxtasis visionario y de transformación, mientras la acción de los personajes, el *dran* o *drama*, es un aspecto de hecho secundario. No solo esto, la primacía del coro sobre la escena trágica es una réplica perfecta de la convicción desarrollada por Wagner en su escrito titulado *Beethoven*, donde se afirma que la orquesta debe tener en la llamada *Gesamtkunstwerk* debe un claro predominio respecto a la escena (así como la música respecto a la palabra). Para Wagner la acción dramática no es otra cosa que la objetivación de la música y esta última es el medio para descodificar el simbolismo de la acción, para «depotenciar» la acción de manera que se haga comprensible al espectador⁵⁰.

El «suicidio» de la tragedia llevado a cabo por Eurípides en nombre de una concepción estética racionalista comporta para Nietzsche la destrucción del coro entendido en el sentido de pivote central e indispensable del espectáculo trágico, sede propia de las pulsiones musicales dionisiacas. Eurípides supuso el fin reduciendo del centro neurálgico de la representación a «algo casual, como una reminiscencia, de la que también se puede prescindir, del origen de la tragedia»⁵¹. Nietzsche recurre al habitual paradigma biológico de la evolución del género trágico (nacimiento-florencia-decadencia) y hace corresponder la dinámica de la decadencia con la progresiva reducción de la importancia del coro, ya que es con Sófocles donde se manifiesta una cierta «perplejidad» («Verlegenheit») respecto a la función. Las fuentes antiguas nos dicen que efectivamente fue Sófocles el que introdujo el tercer actor⁵² potenciando así la parte del escenario sobre la orquesta y sobre todo utilizó el coro como si fuera un actor, haciéndolo participar en la acción escénica junto con los otros⁵³. Esta transformación del coro en simple

49. Arist. *Poet.* 1450 a 15. Para un análisis de *El nacimiento de la tragedia* en abierta contraposición con la *Poética* de Aristóteles, cf. G. Ugolini, «Nietzsche. La tragedia senza la 'Poetica'», en *La poetica di Aristotele e la sua storia*, ed. de D. Lanza, Pisa, 2002, pp. 9-29.

50. R. Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870. Cf. sobre esto, D. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart, 1982, pp. 151-163; K. D. Bruse, «Die griechische Tragödie als 'Gesamtkunstwerk' – Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche»: *Nietzsche-Studien* 12 (1984), pp. 156-176, especialmente pp. 168-176; K. Kropfinger, «Il concetto musicale di Wagner e lo 'spirito della musica' di Nietzsche», en *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, ed. de E. Fubini, Quaderni di Musica/Realtà, Milano, 1984, pp. 45-59; B. von Reibnitz, *Ein Kommentar*, cit., pp. 218-219.

51. GT § 14, KGW III.1, p. 91; OC I 393 («Als etwas Zufälliges, als eine auch wohl zu missende Reminiscenz an den Ursprung der Tragödie»).

52. Arist. *Poet.* 1449 a 15; Diógenes Laercio, III 56; *Vita Sophoclis* 4 = *TrGF* IV T 1, 4; Suida s. v. «Sophokles» 815 Adler.

53. Arist. *Poet.* 1456 a 25-29.

personaje, que Sófocles también habría teorizado en su escrito perdido *Sobre el coro*⁵⁴, y con el que Aristóteles estaba de acuerdo, constituye para Nietzsche «el primer paso hacia la *aniquilación* del coro»⁵⁵, desde el momento en que una modificación semejante destruía su misma esencia. Eurípides, y después de él Agatón, que redujo luego las partes corales a intermedios⁵⁶, han continuado la obra de destrucción. Desaparecido el coro, desaparece inevitablemente también la tragedia.

[Traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós
Universidad de Málaga]

54. Cf. Suida s. v. «Sophokles» 815 Adler.

55. GT § 14, KGW III.1, p. 91; OC I 393 («der erste Schritt zur *Vernichtung* des Chors»).

56. Arist. *Poet.* 1456 a 29-30.