

## El legado de Platón en las interpretaciones filosóficas alemanas de la tragedia griega\*

*Jacques Taminiaux*  
*Boston College*

El tema que desarrollaré está basado en una observación estrictamente histórica: repetidas veces los más grandes filósofos alemanes han tratado a las tragedias griegas como si éstas fueran documentos metafísicos. En Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, la tragedia es interpretada como si fuera, de una manera o de otra, una introducción a la metafísica: como si fuera una expresión de la esencia y del fundamento del ser como un todo. A pesar de lo diferentes que puedan ser sus interpretaciones de la esencia y del fundamento —identidad entre libertad y necesidad, espíritu absoluto, voluntad, verdad como *alétheia* (desocultamiento)— todas ellas tienen esto en común: para todas ellas la tragedia es la voz del ser.

### I

Después de pensarlo, he llegado a creer que tan asombrosa continuidad merece un examen más atento. En primer lugar, esta continuidad

---

\* Conferencia dictada en el Auditorio de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú el día 25 de octubre de 1996.

suscita un problema de genealogía que puede ser expresado de la siguiente manera: ¿concebían realmente los griegos sus dramas trágicos como documentos ontológicos? Más aún, ¿quiénes son esos griegos? ¿Son ellos los fundadores de nuestra tradición filosófica? Es cierto que hay muchas observaciones sobre la tragedia esparcidas en los diálogos de Platón. Es cierto, también, que la *Poética* de Aristóteles trata ampliamente de la tragedia. Pero para el tiempo en que estos trabajos estaban hechos, la época de florecimiento de la tragedia griega ya había pasado, Esquilo, Sófocles y Eurípides estaban muertos, y la edad dorada de Atenas también había terminado. Debemos dividir, por lo tanto, el problema de la genealogía en dos preguntas. Primera pregunta: ¿cómo concebían la tragedia los griegos del siglo V? Segunda pregunta: ¿cómo la consideraban Platón y Aristóteles?

Sin lugar a dudas, la respuesta a la primera pregunta es, en muchos sentidos, más una tarea de reconstrucción que de evidencia empírica. Pero, en todo caso, hay evidencia suficiente como para conseguir algunos acuerdos entre los historiadores y los filólogos de la Grecia clásica. El mismo Platón sugiere en el *Laques* que la tragedia está ligada a Atenas de la misma forma como las artes militares están ligadas a Esparta. De acuerdo con los historiadores contemporáneos, la evidencia de esta ligazón la proporciona claramente un conjunto de instituciones. Nueve tragedias eran representadas dos veces al año en los festivales dionisiacos, que eran celebraciones oficiales. La persona a cargo de elegir a los tres poetas cuyas trilogías serían presentadas al público era un magistrado escogido a la suerte. Aquel magistrado, llamado el *epónymous archón* porque le daba su nombre al año, tenía el encargo de escoger, otra vez a la suerte, a los prósperos ciudadanos que durante varios meses de ensayo reclutarían y mantendrían a los miembros del coro asignado a cada uno de los poetas escogidos. Durante todo el tiempo de ensayos, los miembros del coro estaban exentos de toda obligación militar. La ciudad, además, le pagaba un honorario a los poetas que dirigían el montaje y a los actores dirigidos por ellos. Una vez representadas las nueve tragedias, un jurado especial estaba a cargo de elegir al mejor poeta. Los miembros de aquel jurado también eran escogidos a la suerte en su calidad de representantes de todos los distritos de la ciudad. Finalmente, al terminar el festival, la asamblea pública de los ciudadanos celebraba uno de sus “encuentros ciudadanos” (“town meetings”) en el mismo teatro. Todas estas instituciones sugieren que el teatro trágico era verdaderamente una preocupación íntima para el régimen político de Atenas.

Dado este telón de fondo, los historiadores contemporáneos han sido inducidos a considerar irrelevante el asunto del origen de la tragedia, problema que obsesionó a los filólogos del siglo XIX. Estos últimos estaban ciertamente fascinados por el misterio de la palabra *tragodia*, que significa literalmente “el canto de un macho cabrío”, pero también lo estaban por las discrepancias entre la antigua mitología y el tratamiento que hacen de ella los dramaturgos. En contraste, académicos contemporáneos, tales como Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet en Francia, Bernard Knox en los Estados Unidos, y Christian Meyer en Alemania, reconocen que —a pesar de que la tragedia está remotamente basada en el culto a Dionysos—, ésta propiamente comienza cuando las antiguas leyendas son avistadas, primero con los ojos de los ciudadanos del régimen isonómico, y, después del democrático. Estos académicos llaman nuestra atención sobre el hecho de que el florecimiento de la tragedia coincide con el florecimiento de la democracia en Atenas. Por ende, el problema real para ellos es el lazo que existe entre la tragedia y la invención ateniense de una forma de vida enteramente nueva, el *bíos politikós* (la vida política). A pesar de restricciones históricas muy serias, como por ejemplo, la condición estrictamente privada de la mujer, así como la esclavitud reservada a los prisioneros de guerra, esta forma de vida le permitió a todos los ciudadanos compartir públicamente sus palabras y acciones en un espíritu de paridad agonística, y tener igual derecho de acceder a cualquier cargo público.

Ahora bien, las tragedias que han llegado hasta nosotros representan sólo el tres por ciento de más de mil representadas en Atenas. Pero llama la atención, como advierte Christian Meyer, que ninguna de ellas es una obra de propaganda. En lugar de celebrar a la ciudad de Atenas, lo que hacen, por el contrario, es poner en cuestión los límites de sus posibilidades, enfatizando lo que es problemático en toda interacción humana. Además, como observa Martha Nussbaum, en vez de reducir estos problemas a términos simples, lo que hacen, más bien, es resaltar su ambigüedad y complejidad, mostrando que aquellos que los simplifican y que creen, por tanto, que son capaces de resolverlos están cegados por la *hybris* (autoafirmación soberbia) y, así, condenados a fracasar. Más aún, la estructura misma de las obras trágicas, la distinción que hace entre los discursos de los personajes legendarios que están sobre el escenario y el coro de gente común que comenta sus acciones y palabras, funciona, tal como lo señala Vernant, como una distinción entre el pasado y el presente, esto es, entre el posible renacimiento de las inclinaciones tiránicas del pasado y la con-

dición común de un ciudadano democrático. En consecuencia, el consenso general de la investigación contemporánea en relación al problema de cómo los griegos del siglo V consideraban sus tragedias se presenta aproximadamente de la siguiente manera: estos dramas les ofrecían dos veces al año la oportunidad de darse cuenta de que respecto a los asuntos humanos nadie, salvo los dioses, está en posición de dominarlos y que la mejor actitud hacia los asuntos humanos es la mesura y la prudencia. En otras palabras, para la ciudad las tragedias eran documentos acerca de la *praxis*, es decir, acerca de la acción entendida como interacción humana.

La segunda pregunta es ésta: ¿cómo consideraban la tragedia Platón y Aristóteles? Déjame primero recordar lo que Platón nos enseña acerca de este asunto. Su diálogo acerca de la *politeia*, es decir, el régimen político, *La República*, resume sus opiniones. Podemos estar de acuerdo con Leo Strauss y con Allan Bloom en que *La República* fue concebida como una defensa de Sócrates. Ciertamente el juicio y la sentencia de Sócrates juegan un rol decisivo en la articulación de este diálogo. Si un tribunal demócrata había sido incapaz de entender que, en la medida en que Sócrates planteaba preguntas más elevadas que aquellas que se discutían en la asamblea pública, él era un benefactor de la comunidad más que su corruptor, entonces el régimen democrático merece ser visto con suspicacia y vale la pena, además, preguntar cómo entonces debe organizarse la ciudad en orden a prevenir en el futuro que veredictos similares vuelvan a ocurrir. La respuesta que se ofrece en el diálogo, entre irónica y seria, es que la armonía de la ciudad, la justicia de su régimen, debería ser modelada según la armonía del alma del hombre sabio, es decir, de aquel que dedica su vida al modo de ser contemplativo, el *bíos theoretikós*. Para justificar esta regla, el diálogo celebra una y otra vez la excelencia de la actividad especializada del artesano, en comparación con los numerosos defectos de la actividad no especializada de los ciudadanos. En este sentido, el diálogo también subraya una suerte de afinidad entre la actividad especializada del artesano y la vida contemplativa misma. En efecto, y así lo presenta el argumento, casi al comienzo de su actividad productiva, el artesano de cualquier oficio debe contemplar un modelo ideal. Sólo tal contemplación le permite encontrar el equipo y los materiales pertinentes para llevar a cabo su actividad productiva, a saber, la configuración de la mejor copia posible de una forma ideal. Pero, para que tal actividad sea exitosa, el arte o este *saber (know-how)* técnico del artesano debe ser especializado. Esto último lo recalca Sócrates en el libro IV: “Esta es,

después de todo, una cierta imagen de la justicia, el que sea correcto, para quien es por naturaleza fabricante de calzado, que no haga otra cosa sino fabricar calzado, y para el carpintero, que haga obras de carpintería, y así con todo el resto” (443c). De la misma manera, la corrección o justicia del alma del hombre sabio depende de lo siguiente: “en lo que concierne a gobernar y ser gobernado, cada una de las partes del alma debe hacer lo suyo y no interferir en las tareas de la otra” (443c-d). Así pues, la parte deliberativa y racional del alma está enteramente dedicada a la contemplación de las Ideas de más alto rango, y gracias a ello gobierna sobre la parte animosa del alma, de una manera tal que ambas gobiernan la parte desiderativa, que es por naturaleza insaciable. Una ciudad justa debería corresponder a tal jerarquía: debería ser gobernada por unos pocos hombres sabios que contemplen el orden de las Ideas más elevadas, que supervisen la educación de los auxiliares militares y que controlen los múltiples apetitos de los muchos, obligando a cada uno de ellos a llevar a cabo una tarea particular y útil para el cuerpo político entero. Será justa la ciudad si y sólo si “cada una de las tres clases que existen en ella se ocupan cada una de lo suyo” (IV, 441d). “Un hombre, un oficio”, ésa debería ser la regla de un buen gobierno.

Es innecesario demostrar que esta construcción irónica es exactamente opuesta al régimen democrático en Atenas, como fácilmente nos podemos dar cuenta al comparar la descripción que hace Platón del mejor gobierno con la descripción que hace Pericles de Atenas en la oración fúnebre relatada por Tucídides. Mientras Platón afirma que toda acción debe ser una imitación de modelos, Pericles insiste en que los ciudadanos activos de Atenas “no son en modo alguno imitadores”. Mientras que Platón justifica la máxima: “Un hombre, un oficio”, Pericles dice: “Yo dudo que el mundo pueda producir un hombre, que, dependiendo sólo de sí mismo, pueda responder por igual a tantas emergencias, agraciado con tan dichosa versatilidad como un ateniense”.

Por consiguiente, Platón, quien entendió perfectamente que la tragedia estaba ligada al régimen democrático, convierte a ésta en blanco de sus burlas. Una vez más, aquí, la excelencia de la producción especializada será la base de su argumentación. Así, pues, comparada con los productos de cualquier serio artesano, la tragedia resulta ser un fraude. No merece, en modo alguno, ser considerada como una genuina *póiesis* o producción. De acuerdo con el *Gorgias* (502b), cualquier preparador de caballos mejora la monta que adiestra, pero, en cambio, ningún dramaturgo mejora a sus

espectadores. Y de acuerdo con la *Apología*, cuando Sócrates conversaba con los artesanos, él siempre aprendía algo, dado que el trabajo de éstos depende de una habilidad (*expertise*), pero en sus conversaciones con los dramaturgos él se daba cuenta repetidamente que ningún saber determinado estaba a la base de su poesía (22a-b). Finalmente, de acuerdo con *La República*, el trabajo del artesano le debe su unidad a la función unificadora de los modelos que imita, en cambio, el trabajo del dramaturgo es pura dispersión: él es como un imitador que se transforma en la variedad de personajes que coloca en el escenario. Entre todos los dramas que se representaron en el teatro de Atenas, ninguno parece ser digno de la admiración de Platón.

¿Significa esto que en la mente de Platón una buena tragedia es inconcebible? De ningún modo. Es perfectamente concebible en la medida en que, en vez de ser un espectáculo de puras apariencias, el drama se convierta en una imitación de lo que Platón llama en *La República* “el teatro de la verdad”, es decir, la imitación de modelos de excelencia. Sólo bajo estas condiciones es posible concebir una buena tragedia. Pero ya no tendría nada que ver con los dramas representados en el teatro democrático. Permítanme hacer una cita de otro diálogo, las *Leyes*. En este diálogo, un ciudadano ya mayor de Atenas, probablemente el mismo Platón, según Leo Strauss, traza el retrato de la mejor ciudad posible y de su relación con la tragedia. En un punto clave de su relato, este anciano pregunta si es que es posible que se les permita a los poetas trágicos comunes traer su poesía dentro de la mejor ciudad. La respuesta es: “Excelente extranjero, nosotros mismos somos poetas que con lo mejor de nuestro talento hemos creado la mejor y más bella tragedia; en todo caso, nuestro régimen político entero está construido como una imitación de la forma de vida más hermosa y excelente, y es allí donde se encuentra, realmente (*ontos einai*), afirmamos, la tragedia más auténtica. Ahora bien, ustedes son poetas, y nosotros también lo somos de lo mismo; nosotros somos vuestros rivales como creadores y actores del drama más bello, el único que por naturaleza es apto para llevar a la perfección la verdadera ley, y tal es, por lo menos, nuestra esperanza. Así que no supongan de ninguna manera que nosotros vamos a permitir tan fácilmente que ustedes vengan a nuestra plaza, levanten allí su escenario y presenten actores que con bellas y fuertes voces puedan hablar más alto que las nuestras” (VII, 817b-c).

Recordemos que nuestra pregunta era: ¿consideraba Platón a la tragedia griega como un documento metafísico? La respuesta es cier-

tamente *no*, si es que por poesía trágica entendemos la de un Esquilo, un Sófocles o un Eurípides. Para Platón, a diferencia de los productos del buen artesano, estos dramas poéticos no se derivan de ninguna manera de la contemplación de modelos o Ideas; solamente describen el miserable enclaustramiento de la interacción humana en la caverna de las apariencias. Pero la respuesta es *sí*, si es que por tragedia entendemos el drama o la acción enteramente basada en la contemplación del *ontos on*. Y es que este tipo de acción elude todas las ambigüedades de la *praxis*. Es la forma más elevada posible de *póiesis*. Por otra parte, los temas que Platón subraya en su descripción de la tragedia ideal, a saber, la ciudad como un drama ontológico, como una consumada obra de arte, como una puesta en marcha de la verdad —todos los temas mediante los cuales la ironía platónica se desembaraza tanto del *bíos politikós* como de las tragedias que se representan en la ciudad democrática—, paradójicamente, esto es, sin el más leve toque de ironía, van a determinar las interpretaciones metafóricas de la tragedia griega en la filosofía alemana.

Ahora bien, antes de intentar demostrar la persistencia de estos temas, déjeme añadir algunas cuantas palabras acerca de Aristóteles, el segundo intérprete de la tragedia en la filosofía griega. Su poética trata extensamente de la tragedia, pero no parece mantener rastro alguno del desdén platónico por los poetas trágicos reales. Todo lo contrario. Aristóteles señala claramente que es mediante la imitación de la *praxis*, que los poetas trágicos proveen a su audiencia una enseñanza verdaderamente filosófica, algo que la simple narración de una secuencia de eventos, que es lo que hacen la mayoría de historiadores, es incapaz de conseguir. La razón de ello es que la imitación trágica, en lugar de ser un pasivo reflejo de los fenómenos, como sostiene Platón, es una activa composición de una trama que revela las posibilidades universales de la interacción humana. Pero el verdadero impacto filosófico de tal revelación no depende de la contemplación que logra el poeta de un ámbito ontológico. No hay en lo absoluto alusión alguna a temas metafísicos en la *Poética* de Aristóteles. Por otro lado, Aristóteles insiste en que la trama genuinamente trágica, lejos de introducir personajes que se esfuerzan por imitar modelos ideales de excelencia, describe caracteres que no son ni mejores ni peores que el espectador promedio. En la trama trágica estos caracteres, dice Aristóteles, fracasan en su intento de pasar bien por la vida y conseguir *eudaimonía* (felicidad) debido a un error (*hamartía*), literalmente, porque fracasan en darle al blanco

correcto. En otras palabras, la valía filosófica de la poesía trágica es un tema que involucra el esclarecimiento de la *praxis*, no un tema que involucra la contemplación de los fundamentos últimos que están más allá del reino de los asuntos humanos. Y los poetas trágicos llevan a cabo esa elucidación (o *kátharsis*) de la *praxis* mediante la introducción en la trama de elementos de miedo y de compasión. Una cadena de sucesos temibles le enseña a los espectadores que lo que ocurre en el escenario podría sucederles a ellos también. Un conjunto de sucesos dignos de compasión les enseña que el impacto de las acciones humanas a menudo trasciende la intención de quien las realiza. Todo esto sugiere que para Aristóteles, en lugar de ser un asunto de contemplación acerca de lo fundamental, la enseñanza filosófica de la tragedia descansa en su apelación a la *phrónesis*, a ese prudente discernimiento que descansa a mitad de camino entre dos extremos, uno por exceso, el otro por defecto. Por ende; podemos decir que Aristóteles no consideraba a la tragedia como un documento metafísico, sino, en conformidad con el espíritu de la ciudad, como un documento acerca de la *praxis* o de la interacción humana.

## II

Ahora estamos en capacidad de preguntar por qué los filósofos alemanes han tratado a la tragedia griega como un documento metafísico. Parece estar claro que su interpretación metafísica no tiene sustento en la historia de Atenas. Tampoco podría basarse en la *Poética* de Aristóteles, que, en realidad, se halla enteramente marginada por estas interpretaciones. Por consiguiente, el problema es: ¿podría haber una suerte de legado platónico en estas interpretaciones metafísicas? En mi opinión, la respuesta es definitivamente *sí*. Para mantener esta conferencia dentro de límites razonables, permítanme centrarme en dos intérpretes: Hegel y Nietzsche.

A primera vista, podría parecer que ambas interpretaciones son totalmente distintas. Mientras Hegel sostiene que lo que él quiere es llevar a su culminación la tradición metafísica iniciada por Platón, Nietzsche repetidamente sostiene que lo que él intenta hacer es rebatir esa tradición. Sin embargo, bajo una inspección más cercana, resulta que en ambos casos la interpretación de la tragedia que se maneja se mantiene en la senda trazada por Platón.

Déjame primero referirme a Hegel. El trata dos veces de la tragedia en su temprana obra maestra, *La fenomenología del espíritu*.

1. En una primera instancia Hegel describe la vida de la ciudad griega a la luz de la *Antígona* de Sófocles. Según Hegel, la vida de la ciudad griega era profundamente ética, y por ello entiende que la existencia individual de los miembros de la *polis* estaba en espontánea armonía con los valores universales, a saber, la ciudad misma. Por ser simplemente lo que son, los miembros de tal comunidad cumplían con su deber. Nunca concibieron la posibilidad de un mundo más elevado. Para ellos no hay conflicto entre obligación y libertad, y no dudan acerca de qué es lo correcto. En la vida ética de la ciudad, dice Hegel, la razón “es consciente de sí misma como de su mundo, y del mundo como de sí misma”<sup>1</sup>.

A primera vista, esta descripción aparenta estar bastante lejos del irónico parecer de Platón: ¿acaso él no criticaba la ciudad real en favor de una mejor? Pero esta primera impresión se ve sacudida tan pronto como nos damos cuenta que Hegel describe la vida real en la ciudad griega en los mismos términos que emplea Platón para describir la ciudad ideal. En efecto, el modelo de construcción que se guía por la máxima “un hombre, un oficio” tiene el mismo esquema que la descripción de Hegel. Permítanme citar algunas frases. He aquí como él define la “sustancia de la vida ética”: “Esta sustancia es, asimismo, la obra (*Werk*) universal, que se engendra como su unidad e igualdad mediante el obrar de todos y de cada uno, pues es el ser para sí, el sí mismo, el obrar. Como la sustancia, el espíritu es la inmutable y justa igualdad consigo mismo; pero, como ser para sí, es la esencia que se ha disuelto, la esencia bondadosa que se sacrifica, en la que cada cual lleva a cabo su propia obra, que desgarrar el ser universal y toma de él su parte”<sup>2</sup>. Más allá de la jerga dialéctica, el sentido de la cita es bastante simple: la única forma de acción en juego en la vida política griega era una obra, la fabricación colectiva de un producto, la ciudad misma, una obra conseguida por cada individuo dedicándose cada uno a su propia tarea. En pocas palabras, Hegel transfiere a la ciudad real de Atenas la representación platónica de la ciudad ideal.

Hemos visto que en la descripción que hace Platón de la mejor ciudad, la contemplación del *ontos on* juega un rol decisivo. De hecho, la contemplación ontológica también juega un rol decisivo en la descripción que hace Hegel de la vida ética entendida como la fabricación de un producto colectivo. Este es verdaderamente, dice Hegel, un producto en el cual

---

<sup>1</sup> Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, México: FCE, 1987, p. 259.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 260.

todos los miembros de la comunidad reconocen “su perdurable esencia”, así como “su inconvencible e irreductible fundamento y punto de partida”(264)<sup>3</sup>. En otras palabras, en la ciudad, tomada ésta como un producto de fabricación colectiva, se consigue una auto-contemplación del espíritu, o bien una identidad última entre la acción y la contemplación más elevada. Esta es, sin duda alguna, una recuperación de la asociación platónica de *póiesis* con *theoría*.

Esta convergencia plantea una importante pregunta: ¿realmente creía Hegel que la descripción que hacía Platón de la ciudad ideal era, de hecho, la descripción de la ciudad real? Una investigación breve es suficiente. La respuesta es: sí, ciertamente. Desde sus lecciones iniciales en la Universidad de Jena hasta su docencia en Berlín, Hegel nunca dejó de repetir lo siguiente: “la república *platónica*, que proverbialmente se considera como un *ideal vacío*, no hace en esencia más que captar la naturaleza de la eticidad griega”<sup>4</sup>.

Pero esto nos conduce a otra pregunta: ¿por qué se refiere Hegel a la *Antígona* de Sófocles en su fenomenología de la vida ética griega? ¿Cómo podría la *Antígona* encajar con *La República*? Comprenderemos cómo “calza” el encaje entre estas dos obras tan pronto como nos demos cuenta de que la tragedia de Sófocles está pensada para demostrar, en la mente de Hegel, tanto la justificación histórica de la perspectiva de Platón, como la necesidad histórica de su superación. Hegel sostiene que la noción platónica de la ciudad en *La República* está rigurosamente de acuerdo con lo que la ciudad real intentaba ser, es decir, la encarnación de una fusión total entre el individuo y el universal. Pero esta misma noción también atestigua la necesidad histórica de una superación de la vida ética griega. Según Hegel, la limitación intrínseca de tal vida recae, en verdad, en su carácter inmediato. El defecto fundamental de una unidad inmediata entre lo individual y lo universal es que ella es más natural que reflexiva o enteramente autoconsciente. “El espíritu es la vida ética de un pueblo en tanto que es la verdad inmediata; el individuo que es un mundo. El espíritu tiene que progresar hasta la conciencia de lo que es de un modo inmediato, tiene que superar la bella vida ética y alcanzar, a través de una serie de figuras, el saber de sí mismo”(265)<sup>5</sup>. El amplio uso que hace Hegel de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>4</sup> Hegel, G.W.F., *Filosofía del derecho*, traducción de Juan Luis Verma, Buenos Aires: Sudamericana, 1975, p. 22.

<sup>5</sup> Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, o.c., p. 261.

la *Antígona* está precisamente pensado para demostrar la deficiencia intrínseca de una vida ética inmediata y por consiguiente la necesidad para el espíritu de moverse más allá de ella. En otras palabras, para Hegel, *La República* y la *Antígona* son dos obras que se confirman mutuamente.

De acuerdo con la lectura que hace Hegel de Platón, cuando en *La República* se recomienda la abolición de la propiedad privada y de la monogamia, lo que el diálogo simplemente justifica es la fusión inmediata entre lo individual y lo universal, tratando de prevenir que los individuos se vuelvan independientes o que afirmen sus inclinaciones personales. La razón de esta precaución es que una individualidad independiente, y reconocida como tal, no tiene lugar alguno en el orden ético antiguo. Pero para Hegel esto es precisamente lo que la tragedia de Sófocles subraya a su manera. La tragedia describe el mundo ético como gobernado por dos leyes. De acuerdo con las leyes humanas de la ciudad, que Creón encarna, una individualidad independiente no tiene sentido porque lo individual pertenece a la ciudad. De acuerdo con la ley divina de la familia que Antígona encarna, hay algo sagrado en el individuo en tanto individuo pero sólo después de la muerte. Platón tiene el presentimiento de que el principio de la individualidad independiente puede arruinar el orden ético. Sófocles demuestra que el orden ético revela su deficiencia interna bajo la forma de una contradicción, que aparece tan pronto como este mundo se confronta con la emergencia de ese mismo principio. El orden ético resulta contradictorio porque, en principio, tanto Creón como Antígona están autorizados para hallar en sus actos la evidencia de una armonía existente entre su conciencia y su mundo, pero, de hecho, el resultado de su acción prueba lo contrario. En último análisis, la razón de esta contradicción descansa en la fundación inmediata o natural del orden ético. La armonía aparente entre la ley de la ciudad y la de la familia no es sino una apariencia porque está basada en la natural diferencia entre el hombre y la mujer. Ni Creón ni Antígona, dice Hegel, exhiben la más ligera vacilación acerca de lo que es correcto o erróneo. Ellos no tienen alternativa; por ser lo que son ellos deben cumplir naturalmente con su deber.

2. Hay un segundo análisis, más adelante en la *Fenomenología del espíritu*, cuyo tema no es más el contenido ético de la tragedia, sino la evaluación de su cumplimiento espiritual como una obra de arte. Aquí, otra vez, un modelo platónico gobierna el análisis, que es parte de una descripción de lo que Hegel llama “la religión del arte”. Desde el comienzo la definición que ofrece Hegel de la *religión del arte* repite manifiestamente

la asociación platónica entre *theoría* y *póiesis*: “El espíritu ha elevado su figura, en la que el espíritu es para su conciencia, a la forma de la conciencia misma y hace surgir ante sí esta forma” (424)<sup>6</sup>. Esta definición sugiere en seguida que Hegel se aproxima a la poesía trágica en términos de su función especulativa o metafísica. Sin duda, mientras que el privilegio de la contemplación ontológica le permitió a Platón desechar la tragedia en la medida en que desbarata el orden ético, este privilegio, en cambio, le permite a Hegel celebrar a la tragedia como un documento metafísico que demuestra la necesidad que tiene el *espíritu del mundo* de progresar más allá del nivel alcanzado por la vida ética griega. Sin embargo, el reemplazo de una especulación estática por una histórica es precisamente lo que le permite proyectar sobre la poesía trágica una nueva versión del mito de la caverna. Platón sostenía que los poetas trágicos eran artesanos frustrados. En lugar de ello, Hegel sostiene que ellos son “trabajadores espirituales”. Platón sostiene que todo lo relacionado con las tragedias representadas en Atenas —el coro, los personajes en escena, los espectadores— permanece atrapado en el reino de las apariencias, incapaz de alcanzar lo que la parábola de la caverna simboliza como “el teatro de la verdad”. Lo que Hegel sostiene a la luz de su metafísica de la historia es que la tragedia como un todo era de hecho una versión de la parábola de la caverna con tal que la parábola se entienda en sí misma en los términos de esa nueva metafísica. En efecto, él insiste en que hay dos niveles de conciencia en la poesía trágica, el nivel menor del coro, y el nivel más elevado de la acción. Solamente el coro, permanece atrapado en la caverna de las apariencias, pero la acción corresponde al teatro de la verdad. Lo que suceda en la escena es una manifestación de lo que Hegel llama el *concepto* o la *Idea*, entendida ahora en un sentido propiamente hegeliano como un proceso ontológico de superación de las oposiciones a través de la síntesis, que es superior a ambas. Esto representa, por supuesto, una tremenda metamorfosis de la *Idea* platónica, pero, en el último análisis, Hegel, como Platón, sostiene que el único espectador competente de la tragedia griega es el mismo filósofo.

Tornemos ahora la mirada a la teoría nietzscheana de la tragedia. En la primera parte de *Así habló Zaratustra*, escrita más de diez años después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, se encuentra un despectivo discurso de Zaratustra, “acerca de los trasmundanos”. Permí-

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 408.

tanme citar las palabras que abren el discurso: “En otro tiempo también Zarathustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. Obra de un dios sufriente y atormentado me parecía entonces el mundo, la ficción de un dios: humo de colores ante los ojos de un ser divino insatisfecho... Este mundo, eternamente imperfecto, imagen, e imagen imperfecta, de una contradicción eterna —un ebrio placer para su imperfecto creador—: así me pareció en otro tiempo el mundo. Y así también yo proyecté en otro tiempo mi ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los transmudanos...”<sup>7</sup>.

Un dios sufrido y atormentado, que, no obstante, crea el mundo en un gozo delirante, una eterna contradicción en el mismo fundamento del mundo: estas descripciones obviamente traen a la memoria los rasgos de lo que Nietzsche llama lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*.

Si el mismo Nietzsche sostuvo, una y otra vez, después de *Así habló Zarathustra*, que Platón es el arquetipo de los trasmundanos, entonces el discurso de Zarathustra, el portavoz favorito de Nietzsche, sugiere, retrospectivamente, que puede haber una suerte de legado platónico en el fondo de *El nacimiento de la tragedia*. El punto aquí es transformar la sugerencia de una posibilidad en la demostración de una realidad. Afortunadamente, hay un texto escrito por Nietzsche inmediatamente después de la publicación de su primer libro, aunque nunca publicado por él mismo, que nos abre un camino para sostener lo anterior. En aquel tiempo Nietzsche todavía estaba lleno de admiración por Richard Wagner y quizás más aún por su joven esposa Cósima; y en respuesta a algunas observaciones hechas por Cósima después de haber leído *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche le envía un pequeño ensayo acerca de “La ciudad-estado griega”, que es, de hecho, una febril celebración de *La República* de Platón. Permítanme citar de la última página de este ensayo: “La ciudad ideal de Platón es algo evidentemente mucho más grande de lo que creen incluso sus más fervientes admiradores, sin contar la arrogancia de nuestros académicos cuando rechazan tan bello producto de la antigüedad. Una intuición poética y una vigorosa descripción revelan el propósito real del Estado, es decir, la existencia olímpica, la siempre renovada creación y formación de espíritus geniales, respecto de los cuales todos los otros seres son instrumentos auxiliares... Sin duda, el único genio que Platón coloca en la cima de su

---

<sup>7</sup> Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zarathustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1975, 3ª ed., p. 56.

ciudad perfecta es el genio de la sabiduría y de la ciencia, y ciertamente excluyó de su estado al genio artístico. Pero ésta es la áspera consecuencia del juicio de Sócrates acerca del arte, y Platón hizo suyo este juicio, aunque no sin luchar consigo mismo. Sin embargo, ésta es una deficiencia superficial y casi contingente que no debería impedirnos reconocer en la concepción global que ofrece Platón del Estado el extraordinario jeroglífico de una doctrina esotérica acerca de la relación entre el Estado y el genio, una profunda doctrina que merece por siempre ser descifrada<sup>8</sup>.

A la luz de una contemplación ontológica, Platón denigró irónicamente tanto la vida política de Atenas como sus tragedias. Ahora bien, nosotros hemos visto que en su rehabilitación ontológica de la vida política en la ciudad griega, Hegel sostiene que las tragedias eran de hecho la personificación de la ciudad ideal platónica. Y que su interpretación ontológica de la tragedia como una obra de arte implicaba considerarla de alguna manera como otra versión de la parábola de la caverna. Esto es precisamente lo que hace Nietzsche también a su manera, pero con una gran diferencia: él no está en absoluto interesado por la vida ética, por lo menos en el primer libro, sino por la estética, o, en sus propias palabras, por “una metafísica del artista”. Desde su perspectiva, Platón fue sobre todo un artista que, para complacer a Sócrates, tuvo que encubrir su dedicación a las bellas artes. De ahí que cuando Platón coloca a los filósofos en la cima de la jerarquía de la ciudad lo que debemos entender es que de hecho él pensaba en los artistas. De la misma manera, cuando Platón subraya la voluntad de verdad (*will to truth*), el quiere subrayar, de hecho, la voluntad de arte (*will to art*). Una vez descifrada, la estructura jerárquica de *La República* significa que la función del Estado es la de subyugar a la mayoría para permitir que los pocos afortunados puedan convertirse en artistas.

Es de sobra conocido que, de acuerdo con *El nacimiento de la tragedia*, hay tres clases de artistas: 1. el artista apolíneo, que celebra al mundo tal como éste aparece, 2. el artista dionisíaco que pasa por alto el reino de los fenómenos y que más allá de toda apariencia celebra el mundo como realmente es, a saber, el mundo como voluntad, y, 3. finalmente, aquellos artistas que son simultáneamente dionisíacos y apolíneos, los artistas trágicos que revelan el vínculo entre el mundo como fenómeno y el mundo como voluntad. Tan pronto como nos damos cuenta que la intención se-

---

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich, “Der griechische Staat”, en: *Kritische Gesamtausgabe*, ed. por Colli, G. y Montinari, M., Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1967ss., tomo III, 2, p. 270.

creta de Nietzsche era descifrar en términos artísticos la doctrina supuestamente esotérica de *La República*, nos damos cuenta de que para él, la tragedia griega era una versión artística de la parábola de la caverna, y que ella misma, evidentemente, ha de ser descifrada como un documento esotérico. De esto podemos concluir que en la interpretación que hace Nietzsche de las bellas artes griegas todo es una cuestión de niveles de visión. El artista apolíneo contempla los principios que gobiernan el mundo de los fenómenos: individuación y razón suficiente. El artista dionisiaco contempla el poder ontológico de la voluntad en su inagotable productividad y capacidad de destrucción. El artista trágico contempla el vínculo existente entre el mundo como individuación razonable y el mundo como voluntad inagotable. En el lenguaje esotérico de Platón, Nietzsche contempla el eslabón que existe entre las apariencias y el *ontos on*. La visión del *ontos on* es simbolizada por el coro que celebra el poder de la voluntad, la visión de las apariencias individuadas es simbolizada por la escena. La tragedia como un todo —coro y escena— revela el nexo que existe entre las apariencias individuales y la voluntad. El fondo platónico de *El nacimiento de la tragedia* se hace manifiesto por Nietzsche cuando, inmediatamente después de subrayar que “las celebradas figuras de la escena griega —Prometeo, Edipo, etc.— son solamente máscaras del héroe original, Dionisos”, añade lo siguiente: “...se hallan profundamente fundadas en el ser helénico la valoración y distinción platónicas de la ‘idea’ en contraposición al ‘ídolo’, a la copia. Mas, para servirnos de la terminología de Platón, acerca de las figuras trágicas de la escena helénica habría que hablar más o menos de este modo: el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual.” (sección 10)<sup>9</sup>.

Me hubiera gustado agregar a la consideración de estas dos figuras el nombre de Heidegger. Tres indicios podrían quizás ser suficientes para sugerir que el legado de Platón también jugó un rol decisivo en la interpretación que hace Heidegger de la tragedia griega.

Primer indicio: la alusión más temprana que hace Heidegger a un poeta trágico es una breve cita y traducción, sin comentario, del primer verso del famoso coro *Pollá ta deina* de la *Antígona*. La traducción es la siguiente: “Hay mucho que es extraño, pero nada que sobrepase al hombre en extrañeza”. Es significativo, creo, que la alusión tenga lugar en un curso

---

<sup>9</sup> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pp. 96-97.

lectivo de 1931-32 acerca de “La esencia de la verdad”, que no es otra cosa que una detallada interpretación de la parábola platónica de la caverna.

Segundo indicio: la segunda alusión es una cita y traducción de Heidegger de un único verso del *Prometeo* de Esquilo. Es significativo, creo, que esta alusión aparezca en el contexto del famoso, o infame, *Discurso del rectorado*, que no parece ser, después de todo, otra cosa sino una refundición de *La República* de Platón.

Tercer indicio: la primera interpretación extensa de la tragedia griega hecha por Heidegger se encuentra en un curso lectivo cuyo título, suficientemente significativo, es: *Introducción a la metafísica*. Esto sugiere que Heidegger, tanto como Hegel y Nietzsche, considera a la tragedia como un documento metafísico.

Permítanme terminar. Tanto en Hegel como en Nietzsche encontramos una proyección metafísica de la parábola de la caverna sobre la tragedia griega. El problema con esta suerte de proyección es que da por sentado que el único espectador competente de la tragedia griega es el metafísico. Hegel no prestó atención al hecho de que aquellos que asistían al teatro griego lo hacían como ciudadanos, no como instrumentos del *espíritu del mundo*. De la misma manera, Nietzsche dice explícitamente que en su origen mismo la tragedia excluye “toda la esfera política y social” (sección 7)<sup>10</sup>. En ambas interpretaciones, el campo de la interacción humana, el campo de la *praxis* es reemplazado por una *póiesis* ontológica, entendida como auto-producción del espíritu, o como producción artística de la voluntad. En ambos casos la enseñanza de Aristóteles es pasada por alto o considerada irrelevante. Esto significa que la clásica tensión entre *hybris* y *phrónesis* ha sido enteramente borrada. Es como si la búsqueda de un término medio entre dos extremos nunca hubiera sido un problema para los griegos.

Finalmente, debería agregarse que en ambas interpretaciones se ha ignorado la ironía de Platón. En efecto, lo que permaneció no dicho, aunque presupuesto, cuando Platón irónicamente contempló en el discurso la sustitución de la *praxis* por una producción colectiva, definida ésta en su copia, completamente predecible, y enteramente tangible y confiable en su producto resultante, es, por supuesto, que la interacción humana simplemente no es reducible a estas características.

(Traducción de Julio del Valle)

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 74.