



## ARTICULOS

# NIETZSCHE Y LA TRAGEDIA\*

PILAR PALOP JONQUERES

Oviedo



el mismo modo que ha sido posible, a lo largo de la primera parte de este artículo, señalar una serie de relaciones entre el análisis hegeliano de la tragedia clásica, y la teoría psicoanalítica, en cuanto presidida por la teoría del complejo de Edipo, así también, en las líneas que siguen se examinarán otro tipo de conexiones, igualmente marcadas, entre las concepciones de Freud y el análisis nietzschiano de la tragedia.

A diferencia de lo que le ocurría con Hegel —al que posiblemente no había leído— Freud poseyó de Nietzsche referencias directas, a través, sobre todo, de Lou von Salome. Pero no quiso nunca reconocerse acreedor de las ideas nietzschianas, como tampoco de las de Schopenhauer, a pesar de aceptar con cierto agrado que se subrayara la coincidencia de algunas de sus tesis con las de estos autores (1).

En lo que se refiere a la teoría nietzschiana de la tragedia, es muy improbable que Freud no conociera sus tesis principales porque, en cierta medida, la teoría del complejo de Edipo tiene todo el aspecto —como se mostrará más adelante— de constituir una respuesta frente a la tesis de *El nacimiento de la tragedia*.

Como es sabido, Nietzsche partió, en el origen de su actividad como pensador, de una profunda admiración hacia Schopenhauer, y la primera de las obras nietzschianas destila la influencia de aquel gran pensador y no puede entenderse sin mencionar la deuda de Nietzsche con él (2). Pero Nietzsche tratará, ya en *El*

*Nacimiento de la tragedia*, de invertir de signo el pesimismo y el nihilismo de su maestro, traduciendo en voluntad de vivir y en afirmación de los valores vitales aquello que en Schopenhauer era voluntad de negación y enemistad desengañada con la vida.

Schopenhauer había ya proporcionado, en *El mundo como voluntad y representación*, ciertas consideraciones, de claro matiz moral, sobre la naturaleza y el sentido de la tragedia:

«El placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime. Una escena sublime de la naturaleza que se desarrolla ante nosotros, muchas veces nos produce el efecto de anular la voluntad para mantenernos en disposición puramente contemplativa; pues, de igual modo, ante la catástrofe trágica nos desprendemos hasta de la misma voluntad de vivir. El campo de acción de la tragedia es el aspecto aterrador de la vida, ofreciéndonos el espectáculo de la miseria humana, el reinado del error y del azar, la pérdida del justo, el triunfo de los malvados; contemplamos, pues, todo aquello que más repugna a nuestra voluntad en el sistema del mundo. Este espectáculo nos conduce a apartar la voluntad de la vida, a no amar a ésta ni a desearla» (3).

Lo que Schopenhauer veía en la tragedia era, pues, el espectáculo, expresamente ofrecido a la representación, del desengaño en que consiste la vida humana; el traumático despliegue, ante la conciencia, de ese desfile de horrores en que, *salva veritate*, se resolvería la existencia:

«Al estallar la catástrofe trágica, vemos más que nunca claro que la vida es una pesadilla, de que conviene despertarnos. Desde este punto de vista, la impresión trágica es análoga a la de lo sublime dinámi-

(\*) Parte II de *Freud, Hegel y Nietzsche sobre la tragedia clásica*.

(1) Véase, p.e.: Freud: Historia del Movimiento Psicoanalítico. En: *Autobiografía*. Tr.: Luis López-Ballesteros. Madrid, Alianza, 1969, p. 115.

(2) F. Savater ha sabido formular con gran precisión y belleza la relación intelectual que Nietzsche mantuvo con Schopenhauer. Véase al respecto su *Nietzsche* (Barcelona, Dopesa: colección «Conocer a»: 1977, pp. 37-42).

(3) Schopenhauer, A.: *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, Madrid - Buenos Aires - México: Aguilar 1960 (2ª edición) Tr.: Eduardo Ovejero y Mauri, pp. 318-319.

co, puesto que nos eleva como ésta por encima de la voluntad y de sus intereses y nos lleva a amar la contemplación de aquello que la voluntad repugna en absoluto. El arrebató sublime que todo lo trágico envuelve nace de que nos hace ver que el mundo y la vida no pueden ofrecernos verdadera satisfacción, y que, por consiguiente, no merecen que nos apeguemos a ellos; en esto está la esencia de lo trágico y por ello este sentimiento nos conduce a la resignación» (4).



Schopenhauer concedía, pues, a la tragedia ciertas repercusiones, no ya meramente estéticas (referidas a la belleza), sino dotadas de una proyección moral (referidas a lo sublime, en la acepción kantiana). Para Schopenhauer el valor ético de la tragedia dimanaba de que, desplegando ante los ojos el espectáculo espantoso de la vida, llevaba a clarificar la futilidad de la existencia y a penetrar en lo vano de los deseos, en lo gratuito de las pasiones y en lo superfluo de la voluntad de vivir. La actitud que la tragedia favorece y suscita se relacionaría, por tanto, con la ataraxia del estoico o con el escepticismo cristiano. Al comprender la vanidad de la existencia y la hondura de su espanto, el espectador, lejos de aferrarse a sus aspiraciones, aprendería a distanciarse de ellas, a negarlas y, mediante esa negación, se aproximaría a la actitud del sabio, a esa postura de renuncia e indiferencia que, según Schopenhauer es consustancial a la sabiduría.

En la tercera edición de *El Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche añadirá un «Ensayo de autocrítica», concebido a manera de prólogo, en el que se contiene una dura crítica a Schopenhauer o, más bien, a esa lección de resignación que Schopenhauer había querido extraer de la tragedia. Porque aunque Nietzsche arranca de un pesimismo ante la vida muy afín al schopenhaueriano, toda su obra se orienta, empero, a extraer de ese pesimismo unas consecuencias afirmativas, de acción, de valoración de la existencia y no de negación o renuncia (5). Este vitalismo nietzschiano es, por otra parte, algo muy bien conocido en lo que no hace falta insistir.

(4) Ibid.

(5) «En oposición a Schopenhauer, para quien la tragedia fortalecía en nosotros la resolución de morir, Nietzsche señala en la embriaguez trágica un heroico desafío a las potencias de la muerte, una resolución a afrontar la vida en su totalidad e incluso en las peores catástrofes». Jean Marie Domenach: *El retorno de lo trágico*. Tr.: R. Gil Novales. Barcelona, Península, 1969, p. 35.

La interpretación nietzschiana de la tragedia, que es lo que directamente nos interesa, se efectúa en base a esa distinción, ya célebre, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, concebidos como dos ingredientes opuestos, aunque complementarios en cierto modo, del espíritu griego y que, sin duda, constituyen, respectivamente, una derivación o transformado de esas dos realidades a las que Schopenhauer había llamado «representación» y «voluntad». Nietzsche asigna a cada uno de esos ingredientes la personificación en un dios de la mitología griega: lo dionisiaco irradia de Dioniso, el dios sufriente de los Misterios, del que relataban los mitos que, tras ser despedazado por los Titanes, volvió a ser alumbrado por Demeter. Se trata, según la semblanza de Nietzsche, de un Dios sufriente pero, a la vez, exaltadamente jubiloso: el dios del vino y de la embriaguez, que bendecía la identificación entusiasta de todos los miembros de la comunidad durante la apoteosis de la orgía. En esta deidad se combinaban, además, de acuerdo con la caracterización de Nietzsche, la más despiadada crueldad con la más amable benevolencia, el ímpetu salvaje con la clemencia y la benignidad.

Apolo, que encarna las fuerzas opuestas es, en cambio, de acuerdo con la tradición griega que Nietzsche interpreta, el dios resplandeciente, es decir, la divinidad de la luz, el dios de las artes figurativas que preside el mundo de la representación, el de la fantasía y «la bella apariencia de lo onírico». Es, también, como Nietzsche subraya, el dios vaticinador, el intérprete de los sueños y del destino. Frente a Dioniso, que patrocina la fusión orgiástica de los espíritus, Apolo, en cambio, simbolizaría, más bien, el principio de individualización.

En el concepto de Nietzsche, uno y otro dioses significaron, entre los griegos, el reconocimiento mítico-religioso de dos fuerzas psíquicas presentes siempre en el corazón humano (fuerzas, por cierto a las que Jung dió luego cabida dentro de la caractereología del Psicoanálisis) (6). Las energías encontradas de estas dos tendencias antagónicas habrían mantenido, según Nietzsche, una enconada contienda en el alma del pueblo griego, hasta que, finalmente, lo apolíneo habría acabado por prevalecer.

Advierte Nietzsche que, aparte de la manifestación inmediata y espontánea de estas tendencias —ya en la embriaguez, ya en el sueño— cabría rastrear su plasmación en forma mediata (cultural) en el reino de las artes: lo dionisiaco, p.e., sería el arrebató de la música; lo apolíneo, la línea luminosa de las artes plásticas, donde se perfilan en el espacio contornos, figuras e imágenes semejantes a las que se despliegan en los sueños.

Ambos principios tuvieron en el origen, según Nietzsche reconoce, su cauce propio: lo dionisiaco en las exaltadas festividades orgiásticas donde todo desfreno estaba permitido y donde se buscaba la competencia mística de los protagonistas de la fiesta, asumiendo así el «desgarramiento del *principium individuationis*» como un fenómeno artístico (7); lo apolíneo, en

(6) Jung, C.G.: *Tipos psicológicos*. Tr.: Ramón de la Serna. Buenos Aires, Ed. Sudamérica 1964.

(7) Nietzsche, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Tr.: Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza 1973, p. 48.

las artes representativas, es decir, en la pintura y escultura o, también, en la poesía épica.

Pero ciertas artes significaron, de acuerdo con la interpretación nietzschiana, la síntesis de ambos aspectos. Así, p.e., la canción popular, que es simultáneamente lírica (dionisiaca) y representativa. Y así, también —y ello es particularmente lo que nos interesa subrayar— la tragedia.

La tragedia es concebida por Nietzsche como «un coro dionisiaco que se descarga en un mundo apolíneo de imágenes» (8), o bien como «una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos» (9) o, en fin, como una «visión que es en su totalidad una apariencia onírica y por tanto de naturaleza épica, más, por otro lado es *objetivación* de un estado dionisiaco» (10).

Afirma Nietzsche que la tragedia, originariamente, fue «coro y nada más que coro» (11) un coro trágico que cantaba los sufrimientos de Dioniso, coro que, cuando la tragedia evolucionó hacia la representación teatral, conservó esa misma función de exaltación dionisiaca. Por cierto que Hegel interpretó el coro en un sentido diametralmente opuesto al de Nietzsche, viendo en ese «representante de la voz del pueblo» una expresión de la sabiduría de la vejez, impotente y pasiva, resignada y exenta de vigor (12). En cambio, Freud, mucho más cercano a las concepciones de Nietzsche, pensó a los miembros del coro trágico como una «deformación refinadamente hipócrita» (13) de los remotos protagonistas del descuartizamiento de Dioniso. Porque, según Freud, la tragedia griega, en su forma primitiva —formada, exclusivamente, por un único héroe, que asumía la culpa trágica y por un colectivo (o coro) de hombres que causarían sus sufrimientos— habría consistido en una rememoración del asesinato de Dioniso a mano de los titanes, los cuales estarían encarnados en los propios componentes del coro. Todo ello, a su vez, debería entenderse, de acuerdo con Freud, como una reproducción simbólica del primer crimen, es decir, del pecado original y, por consiguiente, de ese mismo pecado y del mismo mito órfico que el Cristianismo habría vertido en la historia de la Pasión de Cristo (14).

Pues bien, Nietzsche —para quien el héroe, «que sufre y se glorifica», encarna siempre, de un modo u otro, a Dioniso desgarrado— atribuye al coro el papel apolíneo de hacer explícito el sufrimiento. Porque el coro, participando del dolor del héroe y asumiendo su desventura «proclamaría, así, la verdad desde el corazón del mundo» (15), una verdad que no es otra sino «la de lo espantoso y absurdo del ser» (16).

Pero ¿qué sentido tiene, según Nietzsche, ese reconocimiento, esa plasmación, en el arte, del horror y lo atormentado de la vida? ¿Por qué ese mensaje que la tragedia, en la voz del coro pregona?

Nietzsche estima que el pueblo griego «especialmente capacitado para el sufrimiento» (17), supo captar, mejor que cualquier otro, «los espantos y horrores de la existencia» (18). Y supone, asimismo, Nietzsche que, en ese contexto de sufrimiento, la jovialidad del espíritu griego habría ideado en la tragedia un procedimiento para hacer más soportable y asumible la vida sobre la tierra: el procedimiento de convertirla en un espectáculo bello:



«Lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos —dice Nietzsche— es que para el verdadero creador de este mundo somos imágenes y proyecciones artísticas y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte —pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo» (19).

En consonancia con esta suposición, cree Nietzsche poder afirmar que la tragedia es el desarrollo de un mundo de imágenes a cuyo través los griegos lograban representarse la lucha tormentosa del propio existir como un espectáculo (estético), como espectáculo de la «sobrereabundancia de formas que puede asumir la vida»; como el espectáculo de un mundo azaroso y cambiante, eternamente renovado en su sufrimiento.

El arte es, según Nietzsche, «un mago que salva y cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo» (20). Por ello, tras «la precisión y claridad apolíneas» del lenguaje de los héroes trágicos, y particularmente de los

(8) Ibid, p. 84.

(9) Ibid., p. 174.

(10) Ibid., p. 84.

(11) Ibid. p. 73.

(12) Hegel: *Fenomenología del Espíritu*. Tr.: Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México, F.C.E. 1966, p. 426.

(13) Freud: *Totem y Tabú*. Tr.: Luis López Ballesteros y de Torre. Madrid, Alianza 1967, p. 202.

(14) Ibid., pp. 199-203.

(15) Nietzsche: *El nacimiento de la Tragedia*, op. cit. en (7), p. 85.

(16) Ibid.; p. 78.

(17) Ibid., p. 53.

(18) Ibid., p. 52.

(19) Ibid., p. 66.

(20) Ibid., pp. 78-79.

héroes sofócleos, descubre Nietzsche el «producto de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso (en lo dionisiaco y sufriente) de la naturaleza» (21).

El destino ineludible de todo hombre es —afirma Nietzsche— el actuar dentro de ese universo terrible y en cooperar en esa creación de errores, engaños y desgracias en que se resuelve el mundo. La tragedia que sería, en ese contexto, significar que el hombre debe actuar a pesar de todo y que, «si su obrar es noble» no peca, no delinque, es inocente, aunque «a causa de su obrar parezca toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral» (22).

Ese es, concretamente, el mensaje que Nietzsche atribuye a la tragedia de Edipo, «el más doliente de todos los héroes»: el de mostrar la inocencia del héroe que actúa, del intrépido que se enfrenta con el mundo y que, por el hecho mismo de su acción, comete la impiedad de impulsar el devenir y de forzar el movimiento mismo y el cambio dentro del universo. Edipo es, según Nietzsche, un héroe comparable a Prometeo (23). Al resolver el enigma de la Esfinge, realiza un atentado contra la naturaleza similar al que Prometeo cometió ante los dioses, pues obliga a aquella, a la fuerza, a entregarle sus secretos. Su osadía llevará a Edipo a la más grande transgresión: a convertirse en el esposo de su madre, tras haber dado muerte a su progenitor:

... «El mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza» (24).

El desafío de Edipo es, en la consideración de Nietzsche, como dijimos, un desafío semejante al de Prometeo, que robó el fuego de los dioses para entregarlo a los hombres y hacerles, así, capaces de inaugurar la vida cultural. Y ese mito de Prometeo que, según advierte Nietzsche, es común a todos los pueblos ários, significa que sólo mediante un sacrilegio, sólo mediante



(21) Ibid., p. 89.

(22) Ibid.

(23) Ibid., cf. pp. 99 y ss.

(24) Ibid., pp. 90-91.

una infracción conquista la humanidad sus bienes más valiosos. Por eso la humanidad debe, correlativamente, aceptar las consecuencias de su impiedad: ese «diluvio» de sufrimientos y penalidades que se siguen de la apropiación —en contra de los dioses y en contra de la naturaleza— de la capacidad creadora y constructiva.

La equiparación de Edipo con Prometeo podría aparecer, en un primer momento, como un tanto forzada. Y, sin embargo, el propio Vernant, profundo conocedor del espíritu griego, en un artículo titulado «Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'OEdipe Roi» (25) ha incidido en una interpretación de esta tragedia muy semejante a la nietzschiana y que puede aclarar bastante el sentido de las consideraciones de Nietzsche.

Vernant se esfuerza por demostrar que, desde el principio al fin, el *Edipo Rey* de Sófocles no consiste sino en la epopeya del «conócete a tí mismo» socrático, asumida con todo lo que ese autoconocimiento conlleva de irreverencia contra los dioses. La tragedia exponería, pues, según Vernant, el relato de un delito religioso (y no moral o de carácter). El enigma de la Esfinge resumiría y anticiparía, enmascarándola, la verdadera significación del enigma descifrado por Edipo: el de su propia vida; el de su infancia, madurez y ancianidad, tal y como se va haciendo patente ante sus ojos a lo largo de la acción dramática (26). Toda la obra consistiría, así en un encuentro de Edipo con su propia existencia, existencia que al principio desconocía y de la cual el Enigma de la Esfinge —que Edipo ya ha desentrañado cuando comienza la acción dramática— constituía sólo un símbolo premonitorio. Pero ese desvelamiento hará a Edipo, según Vernant, demasiado clarividente, semejante a un dios (27). Por ello mismo cegará sus pupilas y arrancará de ellas esa luz, excesiva para los ojos de un mortal (28), ya que la verdad que Edipo ha descubierto —el horror de la propia existencia y de la vida humana— no se vislumbra en la inocencia ni se consigue en la impunidad.

La versión de Nietzsche, algo más opaca y menos explícita, corre pareja con la que expone Vernant, si bien con la importante diferencia de que Nietzsche no hubiese puesto el delito de Edipo en el autodescubrimiento en sentido socrático, sino, más bien, en la acción de desentrañar los horrores del destino humano.

Nietzsche ha subrayado también —y desarrollará luego esta idea con más amplitud en la *Genealogía de la moral* (29)— que la noción de pecado prometéico, tal y como la tragedia de Edipo la ejemplifica, —es decir; esa noción de pecado activo, por intermedio de la cual el mal en el mundo se justifica como resultado de ese sacrilegio en que consiste el obrar, el crear— es una noción genuinamente aria, y que se contrapone, de

(25) Vernant, J.P.: «Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'OEdipe-Roi». En: Vernant y Vidal-Naquet: *Mythe et Tragédie en la Grèce ancienne*. Paris, Maspero, 1973.

(26) Ibid., pp. 114-115 y también p. 30.

(27) Hölderlin ya se había referido al carácter desmesurado de la curiosidad edípica al hablar de «la admirable, rabiosa curiosidad de Edipo, porque el saber, cuando ha rasgado sus límites, como ebrio en su espléndida forma armónica (...) se excita a sí mismo más de lo que puede soportar o aspirar». Hölderlin: *Ensayos*. Tr.: Martínez-Marzoa. Madrid, Ayuso, 1976, p. 137.

(28) Vernant, op. cit. en (25), p. 109.

(29) Nietzsche: *La Genealogía de la moral*. Tr.: Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1972.

modo directo, a la idea semítica de pecado original, entendido como pecado pasivo, de desobediencia:

«Los arios conciben el sacrilegio como un varón y los semitas el pecado como una mujer, de igual manera que es el varón el que comete el primer sacrilegio y la mujer la que comete el primer pecado» (30).

Más tarde, y con un dogmatismo y una ligereza realmente asombrosas, defenderá Nietzsche, en la *Genealogía de la Moral* que, frente a los griegos y los romanos (los arios), robustos y sanos, valerosos y fuertes, activos y dominadores, que no poseyeron el concepto de culpa, pues reconocían el derecho del más fuerte como un derecho natural, los semitas, cobardes y apocados, débiles y resentidos, enfermos e impotentes, habrían elaborado la idea del mal moral, la idea del pecado —y con ella, la de expiación— para lanzarla sobre sus opresores arios. Si bien, con el tiempo los propios semitas llegarían, ellos mismos a proyectar sobre su propia alma (por obra de la malevolencia astuta de los sacerdotes, interesados en ese viraje) esa acusación de culpa y pecado que originariamente habrían concebido para condenar a los fuertes, sus opresores.

Pues bien, con independencia de la validez del juicio nietzschiano acerca de las diferencias psicológico-morales entre arios y semitas, lo cierto es que Nietzsche planteó expresamente la conexión entre el tema de la tragedia y el problema del pecado y que suscitó, con ello, una comparación entre el concepto griego y el concepto judío de culpa que seguirá interesando a Kierkegaard y también a Freud.

Kierkegaard, p.e., mantiene, con respecto a la cuestión, tesis enteramente contrarias a las de Nietzsche. Para Kierkegaard la tragedia clásica posee, en efecto, la virtualidad de revelar la parte de inocencia que toda falta humana conlleva. Porque la tragedia subraya, ante todo, la intervención —en la conducta— del destino, es decir, «la independencia de otras instancias sustanciales como el Estado, la familia» (31), y la herencia de sangre y estirpe. La caída del héroe, en la tragedia antigua, es, según Kierkegaard, no sólo una consecuencia de la acción, sino un padecimiento. La fatalidad en la tragedia consistiría, precisamente, en esa fusión de la libertad y el destino, el actuar y el padecer, la culpa y la inocencia (32).

Pero Kierkegaard estima, frente a Nietzsche, que los griegos, precisamente por exculpar —con la apelación al destino— el delito del hombre, han mantenido un nivel de conciencia ética inferior o más primitivo que el de los judíos. El gran mérito de estos últimos habría radicado en descubrir la esencia misma de la eticidad, al comprender que el castigo inflingido por Yavé no es arbitrario, sino justo. Frente a la concepción puramente estética que los griegos habrían tenido de la culpa, los judíos, más penetrados de seriedad y auténti-

co espíritu trágico, habrían sabido descubrir en la culpa una realidad moral:

«La culpa trágica es mucho más que una culpa meramente subjetiva, es una culpa original. Ahora bien, la culpa original es una categoría tan sustantiva como la del pecado original y es este aspecto sustantivo el que da mayor profundidad a la pena. Aquí reside, esencialmente, el legítimo interés trágico de la siempre admirada trilogía trágica de Sófocles: *Edipo en Colona*, *Edipo Rey* y *Antígona*. Sin embargo, la culpa original supone una íntima contradicción, a saber, que es culpa y al mismo tiempo no lo es. El lazo por el que el individuo resulta culpable es, precisamente, el de la piedad, pero la culpa así contraída tiene el carácter de la máxima anfibología estética. Podría pensarse, por lo que vamos diciendo, que el pueblo que más había desarrollado el género auténticamente trágico era el pueblo judío. Uno se siente realmente tentado a ver grandes temas de tragedia en la afirmación bíblica de que Yavé es un Dios celoso que castiga en los hijos las iniquidades de los padres hasta la tercera y cuarta generación, o cuando oye una cualquiera de aquellas tremendas maldiciones en que abunda el Viejo Testamento. No obstante, el judaísmo está demasiado desarrollado éticamente como para hacer tal cosa. Las maldiciones de Yavé son terribles de veras, pero a la par son castigos justos. En Grecia, por el contrario, no ocurría lo mismo. La cólera de los dioses no tiene ningún carácter ético, sino suma ambigüedad estética» (33).

La teoría freudiana del complejo de Edipo puede inscribirse, también en esa misma temática en torno a la noción —aria o semítica— de pecado. No sería, por cierto, irrelevante sospechar que, con esa teoría, Freud propuso una ingeniosa solución a la dicotomía sacrilegio semita/pecado ario. Porque Freud, en efecto, ha situado el problema de la culpa en ese mismo contexto inmanentista (no religioso) en el que Hegel o Nietzsche lo plantearon. También para Freud la esencia formal del delito primigenio habría consistido en la acción y en la creación de cultura, i.e., en la constitución de las primeras normas jurídico-sociales que regularían la conducta y constreñirían al trabajo. Tal delito habría causado la pérdida de la inocencia (el alejamiento del estado de naturaleza) y marcado el comienzo de la civilización, con toda su carga de malestar y prohibiciones. Pero el contenido, y no ya la forma del delito, habría que entenderlo, según Freud, como un asesinato: como el asesinato del protopadre (34).

Ahora bien, ese delito no sería atribuible a un sólo pueblo o a una sola raza, sino a todos los hombres y con las mismas pretensiones de generalidad, o incluso mayores que las que se predicaban del concepto de pecado original. Todos los hombres, todos los pueblos estarían comprometidos en el parricidio prehistórico, cada hombre, cada niño habría deseado, durante su infancia, realizar un parricidio análogo (35).

(30) Nietzsche: *El nacimiento de la Tragedia*, op. cit. en (7), pp. 93-94.

(31) Kierkegaard, S.: *Estudios Estéticos. Vol. II: De la Tragedia y otros ensayos*. Tr.: Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 19.

(32) *Ibid.*, pp. 19-21. La misma idea ha sido expresada por J.M. Dominach en: *El retorno de lo trágico*, op. cit. en (5), pp. 24 y ss.

(33) Kierkegaard, op. cit. en (31), pp. 30-31. También J.M. Domenach alude al contenido trágico de la Biblia. Ver su obra: *El retorno de lo trágico*, citada en (5), pp. 47-48.

(34) Freud: *Psicología de las masas*. Tr.: Luis López-Ballesteros. Madrid, Alianza, 1969, pp. 71-75.

(35) Freud: *Introducción al Psicoanálisis*. Tr.: Luis López-Ballesteros. Madrid, Alianza, 1967, pp. 356-364.

La astuta maniobra que Freud le enfrenta al análisis nietzschiano de la culpa es, además, la de tomar precisamente un mito griego (ario), una tragedia griega universalmente admirada por su gran belleza, como la expresión simbólica más depurada de ese pecado original, tomado en su forma paradigmática. Queda probado así que también los griegos habrían tenido el opaco recuerdo de su viejo delito y lo habrían rememorado en una de las más grandiosas creaciones de la literatura, porque «un acontecimiento como la supresión del padre por la horda fraterna tenía que dejar huellas imperecederas en la historia de la humanidad y manifestarse en formaciones sustitutivas, tanto más numerosas cuanto menos grato es el recuerdo directo» (36).

Si el destino que la tragedia describe es el de todos y cada uno de los individuos humanos «se comprende perfectamente el apasionante hechizo de *Edipo Rey*, a pesar de todas las objeciones racionales contra la idea de destino inexorable que el asunto presupone (...); el mito griego retoma una concepción del destino que todos respetamos porque percibimos su existencia en nosotros mismos. Cada uno de los espectadores fue una vez, en germen y en su fantasía, un Edipo semejante, y ante la realización onírica trasladada aquí a la realidad, todos retrocedemos horrorizados, dominados por el pleno impacto de toda represión que separa nuestro estado infantil de nuestro estado actual» (37).

Así pues, en defensa del pueblo judío, sobre el cual, durante siglos, ha recaído la inculpación del asesinato del Hijo, Freud ha alzado la teoría del complejo de Edipo, dando a entender, además, que dicho asesinato es sólo un caso particular del asesinato de los caudillos, de los jefes, de los líderes, los cuales siempre han personificado, ante las masas, la figura del padre (38). Por si fuera poco, Moisés, el autor del *Génesis* —y por tanto, el creador del mito bíblico del pecado de Adán y Eva— habría sido, según Freud, un egipcio, y en modo alguno un judío. El mismo Moisés, además, habría sufrido —como patriarca y profeta— el destino que señala la teoría freudiana, pues hubo de ser asesinado por su pueblo adoptivo y reemplazado por un nuevo Moisés, esta vez judío —es decir, por uno de los hijos (39). El pecado original habría sido, en todo caso y en suma, algo compartido por todos los hombres y no algo privativo de los semitas; habría consistido, cierto, en una desobediencia (ante la prohibición del incesto, p.e.) pero elaborada como pecado activo, como homicidio y realizada por varones (por la conspiración de los hermanos de la horda).

(36) Freud: *Totem y Tabú*, op. cit. en (13), p. 201.

(37) Freud: *Los Orígenes del Psicoanálisis*. Tr.: Ramón Ardid. Madrid, Alianza, 1975. Carta a Fliess del 15-10-1897, p. 224.

(38) Freud: *Psicología de las masas*, op. cit. en (34).

(39) Freud: «Moisés y el Monoteísmo». En: *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Tr.: Ramón Rey Ardid. Madrid, Alianza, 1970.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES: *Poétique*. París, Les Belles Lettres 1965.
- BUENO, G.: *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber*. Madrid, Ciencia Nueva, 1970.
- BUENO, G.: *Ensayos Materialistas*. Madrid, Taurus, 1972.
- BUENO, G.: *La Metafísica presocrática*. Oviedo, Pentalfa, 1974.
- DOMENACH, J.M.: *El retorno de lo trágico*. Tr.: R. Gil. Barcelona, Península, 1969.
- FREUD, S.: *Totem y tabú*, Tr.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza 1967.
- FREUD, S.: *Introducción al Psicoanálisis*. Tr.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza 1967.
- FREUD, S.: *Autobiografía*, Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza 1969.
- FREUD, S.: *Psicología de las Masas*. Tr.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza 1969.
- FREUD, S.: *El Malestar en la Cultura*. Tr.: Ramón Ardid. Madrid, Alianza 1970.
- FREUD, S.: *Escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Tr.: Ramón Rey Ardid. Madrid, Alianza 1970.
- FREUD, S.: *Los Orígenes del Psicoanálisis*. Tr.: Ramón Ardid. Madrid, Alianza 1975.
- GOETHE, J.W.: *Conversaciones con Eckermann*. En: *Obras completas*, vol. II. Tr.: Rafael Cansinos Assens. Madrid, Aguilar 1968. (5ª edición).
- HEGEL, G.W.F.: *Fenomenología del Espíritu*. Tr.: Wenceslao Roces, con R. Guerra, México, F.C.E. 1966.
- HEGEL, G.W.F.: *Filosofía del Espíritu*. Tr. E. Barriobero y Herrán. Buenos Aires, Claridad 1969.
- HEGEL, G.W.F.: *Filosofía de la Historia*. Tr. José María Quintana. Barcelona, Zeus 1970.
- HEGEL, G.W.F.: *Aesthetic. Lectures on fine Art*. Tr. (al inglés): T.M. Knox (2 vol.) Oxford at the Clarendon Press, 1975.
- HODERLIN, F.: *Ensayos*. Tr.: Martínez Marzoa. Madrid, Ayuso, 1976.
- JANIK, A. Y TOULMIN, S.: *La Viena de Wittgenstein*. Tr.: Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Taurus 1974.
- JONES, ERNEST: *Vida y obra de Sigmund Freud*. (3 vol.) Tr.: Mario Karlinsky y José Cano Tembleque. Barcelona. Anagrama 1970.
- JUNG, C.G.: *Tipos psicológicos*. Tr.: Ramón de la Serna. Buenos Aires, ed. Sudamericana 1964.
- KIERKEGAARD, S.: *El Concepto de la Angustia*. Tr.: Demetrio, G. Rivero. Madrid, Guadarrama 1965.
- KIERKEGAARD, S.: *Estudios Estéticos. Vol. II: De la Tragedia y otros ensayos*. Tr.: Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid, Guadarrama 1969.
- NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la Tragedia*. Tr.: Andrés Sánchez-Pascual. Madrid. Alianza, 1973.
- NIETZSCHE, F.: *La Genealogía de la moral*. Tr.: Andrés Sánchez-Pascual. Madrid, Alianza 1972.
- MARCUSE, H.: *Eros y Civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. Tr. Juan García Ponce. México, Joaquín Mortiz 1965.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F.: *Ilustración y política en la Grecia antigua*. Madrid. Rev. de Occidente, 1966.
- SAVATER, F.: *Nietzsche*. Barcelona. DOPESA, 1977.
- SCHILLER, J.C.F.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Tr. Vicente Romano García. Madrid, Aguilar 1969.
- SCHILLER, J.C.F.: *De la Grecia y de la Dignidad*. Tr. J. Probst y R. Lida. Buenos Aires, Nova, 1962.
- SCHOPENHAUER, A.: *El Mundo como voluntad y representación* (3 vol.). Tr. Eduardo Ovejero y Mauri. Madrid-Buenos Aires-México. Aguilar 1960. (2ª ed.).
- TAMINIAUX, J.: *La nostalgia de la Grèce a l'aube de l'idéalisme allemand*. La Haya. Martinus Nijhoff, 1967.
- VERNANT, J.P.: «*OEdipe sans complexe*». Rev. *Raison Présente* (París), nº 4, Agosto-Septiembre-October, 1967, pp. 3-20.
- VERNANT, J.P.: «*Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques*». En: Vernant, J.P. y Vidal-Naquet, P.: *Mythe et tragédie en la Grèce ancienne*. París, Maspero 1973. pp. 13-17.
- VERNANT, J.P.: «*Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque*». París, Maspero 1973. pp. 21-40.
- VERNANT, J.P.: «*Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'OEdipe Roy*». En Vernant, J.P. y Vidal Naquet, P.: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París, Maspero 1973, pp. 101-103.