



El ritmo y el rito: la anticipación de elementos posdramáticos en el pensamiento de Friedrich Nietzsche

Arno Gimber¹

Enviado: 3 de mayo de 2020 / Aceptado: 31 de mayo de 2021

Resumen. Este artículo trata de relacionar el teatro posdramático con algunas ideas que Friedrich Nietzsche presenta sobre todo en su primera obra importante, *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1872. En concreto se buscan similitudes en el concepto de lo performativo y en un aspecto esencial de la tragedia nietzscheana, el dolor físico. Aunque se nombran en el trabajo dramaturgos y artistas performativos como Einar Schleeff, Milo Rau o Marina Abramovic, no se pretende establecer una filiación directa entre Nietzsche y el teatro de última actualidad sino llamar la atención sobre una de las consecuencias más importantes de la ruptura estética que propuso el filósofo alemán al transgredir las fronteras entre las artes.

Palabras Clave: Friedrich Nietzsche; lo dionisiaco; *performance*; teatro posdramático.

[en] Rhythm and Rite: Anticipating Post-Dramatic Elements in Friedrich Nietzsche's Thought

Abstract. This article aims to connect post-dramatic theatre with some of the ideas that Friedrich Nietzsche presents especially in his first major work, *The Birth of Tragedy*, published in 1872. In particular, similarities are found in the concept of the performative and in an essential aspect of Nietzschean tragedy, which is physical pain. Although playwrights and performative artists such as Einar Schleeff, Milo Rau or Marina Abramovic are mentioned in the work, the aim is not to establish a direct filiation between Nietzsche and the theatre of the present day, but to draw attention to one of the most important consequences of the aesthetic rupture proposed by the German philosopher in transgressing the boundaries between the different arts.

Keywords. Friedrich Nietzsche; the Dionysian; performance; post-dramatic theatre.

Sumario: 1. El teatro posdramático; 2. El arte performativo en el espíritu dionisiaco; 3. Música, lenguaje y texto; 4. La representación del dolor; 5. Conclusión; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gimber, A. (2023): "El ritmo y el rito: la anticipación de elementos posdramáticos en el pensamiento de Friedrich Nietzsche", en *Revista de Filosofía* 49 (1), 269-283.

¹ Universidad Complutense de Madrid
agimber@filol.ucm.es

El dramaturgo español Juan Mayorga destacó en un breve artículo del 24 de julio de 2001 la importancia de Friedrich Nietzsche para el teatro actual y se refirió explícitamente a la primera obra del filósofo, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, publicada a principios de 1872:

Como en el nacimiento de la tragedia, este teatro futuro no conocerá división entre el espectador y el actor, entre el cuerpo y el espíritu, entre la seriedad y la risa. Devolverá sus derechos a la imaginación y, al mismo tiempo, tendrá un intensísimo sentido de la realidad. Será un teatro inhumano, pero sólo porque la humanidad ya no está preparada para él o no lo está todavía. Por eso, en el hombre de hoy este teatro desencadenará una crisis que sólo se resolverá en muerte o sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste. (Mayorga, 2001, p. 43)

Son varios los puntos que resultan llamativos en este fragmento. En primer lugar el patetismo de la dicción. No parece probable que este teatro del futuro se realice, pero en esta visión casi apocalíptica se mencionan elementos que ya se han producido en la escena actual, como por ejemplo la unión entre el espectador y el actor, o el deseo de devolver al espectador la imaginación tras el impacto del drama brechtiano o del teatro documental, ambos muy lejos de evocar una *antigua magia*. En resumidas cuentas, Juan Mayorga, que de ninguna forma pertenece al grupo de dramaturgos que puedan llevar a la práctica este teatro visionario, alude en esta cita a algunas tendencias actuales que la crítica reúne bajo la etiqueta de lo posdramático.

Nietzsche, mencionado por Mayorga solo de pasada, inicia esta innovación del teatro en *El nacimiento de la tragedia*. Más allá de la diferenciación explícita entre lo apolíneo y lo dionisiaco la obra trata de una renovación dramática según el modelo del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. El impulso, asumido por la escena ya a finales del siglo XIX, llegó a través del Expresionismo pasando por el Dadaísmo² hasta el teatro de la crueldad de Artaud, y ha sido estudiado suficientemente.³ Sin embargo, las consecuencias directas para el teatro actual llamado posdramático esconden facetas que aún no han sido objeto de estudios exhaustivos. Las perspectivas estéticas en *El nacimiento de la tragedia*, como indica su propio autor, van mucho más allá de los intentos de borrar las fronteras entre música, pintura y literatura tal y como las trazó Lessing en *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* de 1766. El objetivo principal de Nietzsche está relacionado con la cuestión de cómo la conmoción y el sufrimiento como signos de la condición humana pueden ser comunicados en un proceso estético de tal manera que sean comprensibles y soportables a la vez. Nietzsche adelanta esta intención ya el siete de octubre de 1869 en una carta a su amigo Erwin Rohde:

Por lo demás, deseo también nuestro encuentro tan ansiosamente porque desde el último año está bullendo en mí una plétora de problemas y respuestas estéticos y me resulta muy estrecho el marco de una carta para explicarte algo al respecto. Utilizo la ocasión que me

² Cf. M. Barrios Casares (2014), p 19: „[...] el dadaísmo, recogiendo estas líneas de avance del expresionismo, fue el movimiento que mejor entendió dicha faceta del pensamiento nietzscheano, combinando afirmación dionisiaca de la vida y destrucción nihilista en una clave que llegó a anticipar ciertos desarrollos de su lectura posmetafísica contemporánea.“

³ Cf. D. Kornhaber (2012); A. Stollberg (2016). Véase también H.-Th. Lehmann (1999, pp. 73-112).

dan varias conferencias públicas para elaborar pequeñas partes del sistema, como ya he hecho en mi discurso inaugural. Naturalmente que Wagner me es provechoso en el más alto sentido, sobre todo como modelo, el cual es incomprensible para la estética vigente hasta hoy. La cosa más importante es ir más allá del Laocoonte de Lessing: pero apenas se puede decir esto sin aprensión ni vergüenza interior.⁴ (Nietzsche, 2012, p. 98)

La suspensión crítica de las reglas y jerarquías establecidas por el neoclásico Lessing tiene como consecuencia una capacidad transformadora que Nietzsche encuentra en lo dionisiaco a través de una dimensión ritual donde los personajes (teatrales) se vinculan a los mitos y donde sus situaciones son casi siempre cantadas por coros que trasladan sus emociones performatizadas al público. A Nietzsche le interesan las consecuencias del efecto teatral en el público y busca posibilidades, como veremos, de reconciliar la vida real con el arte.

Todo ello implica dar una negativa a las convenciones dramáticas del siglo XIX. El teatro arcaico, superado a través de las tragedias de Eurípides, se encuentra por ejemplo todavía en la figura del Prometeo de Esquilo, que es máscara dionisiaca e incorpora, al mismo tiempo, la dimensión apolínea. Representa, de esta forma, una tensión específicamente teatral, de la que con anterioridad a Nietzsche nadie se había percatado. Esta tensión sirve para activar oposiciones y encontrar matices tanto de actuación como de extrañamiento escénico, elementos retomados por algunos dramáticos en el siglo XX y que aportarán importantes impulsos a la estética posdramática.

1. El teatro posdramático

El término de lo posdramático se relaciona con Hans-Thies Lehmann, que en su libro *El teatro posdramático* de 1999 se refiere no solo a fenómenos teatrales sino que abarca toda una filosofía que impugna de manera profunda los límites de la representación y de la concepción mimética del arte. El teatro posdramático es un teatro que cuestiona principios dramáticos aristotélicos como el del héroe, el de la división espectador/actor o el de las unidades temporal, espacial o temática. En el teatro posdramático el texto pierde importancia, en muchos casos no está fijado sino que nace en la representación, y en su última consecuencia el posdrama puede llegar a ser teatro sin texto. El logos, diría Lehmann (1999, p. 262) es relegado ante el ritmo, la respiración y el cuerpo físico de los actores. En parte es consecuencia del impacto de los nuevos medios, pero tras una larga historia de la crisis del lenguaje, un debate en el que también intervino Nietzsche, han ganado importancia formas de expresión como la música y a través de ella, de sus ritmos sobre todo, se consiguen nuevas

⁴ „Übrigens wünsche ich unser Zusammentreffen auch deshalb so sehnlich, weil eine ganze Fülle von aesthetischen Problemen und Antworten seit den letzten Jahren in mir gährt, und mir der Rahmen eines Briefes zu eng ist, um Dir etwas darüber deutlich machen zu können. Ich benütze die Gelegenheit öffentlicher Reden, um kleine Theile des Systems auszuarbeiten, wie ich es z. B. schon mit meiner Antrittsrede gethan habe. Natürlich ist mir Wagner im höchsten Sinne förderlich, vornehmlich als Exemplar, das aus der bisherigen Aesthetik unfassbar ist. Es gilt vor allem kräftig über den *Lessingschen* Laokoon hinauszuschreiten: was man kaum aussprechen darf, ohne innere Beängstigung und Scham“ (Nietzsche, 1986, p. 63).

La obra completa de Friedrich Nietzsche en lengua alemana, aunque citada en este artículo desde las ediciones críticas en libros, es accesible en su versión electrónica de libre acceso en *Nietzsche Source – Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), elaborada por Paolo D'Iorio a partir de la edición Colli-Montinari.

sensación que se extienden a los espectadores. Algo parecido ya experimentaron los antiguos griegos en sus tragedias a través de la intervención del coro⁵ (Lehmann, 1999, p. 156).

Lehmann utiliza la noción de lo posdramático por primera vez a principios de los años noventa, en concreto cuando estuvo trabajando para su proyecto de habilitación sobre el mito y la tragedia clásica. Una de las hipótesis que quiso demostrar era que la tragedia antigua no correspondía a los patrones de la dramaturgia convencional sino a pautas más arcaicas presocráticas. Por ello propuso el término de lo *predramático* al que el de lo posdramático no está en oposición, sino en una relación de denominador común centrado en tendencias antiteatrales en tiempos muy diferentes (el teatro clásico griego para Lehmann no es teatro, sino una forma de discurso dramático). ¿Qué mejor argumento podría haber para ubicar, pues, el origen del teatro posdramático (que incluye el *happening*, la *performance*, la *Aktion* de Beuys, el evento ritualizado, el *living theatre* e incluso la danza en su evolución moderna por ejemplo en los Ballets Rusos de Diaghilev) en *El nacimiento de la tragedia*?

La llegada al discurso posdramático puede describirse, según Lehmann, como una serie de etapas de autoreflexión, descomposición y separación de los elementos del teatro dramático. Nietzsche constituye solo un punto en este camino que lleva desde los orígenes del teatro hasta el *Gesamtkunstwerk* wagneriano a finales del siglo XIX. Entre los elementos finiseculares en el camino hacia un teatro posdramático, Lehmann menciona tendencias teatrales alternativas o complementarias como reuniones, fiestas y rituales⁶ (Lehmann, 1999, pp. 80-84). Y también se refiere al arte que elude la idea de representación en la medida en que los artistas posdramáticos no se someten, simplemente como si de una ficción se tratase, a la representación. El giro „anti-aristotélico“, que no es exclusivo de los posdramáticos, intenta liberar a los actores de la necesidad de imitar a otros, personajes literarios o históricos, para que puedan ocuparse de presentar o de construir el personaje que son en la vida diaria; un personaje que debe ser creado y también inmoldado constantemente. Quizá también en este aspecto el teatro posdramático tiene la intención de acercar de nuevo el arte a la vida.

Finalmente, los cambios se producen por algo. Se produjeron en el cambio de la era presocrática a la Grecia clásica y se producen a finales del siglo XIX y cien años más tarde. Nietzsche, en el párrafo I, 234 de *Humano demasiado humano* (1878) aporta una explicación que interesa en el contexto aquí trazado:

Por ejemplo las fuerzas que determinan el arte podrían incluso agotarse; el placer de la mentira, de lo indefinido, de lo simbólico, de la embriaguez, del éxtasis podría llegar a ser despreciado. Más aún, en cuanto la vida haya sido ordenada en un Estado perfecto, ya no se podrá sacar del presente ningún tema poético, y sólo los hombres atrasados desearán una irrealidad poética.⁷ (Nietzsche, *OC III*, 2014, p. 174)

⁵ Véase para la importancia del coro en la argumentación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* el estudio de G. Ugolini (2017).

⁶ Piénsese en los espectáculos interactivos entre teatro y fiesta que organizó por ejemplo Jacques-Louis David en los primeros años de la Revolución Francesa.

⁷ „Es könnten *Kräfte*, durch welche zum Beispiel die Kunst bedingt ist, geradezu aussterben; die Lust am Lügen, am Ungenauen, am *Symbolischen*, am Rausche, an der Ekstase könnte in Missachtung kommen. Ja, ist das Leben erst im vollkommenen Staate geordnet, so ist aus der Gegenwart gar kein Motiv zur Dichtung mehr zu entnehmen, und es würden allein die zurückgebliebenen Menschen sein, welche nach dichterischer

El aumento de la racionalización (apolínea) que Nietzsche observó en la era socrática de la antigüedad griega reprimió el carácter dionisiaco de las tragedias. El filósofo, inspirado en Richard Wagner, pero yendo más allá, vuelve a activar el potencial transformador de este último advirtiendo que un exceso de técnica (racionalización apolínea o cultura socrática) puede llevar no a una emancipación de las formas, sino a una regresión de la cultura. Cuando de aquí en adelante se intente relacionar ideas expuestas de *El nacimiento de la tragedia* con el teatro posmoderno, se hará con la consciencia de este marco o contexto cultural. Hay que tener en cuenta que sobre este denominador común abstracto la argumentación no puede ser muy concreta, y cuando se aporten ejemplos de manifestaciones artísticas del ideario nietzscheano en determinados dramaturgos o actores, no se pretenderá establecer influencias precisas.

2. El arte performativo en el espíritu dionisiaco

Existe un giro performativo en el teatro ya en la transición del siglo XIX al XX, y sus primeros indicios se encuentran en *El nacimiento de la tragedia* precisamente donde Nietzsche habla de la esperanza de un renacimiento de Dionisio que desde la implicación extática entiende como el fin de la individuación. Es la idea de la desindividuación, es decir la transformación del individuo en un *nuevo* ser humano transindividual, idea que retoma el dramaturgo Georg Fuchs, uno de los primeros que se dio cuenta del potencial nietzscheano, en sus avances hacia un teatro vanguardista caracterizado por una cultura corporal. Erika Fischer-Lichte (2003, p. 96) lo considera precursor del arte performativo y del posdrama, ya que determinó su arte de la actuación como un movimiento rítmico del cuerpo humano. Para Fuchs, de cuya obra *Der Tanz* de 1906 procede la reflexión anterior, incluso los cuerpos llegan a producir música, y he aquí otra posibilidad para convertir la vida en arte y viceversa. Además, Fuchs está convencido de que se pueden pasar de una persona (actor) a otras (público) las oscilaciones rítmicas y conseguir con ello un estado de embriaguez similar entre ambos (Fischer-Lichte, 2016, p. 96). La transformación que se consigue a través de la co-presencia corporal entre actores y espectadores parte de la siguiente idea formulada por Nietzsche en el segundo capítulo de *El nacimiento de la tragedia*:

Hasta ahora hemos considerado lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en los cuales las pulsiones artísticas de ésta se satisfacen por primera vez y por vía directa: por un lado, como mundo de imágenes de los sueños, cuya perfección no tiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la formación artística de la persona individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a esa persona sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.⁸ (Nietzsche, *OC I*, 2016, p. 342)

Unwirklichkeit verlangen“ (Nietzsche, MA, 1999b, p. 196).

⁸ „Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, ohne Vermittelung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf directem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellectuellen Höhe oder künstlerischen

Es precisamente este elemento de aniquilación del individuo lo que interesa a algunos *performers* posdramáticos. En las obras del dramaturgo alemán René Pollesch (1962), por ejemplo, los actores no representan figuras imaginarias, y el colectivo escénico no es un colectivo de personas o de destinos individuales, sino de voces, es un coro dividido en voces. En este contexto, Diederichsen (2002, p. 59) habla de la relativización del modelo de un sujeto soberano. Se plantea la pregunta de quién habla y de qué relación existe entre la posición del sujeto y las posiciones distribuidas entre un grupo de actores y sujetos empíricos contemporáneos. Pero no hace falta recurrir a los últimos representantes del teatro posdramático. La fascinación por la embriaguez y el éxtasis, que alcanzó su punto álgido a finales del siglo XIX con la concepción de Nietzsche de lo dionisiaco, tuvo un fuerte impacto en la investigación cultural y religiosa de la época. Para el crítico Richard Schechner (1994), las representaciones performativas, por la ruptura de la barrera entre el público y el artista, son comportamientos ritualizados. Se producen cuando los espectadores no van a un evento teatral para mantener una distancia crítica con respecto a él, sino cuando son invitados a participar en el ritual en el que, por hacer referencia a Nietzsche, pierden su principio de individuación.

La cuestión de la performatividad, y este aspecto también se puede inferir de la última cita de *El nacimiento de la tragedia*, está estrechamente relacionada con el rito, aunque Nietzsche lo suele mencionar o bien en el contexto de prácticas religiosas o bien como fenómeno orgiástico. Sin embargo, tanto el teatro como el rito deben ser entendidos a través de escenificaciones y en ambos casos el *actor* y el *espectador* saben que la actuación propuesta es ficticia. Además, en ambos casos el vínculo con el mundo exterior es evidente. Siguen un proceso análogo en el que los gestos y sus significados cotidianos se transforman en otro lenguaje. Ambos requieren de la creación de un tiempo fuera del tiempo cotidiano. El rito saca sus acciones del arte del movimiento y a través de los movimientos de escenario en escenario y de vida en escenario, el actor se sumerge en una especie de densidad antropológica en la que se mezclan la vida cotidiana, las cuestiones socioculturales y antropológicas y, finalmente, las experiencias personales. En el trabajo teatral como en el rito, la repetición es uno de los aspectos fundamentales.

Lehmann describe la proximidad entre el teatro posdramático y la experiencia de lo real a través del cambio en el uso de los signos teatrales. Con referencia a la noción y práctica del arte conceptual, el teatro posdramático puede ser visto como un intento de conceptualización en el sentido de que no ofrece una representación sino una experiencia tal y como la anticipó Nietzsche. La *performance* teatral es un arte de presentación situacional y suele ser efímera a no ser que se disponga de una grabación. Puede ser interpretada por un solo actor o por un colectivo, y aparte del tiempo y del espacio juega un papel destacado el cuerpo del que actúa y su relación con el espectador, que con frecuencia suele ser intergrado en el espectáculo. El arte performativo no suele seguir una dramaturgia precisa, sino que las representaciones son a menudo arreglos artísticos experimentales abiertos. Esta forma de arte de antemano cuestiona la separabilidad entre artista y obra.

Bildung des Einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das *Individuum* zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht“ (Nietzsche, GT, 1999a, p. 30).

Pero la esencia de la teatralización de las artes, así la tesis principal de *El nacimiento de la tragedia*, se encuentra en la densidad creada entre la música y el drama. El proceso artístico global (*Gesamtkunstwerk*) se convierte en evento performativo. Nietzsche pone de relieve algo como un principio *urdramatisch* del arte, que une las artes individuales en el transporte simbólico a un proceso artístico global. Debido a su núcleo performativo, las diversas artes están conectadas entre sí, independientemente de si esta conexión se hace de acuerdo con el fortalecimiento de su poder expresivo o no. Así, el rasgo performativo es la característica fundamental del transporte simbólico. La unificación de las diferentes artes en una potencia que se genera en la actuación, corresponde al intento de Nietzsche de anular otra distinción, la existente entre *productor y receptor* de arte.

En un importante pasaje de *El nacimiento de la tragedia* al respecto, Nietzsche da un ejemplo de la transparencia del núcleo performativo del mundo a través del arte: „La forma de teatro griego recuerda un un solitario valle de montaña: la arquitectura del escenario se manifiesta como una resplandeciente imagen de nubes que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cima, como la magnífica enmarcación en cuyo centro se les revela la imagen de Dionisos“⁹ (Nietzsche, *OC I*, 2016, p. 365).

La descripción de esta escena hace desaparecer la diferencia entre las expresiones naturales y las artificiales, entre la naturaleza y la cultura. Se libera, de esta forma, un ritmo del imaginario que se convierte en el marco real. Para Nietzsche el ritmo puede fingir verdad. Sin embargo lo atribuye no siempre a lo dionisiaco sino, como explica en *La gaya ciencia*, publicada diez años después de *El nacimiento de la tragedia*, al principio apolíneo por su vínculo con la música y con el verso:

Al pronunciarse la fórmula de modo exacto, literal y rítmicamente, se obliga al futuro: pero la fórmula es la invención de Apolo que, en cuanto dios del ritmo puede obligar también a las diosas del destino. – Visto y planteado en su conjunto, ¿había para el antiguo género de hombre supersticioso algo más útil que el ritmo? Con él se podía hacer todo: favorecer mágicamente un trabajo; obligar a un dios a aparecer, a estar cerca, a escuchar; disponer el futuro según la propia voluntad; descargar el alma de algún tipo de exceso (de miedo, de locura, de compasión, de venganza), y no sólo el alma propia sino también la del demonio más maligno, – sin el verso no se era nada, mediante el verso se era casi un dios. [...] A un sentimiento básico de este tipo no es posible ya extirparlo completamente, – y aún ahora, después de un trabajo de milenios para combatir esta superstición, hasta el más sabio entre nosotros se enloquece en ocasiones con el ritmo, aunque más no sea por sentir como verdadero un pensamiento si tiene una forma métrica y llega con un abracadabra divino!¹⁰ (Nietzsche, *OC III*, 2014, p. 779-780)

⁹ „Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgsthal: die Architektur der Scene erscheint wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird“ (Nietzsche, *GT*, 1999a, p. 60)

¹⁰ „So wie die Formel ausgesprochen wird, buchstäblich und rhythmisch genau, so bindet sie die Zukunft: die Formel aber ist die Erfindung Apollo's, welcher als Gott der Rhythmen auch die Göttinnen des Schicksals binden kann. – Im Ganzen gesehen und *gefragt*: gab es für die alte abergläubische Art des Menschen überhaupt etwas Nützlicheres, als den Rhythmus? Mit ihm konnte man Alles: eine Arbeit magisch fördern; einen Gott nöthigen, zu erscheinen, nahe zu sein, zuzuhören; die Zukunft sich nach seinem Willen zurecht machen; die eigene Seele von irgend einem Uebermaasse (der Angst, der Manie, des Mitleids, der Rachsucht) entladen, und nicht nur die eigene Seele, sondern die des bösesten Dämons, – ohne den Vers war man Nichts, durch den Vers

En ritmo también cumple una función representativa. La corporeidad que se absorbe esencialmente en la música y la danza, esta devoción de lo físico, mencionada por Nietzsche en varios textos cada vez con mayor frecuencia a medida que se va acercando al *Zarathustra*, tiene como objetivo proyectar la conciencia del artista en su público. Por ejemplo en la intrusión de lo corpóreo en el procesamiento del habla que el público tiene que realizar en las actuaciones del artista polifacético Valère Novarina, se produce una confrontación entre lo simbólico y lo semiótico en la embriaguez verbal. Lo físico, que es resistente al intelecto, encuentra su camino bajo el peligro de la pérdida de control (Beyerlein, 2015, p. 279), como se puede percibir en varios de los espectáculos de Novarina: *Le Babil des classes dangereuses* (1978), *La Chair de l'homme* (1995) o *Le Jardin de reconnaissance* (1997), obras denominadas a veces como *poésie-théâtre* porque en ellas la forma de tratar la palabra se basa en la idea de que su origen está en los gestos. En este sentido Novarina alude a la crítica nietzscheana del logos socrático, y frases como „Nous sommes faits pour être un animal, des fils du son, nés d'une parole, appelés à parler, des danseurs-nés, des appelants, et non des bêtes communicatives“ (Novarina, 1989, p. 115) están claramente inspiradas en el filósofo.

En resumidas cuentas, Hans-Thies Lehmann ve la conexión entre el predrama griego y el posdrama en la actuación performativa. En lo dionisiaco lo dramático se desintegra como una experiencia de caída, accidente, fracaso y destrucción. La experiencia de la tragedia requiere evidentemente de un lenguaje, pero al mismo tiempo este lenguaje es llevado a sus límites. He aquí la razón de la constitución de la tragedia como una obra de arte total que en la época actual, y si traspasamos la idea al posdrama, siempre es una cuestión de estética multimedia, una estética de alta tecnología.

3. Música, lenguaje y texto

Para Nietzsche el lenguaje no es más que un lugar de transición metafórica entre diferentes esferas, y únicamente la expresión musical tiene capacidades de clarificación. Y esta música, de la que habla Nietzsche, es la disonancia, es un tipo de *Urlaut* que provoca una sensación voluptuosa y un dolor atormentador a la vez:

En primer lugar, él, como artista dionisiaco, ha llegado a hacerse uno plenamente con el Uno-primordial, con su dolor y su contradicción, y de ese Uno-primordial produce una réplica que es música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; pero ahora esta música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo de los sueños, como en una imagen onírica de tipo metafórico.¹¹ (Nietzsche, *OCI*, 2016, p. 353)

wurde man beinahe ein Gott. [...] Ein solches Grundgefühl lässt sich nicht mehr völlig ausrotten, – und noch jetzt, nach Jahrtausende langer Arbeit in der Bekämpfung solchen Aberglaubens, wird auch der Weiseste von uns gelegentlich zum Narren des Rhythmus, sei es auch nur darin, dass er einen Gedanken als wahrer empfindet, wenn er eine metrische Form hat und mit einem göttlichen Hopsasa daher kommt“ (Nietzsche, FW, 1999c, pp. 441-442).

¹¹ „Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder wie

Como se ha visto arriba, Nietzsche insiste en el aspecto contradictorio de lo dionisiaco reconciliado en la música. La música no se entiende simplemente como un medio para amplificar un evento dramático y para poner a los participantes en emoción y éxtasis, como quizá hemos insinuado arriba. En sí misma la expresión musical tiene mucho impacto y Nietzsche la llama la “violencia estremecedora del sonido” (Nietzsche, *OC I*, 2016, p. 344), la “erschütternde Gewalt des Tones” (Nietzsche, GT, 1999a, p. 33). Esta fuerza chocante es incomprensible e inidentificable y pertenece, como dice Nietzsche, al *Untergrund* (subsuelo) de nuestra existencia:

Y si es cierto que también la tragedia musical añade la palabra, ella puede presentar juntos a la vez el *subsuelo* y el lugar de nacimiento de la palabra y dilucidarnos el devenir de ésta desde dentro hacia fuera.

Pero de este suceso descrito se podría decir con idéntica determinación, ciertamente, que es sólo una apariencia magnífica, a saber, aquel engaño apolíneo anteriormente mencionado, por medio de cuyo efecto nosotros debemos conseguir la descarga de la afluencia y sobredosis dionisiacas.¹² (Nietzsche, *OC I*, 2016, p. 425-426)

Es evidente que en *El nacimiento de la tragedia* se hallan signos de crítica del lenguaje.¹³ La ventaja de la expresividad de la música consiste en que es el medio más adecuado para penetrar en lo *Ur-Eines* y representarlo apropiadamente. Además, es posible que el efecto de la música sea mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes porque solo ella *habla* de lo verdaderamente esencial. La música es un lenguaje capaz de una clarificación infinita mientras que el lenguaje interpreta únicamente a través de conceptos. He aquí su límite. Sin embargo, existe un vínculo que conecta la música con el lenguaje y es el carácter tonal del último. Los intervalos, los ritmos, los *tempi*, la fuerza y el énfasis remiten al contenido emocional de lenguaje y son componentes que pueden ser representados y van creando empatía. Y más aún, el lenguaje, en particular cuando es escrito, se aleja aún más de la música ya que parece ser adecuado solo para la reproducción muerta. En sus consideraciones sobre el origen de la tragedia Nietzsche da una clara preferencia al texto hablado, no fijado.

Importante en este contexto también resulta la cuestión del origen del lenguaje según Nietzsche. Behler (1996, p. 297) señala que en los esbozos para la preparación de un curso sobre la gramática latina, el filólogo supuso un origen instintivo del lenguaje. De acuerdo con esto, sostiene que la creación del lenguaje se produce de manera inconsciente. Es un acto instintivo y creativo del individuo y he aquí de nuevo una conexión con la música. La oposición central que establece Nietzsche más adelante entre el instinto y la razón, la conciencia o el concepto, ya se insinúa aquí.

Nietzsche considera el lenguaje en una estrecha relación con ritmos y movimientos. Esto, en el teatro posmoderno, lleva a los cuerpos a disparar ruidos o a reventar en sonidos eléctricos palpitantes como lo proponen por ejemplo los músicos Matthias

in einem gleichnissartigen Traumbilde , unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar“ (Nietzsche, GT, 1999a, p. 43-44).

¹² „Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragödie das Wort hinzu, so kann sie doch zugleich den *Untergrund* und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen. Aber von diesem geschilderten Vorgang wäre doch eben so bestimmt zu sagen, dass er nur ein herrlicher Schein, nämlich jene vorhin erwähnte apollinische Täuschung sei, durch deren Wirkung wir von dem dionysischen Andrange und Uebermaasse entlastet werden sollen“ (Nietzsche, GT, 1999a, p. 138).

¹³ Me remito solamente a los trabajos de H. Hödl (1997) y de E. Behler (1996).

Grübel y Malte Beckenbach en la obra *Protect me* (2010) de Falk Richter (1969). En esta obra, los contramovimientos corporales de la bailarina neerlandesa Anouk van Dijk concuerdan con los textos de Richter. Es decir, Anouk Van Dijk toma los textos de Richter y los traduce a un lenguaje de movimiento, es decir en una secuencia de movimientos. Ya en las primeras notas a su proyecto de la tragedia Nietzsche tomó, según Lypp (1989), la comunicación no escrita como una característica de los eventos dramáticos. El texto dramático no está fijado. Utiliza esta observación en contra de la aparición de la filosofía platónica. En *El nacimiento de la tragedia* insiste en el carácter novelístico-prosaico de esta filosofía y la contrasta con los dramáticos acontecimientos que se unen en la tragedia. Son los aspectos decisivos del significado de una forma de expresión que debe ser interpretada como una potencia que produce una actuación. En otro ensayo relacionado con *El nacimiento de la tragedia*, como es *Sokrates y la tragedia griega* de 1871, lo expresa de la siguiente manera:

Ese desplazamiento de la posición del coro, que Sófocles recomendaba en todo caso a través de su práctica y, según la tradición, incluso a través de un texto, es el primer paso hacia la destrucción del propio coro, cuyas fases se suceden con una rapidez espantosa en Eurípides, Ágaton y la más reciente Comedia. La dialéctica optimista, con el azote de sus silogismos, aleja la música de la tragedia: es decir, destruye la esencia de la tragedia, que solo puede ser interpretada como una manifestación e ilustración de los estados dionisiacos, como una simbolización visible de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca.¹⁴

4. La representación del dolor

Si, como último paso, nos acercamos con esta idea al dolor en la escena, en primer lugar hay que aclarar que en el teatro tradicional la representación de la mimesis del dolor significa inicialmente que la tortura, la agonía, el sufrimiento físico, en una palabra el dolor, son imitados y sugeridos engañosamente, y aun así la empatía puede surgir en los espectadores. Cuando Lehmann, en *El teatro posdramático* (1999, p. 390-394) aborda el tema del dolor, en primer lugar constata que el teatro de la catarsis siempre ha estado fascinado por el dolor, aunque éste tradicionalmente no ha tenido una buena prensa en la estética en comparación con el sufrimiento más ideal. Desde la antigüedad, la representación del dolor, de la violencia, de la muerte y de los sentimientos de miedo y compasión, provocados por ellos, han sido, como diría Friedrich Schiller, la raíz del placer en los objetos trágicos.

Sin embargo, en lo irrepresentable del dolor en la escena encontramos un desafío importante: el de actualizar lo incomprendible a través del cuerpo, que en sí mismo es memoria del dolor porque, como si del ayudante mnemotécnico más

¹⁴ „Jene Verrückung der Chorposition, welche Sophokles jedenfalls durch seine Praxis und der Ueberlieferung nach sogar durch eine *Schrift* anempfohlen hat, ist der erste Schritt zur Vernichtung des Chors, deren Phasen in Euripides, Agathon und der neueren Komoedie mit erschreckender Schnelligkeit aufeinanderfolgen. Die optimistische Dialektik treibt mit der Geißel ihrer Syllogismen die Musik aus der Tragoedie: d.h. sie zerstört das Wesen der Tragoedie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren lässt“ (Nietzsche, 1999a, p.633). La traducción es mía.

poderoso se tratase, es un ente cultural importante, según el propio Nietzsche. El teatro posdramático retoma también en este campo alguna idea del filósofo de Röcken: cuando se borran las fronteras entre realidad y ficción y el escenario se está convirtiendo en vida, cuando la gente realmente cae o es golpeada en el escenario, los espectadores desarrollan un tipo de empatía distinta a la experimentada convencionalmente. La novedad reside en el hecho de que hay una transición del dolor representado al dolor experimentado en la representación.

En el segundo tratado de *La genealogía de la moral* (1887) Nietzsche defiende que la memoria está estrechamente vinculada al dolor en la forma cultural del sacrificio. Cuando el hombre siente la necesidad de recordar, recurre a los sacrificios y a otras formas rituales o cultos religiosos. Todo ello, según Nietzsche, tiene su origen en ese instinto que adivinó en el dolor la herramienta más poderosa de la mnemotecnica. Esta idea ya aparece en un fragmento póstumo fechado en 1879: “Aquí, entonces, el golpe es un recordatorio de la enseñanza: el dolor como el incitador más fuerte de la memoria. De ahí resultaría el mayor alivio posible de todos los castigos: ¡y la mayor ecuación posible de ellos!”¹⁵ Los investigadores sobre la memoria cultural se refieren a este texto para fundamentar la tesis de la diferenciación entre memoria natural y artificial, y Nietzsche parte, para establecerla, de ritos de iniciación en pueblos arcaicos y he aquí el vínculo con el teatro actual.

Pero va más allá. En Nietzsche el primer paso del acontecimiento estético es aquel en el que el artista (actor o *performancer*) abandona su individualidad, su identidad como sujeto (*Subjektsein*). Sobre el autodesprendimiento o la desindividuación ya se han aportado arriba las referencias que se encuentran en *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche vuelve a reflexionar sobre el disfrute en el sufrimiento en *Más allá del bien y del mal* (1886), y en *La genealogía de la moral* (1887) explica la voluntad de la autotortura del hombre animal para huir de la domesticación a la que le somete la sociedad. Causarse dolor a sí mismo es una especie de liberación. Bajo el concepto de la *violencia poética*, la dramaturga Angelica Liddell inscribe su trabajo en esta línea, recurre al sufrimiento real en escena quizá como acto de rebeldía o de provocación, como suele apuntar la crítica, pero sobre todo como un momento de transindividualización en la tradición nietzscheana a través de la violencia como máxima irrupción de lo real en escena. Cuando el actor en el teatro posmoderno comienza a recrear una violencia (para lo que el esfuerzo físico es completamente necesario), la revive primero como individuo, pero en la ejecución del ritual también en el cuerpo colectivo.

Lo que genera Nietzsche, en su ambigüedad moral y estética, se ha convertido en una cuestión importante de la representación: acciones físicas agotadoras y arriesgadas en escena (La La La Human Steps), ejercicios que a menudo parecen paramilitares (Einar Schleef¹⁶), masoquismo (La Fura dels Baus), el juego éticamente provocativo con la ficción o la realidad de la crueldad (Jan Fabre) o la exposición de cuerpos enfermos o desfigurados (Milo Rau); todos ellos son ejemplos de un teatro posdramático que está en deuda con el filósofo. Este teatro de cuerpos en dolor

¹⁵ „Hier ist also der Schlag eine Erinnerung an die Belehrung: der Schmerz als stärkster Erreger des Gedächtnisses. Daraus ergäbe sich die allergrößte Milderung aller Strafen: und möglichste Gleichsetzung derselben!“ (Nietzsche, 1999f, p. 606). La traducción es mía.

¹⁶ El dramaturgo alemán Einar Schleef (1944-2001) estuvo muy influenciado por Nietzsche y redescubrió para la escena el coro como un elemento básico del teatro. Entre sus obras más conocidas figuran la *Nietzschetriologie*, dividida en tres partes: *Gewöhnlicher Abend*, *Messer und Gabel* y *Ettersberg*.

provoca, además, un cisma para la percepción: aquí está el dolor representado, allí el acto lúdico de su representación.

También estas ideas tuvieron ya una cierta acogida poco después de la muerte de Nietzsche por grupos inconformistas del arte teatral, sobre todo por aquellos que procuraban introducir un antihistoricismo y entendían el arte en la línea trazada por Dionisos, como pura fiesta de la vida (Möhrmann, 1990, p. 27). Recordemos que el filósofo alemán entendía el teatro como proveniente del espíritu de la música y el antirracionalismo proveniente de las celebraciones orgiásticas que los griegos celebraban en favor de Dionisos. Según Nietzsche, la „esperanza del renacimiento de Dionisio la debemos comprender como el presentimiento del fin de la individuación“ (Fischer-Lichte, 1997, p. 13), lo que el filósofo expresa igualmente en un fragmento fechado en 1988, „[...] El arte como la liberación del sufrimiento, – como el camino a los estados donde el sufrimiento es deseado, transfigurado, deificado, donde el sufrimiento es una forma de gran deleite.“¹⁷

Es relativamente fácil encontrar una correspondencia con artistas performativos de la actualidad como Marina Abramovic (1946). Ella proclama en todos sus trabajos esta conexión estrecha entre vida y arte como la defiende Nietzsche. En *Ritmo 0* (1974), una de sus actuaciones más emblemáticas y polémicas, Abramovic dispuso de 72 objetos en una mesa; pluma, tijeras, cuchillos, pétalos, pistola, látigo, etc. Adoptó una actitud pasiva y durante seis horas el público podía hacer lo que quisiera con ella y los objetos desplegados. Tras un instante de timidez se impuso la agresividad; algunos espectadores cortaron su ropa y ella recibió varios cortes en el cuerpo. En 2010 tuvo una gran retrospectiva en el MoMA de Nueva York que se llamó *The Artist is Present*. Además de un completo repaso por su obra, la artista misma estuvo *instalada* en el hall del museo durante más de 700 horas, expuesta de nuevo a los *caprichos* de los espectadores.

5. Conclusión

Nietzsche, con su idea particular de la trascendencia de las fronteras entre las artes, contribuyó sin duda a ampliar la perspectiva sobre las manifestaciones escénicas y performativas. El alcance de *El Nacimiento de la tragedia* más allá de la filosofía queda evidenciado cuando se reconoce que este texto abrió el panorama de lo que podemos entender como el movimiento principal que va del arte dramático al posdramático. Por decirlo de manera breve, la interpretación de la tragedia griega acometida por Nietzsche, con todo lo arbitraria e imaginativa que es, pone en duda la distinción espacial entre observador y objeto observado y que con posterioridad al filósofo se ha convertido en una de las primeras características del arte contemporáneo.

El “teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” (Cornago, 2005, p. 227), al que alude igualmente Juan Mayorga en la primera cita en este artículo, parte de un pensamiento característico de la modernidad que se inicia con Friedrich Nietzsche,

¹⁷ „[...] Die Kunst als die Erlösung des Leidenden, – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der großen Entzückung ist“ (Nietzsche, 1999g, p. 521). La traducción es mía.

quien la basa en la disonancia (musical) tal y como piensa haberla localizado en la tragedia griega preclásica. Que el desentono, las perturbaciones, las fracturas y las grietas ya no sean entendidas como elementos deficitarios sino como características estéticas también es mérito de Nietzsche.

El resultado de *El nacimiento de la tragedia* desde la lectura aquí propuesta, se podría resumir de la siguiente forma: El arte, correctamente concebido y pensado, repite la creación del mundo y del hombre, haciéndola visible y vivible en todas sus consecuencias. Nietzsche lo descubrió al inicio, en los antiguos griegos y hacia 1870 pensó que así volvió a ocurrir en las obras de Richard Wagner. Resultó ser una equivocación, aunque los dramaturgos y coreógrafos no tardaron mucho en percatarse de la importancia de sus tesis. Sus últimas consecuencias se encuentran en la llamada escena posdramática, y algunas de las ideas que retoman sus autores del filósofo han sido presentadas en este artículo.

6. Referencias bibliográficas

- Barrios Casares, M. (2014), „Abrazando al caballo. Aspectos de la relación entre Nietzsche, el nihilismo y las vanguardias”, *Estudios Nietzsche*, 14, pp. 11-32. DOI: <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi14.10743>.
- Behler, E. (1996), „Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften”, *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, 25, pp. 64-86. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110244441.64>.
- Beyerlein, K. (2015), *„Theatrogene Textzonen‘ oder ‚ein Theater der Ohren‘?: Das postdramatische Literaturtheater von Valère Novarina*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Cornago Bernal, Ó. (2000), *La vanguardia teatral en España*, Madrid, Visor.
- Cornago Bernal, Ó. (2005), „Teatro postdramático: Las resistencias de la representación“, en: Sánchez Martínez, J. A. (ed.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, Ciudad Real, Universidad Castilla la Mancha, pp. 227-246, disponible en: <http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/> (último acceso 30/04/2020).
- Diedrichsen, D. (2002), „Denn sie wissen nicht, was sie leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch“, *Theaterheute*, 3, pp. 56-63.
- Fischer-Lichte, E. (1999), *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Fischer-Lichte, E. (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2016), „Experiencia estética como experiencia umbral“, *Revista de teoría del arte*, 18, pp. 79-100 [= trad. de Fischer-Lichte, E. (2003), „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, en: Küpper, J. / Menke, Ch. (eds.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.], disponible en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705> (último acceso 30/04/2020).
- Grumann Sölter, A. (2008), „Estética de la ‚danzalidad‘ o el giro corporal de la ‚teatralidad‘“, *Aisthesis*, 43, pp. 50-70, disponible en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-EsteticaDeLaDanzalidadOElGiroCorporalDeLaTeatralid-4646511.pdf> (último acceso 30/04/2020).
- Hödl, H. G. (1997), *Nietzsches frühe Sprachkritik. Lektüren zu ‚Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne‘ (1873)*, Wien, WUV-Universitätsverlag.

- Kornhaber, D. (2012), „The Philosopher, the Playwright, and the Actor: Friedrich Nietzsche and the Modern Drama’s Concept of Performance“, *Theatre Journal*, 64, pp. 25-40.
- Lehmann H.-Th. (1991) *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, Metzler.
- Lehmann H.-Th. (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren.
- Lehmann H.-Th. (2013), *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- Loureiro Álvarez, K. E. (2019), “Una aproximación a la poética teatral de Angélica Liddell”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, pp. 61- 80, disponible en file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3806-Texto%20del%20art%C3%ADculo-7551-1-10-20191020.pdf (último acceso 30/04/2020). DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.61-80>.
- Lypp, B. (1989), Über das Verhältnis von Kunst und Leben - nach Nietzsche, *Kunstforum*, 100, pp. 262-269.
- Mayorga, J. (2001), “De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dioniso”, *El Cultural*, 24-07-2001, p. 43, disponible en <http://www.revistapausa.cat/de-nietzsche-a-artaud-el-retorno-de-dioniso/> (último acceso 30/04/2020).
- Möhrmann, R. (ed.) (1990), *Theaterwissenschaft heute*, Berlin, Reimer Verlag.
- Née, L. (2010), „Valère Novarina, l’acte inconnu ou l’événement à venir“, *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, 10, disponible en <https://journals.openedition.org/trans/387> (último acceso 30/04/2020). DOI: 10.4000/trans.387.
- Nietzsche, F. (2009 sig.), *Nietzsche Source – Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe* [basado en la edición crítica de G. Colli and M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter 1967 sig. y editado por Paolo D’Iorio].
- Nietzsche, F. (1986), *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe [KSB] Band 3: April 1869-Mai 1872*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110893816>.
- Nietzsche, F. (1999a) [GT], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 1: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999b) [MA], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999c) [FW], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 3: Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999d) [GM], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999e), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 7: Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999f), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 8: Nachgelassene Fragmente 1875-1879*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1999g), *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe [KSA] Band 13: Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. Ed. G. Colli / M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter.
- Nietzsche, F. (2012), *Correspondencia II (abril 1869-diciembre 1874)*. Ed. L. E. de Santiago Guervós. Traducción y notas de J. M. Romero Cuevas y M. Parmeggiani, Madrid, Trotta.

- Nietzsche, F. (2016), *Obras completas I*. Ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014), *Obras completas III*. E. D. Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Novriana, V. (1989), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L.
- Schechner, R. (1994), „Ritual and Performance“, en: Ingold, T. (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London, Routledge, pp. 613-647.
- Stollberg, A. (2016), „‘Dionysischer Histrionismus‘ und ‚angewandte Physiologie‘. Nietzsche, Wagner und die Frage des performative turn in der Musikwissenschaft“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 73,2, pp. 91-115, disponible en www.jstor.org/stable/24878091 (último acceso 30/04/2020).
- Ugolino, G. (2017). „‘Nur Chor und nichts als Chor‘. El papel del coro en *El nacimiento de la tragedia*“, *Estudios Nietzsche*, 17, pp. 95-113. DOI: <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi17.10844>.