

El mito y la música como referencias contra-aristotélicas en *El nacimiento de la tragedia**

Myth and music as contra-aristotelic references in *The Birth of Tragedy*

Por: Alfredo Abad T.
G.I. Filosofía y Escepticismo
Escuela de Filosofía
Universidad Tecnológica de Pereira
Risaralda, Colombia
E-mail: alfredoabad@hotmail.com

Fecha de recepción: 18 de abril de 2013
Fecha de aprobación: 20 de mayo de 2013

Resumen. *El artículo intenta poner en evidencia cómo la lectura crítica de La poética de Aristóteles realizada por Nietzsche en El nacimiento de la tragedia tiene una serie de aspectos discutibles a través de los cuales no es clara la postura nietzscheana, pues si bien hay algunas diferencias entre ambos, también es posible identificar algunos puntos en común. La confrontación entre los filósofos se ilustra a partir de los conceptos de mito y música, mostrando cómo el distanciamiento que el filósofo alemán intenta realizar, a pesar de tener ciertos elementos equívocos, propicia ante todo el esclarecimiento de su propia percepción trágica.*

Palabras clave: *Mito, música, tragedia, Aristóteles, Nietzsche.*

Abstract. *This paper tries to explain how Nietzsche's critical reading of Aristotle's Poetics in The birth of tragedy, has a number of contentious issues in which Nietzsche's position is not altogether clear and although there are some differences between them, it is possible to identify some commonalities. The confrontation between the philosophers occurs around the concepts of myth and music. In these we can see how the distance that the German philosopher tries to create serves, primarily to promote a clarification of his own tragic insight.*

Key words: *Myth, music, tragedy, Aristotle, Nietzsche.*

* Este artículo es resultado de la investigación doctoral *Physis trágica, Nietzsche y la valoración estética del devenir* dirigida por Carlos Vásquez, y hace parte de la producción del Grupo de Investigación "Filosofía y Escepticismo" perteneciente a la Universidad Tecnológica de Pereira.

La exposición de la lectura nietzscheana de la estética aristotélica se da en un ambiente poco claro. Las escasas referencias directas que Nietzsche involucra en su libro sobre la tragedia y en algunos de los textos tardíos, expresan un interés equívoco tanto por las precisiones como por los resultados a que conduce la crítica al Estagirita. Es posible sin embargo, identificar una serie de esbozos en los que Nietzsche evidencia la lectura atenta que hiciera de *La poética* para instaurar su distancia frente a ella y consolidar su propia perspectiva, a pesar de que las diferencias entre ambas visiones no sean tan amplias como lo pretende hacer ver el filósofo alemán.

Puede llegar a parecer sospechoso el hecho de que *La poética* de Aristóteles, el referente más importante sobre la tragedia antigua, pase aparentemente desapercibido dentro de la exposición nietzscheana, dadas las menciones mucho más directas y contundentes a Eurípides y Sócrates. A pesar de esto, el texto indicado tiene un peso considerable que ilustra y al mismo tiempo controvierte las perspectivas de Nietzsche; de ahí que sea imprescindible determinar el sentido de sus alusiones, específicamente en los puntos concernientes al origen y fundamento de la tragedia griega.

Por cuanto el propósito del texto es evidenciar la relación que Nietzsche perfila con Aristóteles a través de la crítica constante que revela en su abordaje sobre la tragedia, el análisis de dicha confrontación estará especificado en dos momentos: el primero de ellos hará referencia al mito, concepto desde el cual Nietzsche excluye la posibilidad de encontrar una constitución trágica dentro del pensamiento del Estagirita, postura sobre la que se identificarán algunos aspectos problemáticos en los que se da una idea más precisa de los alcances de la crítica. En segunda instancia, se centrará la atención sobre el concepto de música, punto en el que es más clara la distinción dada en el pensamiento de ambos filósofos, logrando especificar el nivel evidentemente ajeno en el que se mueven las elucubraciones sobre la tragedia perfiladas en sus estudios, motivando así la precisión sobre la que Nietzsche esboza su sentido de lo trágico.

1. El mito

Las alusiones al mito en *El nacimiento de la tragedia* se desprenden significativamente de la lectura que Nietzsche realizara de *La poética* de Aristóteles. Con ello no queremos identificar los rasgos de su concepción sobre el término en relación sólo con la lectura sugerida, pero sí evidenciar que la

controversia con ella tiene una significación amplia e interesante que guía el sentido hacia el cual Nietzsche intenta dirigir su enfoque. En el texto indicado, Nietzsche determina:

La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitres y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? La fuerza, similar a la de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado; de igual manera que ya antes hubimos nosotros de caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música (Nietzsche, 1997: 98).

Puesto que las circunstancias que envuelven la aparición del primero de los libros de Nietzsche poseen una tonalidad no muy clara, debida a la ambigüedad derivada del afán del autor por presentar una tesis sobre el origen de la tragedia y, al mismo tiempo, señalar una impronta filosófica propia como lo es el pensamiento trágico, en las alusiones al mito se incorporan ambos elementos con una tendencia inequívoca hacia la caracterización crítica del enfoque aristotélico del $\mu\hat{\omega}\theta\omicron\varsigma$. En *La poética* son bastante conocidas las referencias a este concepto, por cuanto la estimación que Aristóteles le confiere es determinante dentro del desarrollo que implica la construcción de una obra trágica. La consolidación del mito en concordancia con la especificidad dionisiaca que lo caracteriza y su relación con el fundamento musical que lo sustenta, prescriben el derrotero crítico nietzscheano frente a la postura aristotélica.

Al declarar que el mito trágico y la música perecen cuando Eurípides encauza la tragedia por vías ajenas al ímpetu original de la misma, Nietzsche (1997:99) no sólo contradice el dominio en el cual la tragedia se inscribe a partir del trágico citado, sino las pautas que el Estagirita consigna en *La poética*, respecto a la importancia que el mito tiene dentro de la conformación de una obra. Lo significativo del mito trágico original de acuerdo a la interpretación nietzscheana, es que su representación está libre de asignaciones estéticas o formalismos escénicos,¹ motivo por el cual asume la incorporación de elementos ajenos a esta simplicidad como procesos degenerativos de la tragedia que terminarían por minarla enteramente. De hecho, de acuerdo a la exégesis contemplada en su libro sobre la tragedia, Nietzsche establece cómo el drama musical antiguo está conformado a través de una simplicidad en la cual se privilegia estrictamente la música, mientras el esquema dramático o acción, es plano.

¹ Los cuales no son más que la presencia cada vez más imperante del dominio apolíneo.

Esta concepción de la estructura del drama antiguo contrasta con la preceptiva aristotélica en algunos de sus aspectos más relevantes. El filósofo antiguo define el mito a partir de su relación mimética con la acción: “la imitación de la acción es la fábula (μῦθος), pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos” (Aristóteles, *Poética*, 1450a4-5). El mito, traducido en este caso como fábula, también hace referencia al argumento o trama, cuyos rasgos, dadas las pautas aristotélicas, deben presentar una coherencia con la acción trágica a través de una composición de los hechos que involucre un atractivo que pueda generar el objetivo de la tragedia, es decir, los efectos trágicos (compasión y temor).² El poeta debe, pues, reconfigurar el mito, hacer de él una obra de arte cuya plasticidad permita la incorporación de elementos que originalmente no tiene, con el fin de generar los efectos descritos.

La estilización del mito, tal como lo contempla Aristóteles, determina entonces el aminoramiento de la fuerza dionisiaca instaurada en el coro original. Así precisa Nietzsche el origen de la tragedia: un coro de sátiros que reproduce la masa dionisiaca y a través del cual se reproduce la música como fuente primordial aún más importante que la acción. “Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro *servidor*: él ve cómo aquél sufre y se glorifica, y por ello mismo no *actúa*” (Nietzsche, 1997: 85). Que el coro sea apreciado como el auténtico origen de la tragedia, y en él se concentre la parte más importante de la misma, aún marginado del carácter dramático (acción), es una idea que Nietzsche establece en abierta contradicción con el contenido estilístico propugnado por Aristóteles. No debe perderse de vista cómo para Nietzsche la validez del sentimiento trágico está instaurada en el sentido religioso que el mito establece dentro del proceso inaugural de la celebración entusiástica del coro. Por ende, su examen de la tragedia está orientado hacia la determinación de cómo este sentido va perdiéndose, toda vez que la tragedia va especificando otro tipo de orientación dirigido por la estilización y refinamiento de la misma.

Este refinamiento es identificado por Aristóteles como una necesidad a la cual debe enfocarse el mito, pues éste no sólo da a entender la imitación de una acción sino la composición de los hechos (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων) en la cual se logre orientar la relación del mito con la praxis, es decir, la transfiguración plena del primero. Cabe aclarar aquí entonces que lo que estipula Aristóteles dentro de la composición de los hechos es la recreación del mito a través de aditamentos

2 Estos objetivos son justamente los efectos a los cuales Nietzsche dirige la mayor parte de sus invectivas. Determinan igualmente la justificación de sus ataques a partir de su concepción del mito y el pathos trágico, pues de ellos derivan los debilitamientos de la obra trágica, cada vez más alejada del sentido original enfocado en el pathos dionisiaco.

que no necesariamente coinciden con el mito original al cual se apega el dominio dionisiaco identificado por Nietzsche. Mientras Aristóteles concibe que el mito realiza plenamente la acción original, hasta el punto de transfigurarla, asume entonces la transformación a que debe estar sujeta la tragedia, constituyendo así un estado absolutamente distinto del primitivo y plano coro dionisiaco. Desde esta perspectiva concibe entonces la importancia del *mythos* a través de su representación de la acción, y por lo tanto, aprueba la estructuración del mismo llevándolo a una mimetización que le otorga una serie de cualidades inexistentes en el mito primigenio. Tal como lo ha apreciado W. Kaufmann respecto al papel del trágico dentro de la representación de la acción, y en concordancia con la estipulación aristotélica:

los temas derivan de tiempos heroicos, y sus personajes principales son, por lo general, héroes antiguos; pero la labor del poeta no se limita a copiar lo que lee en libros antiguos o lo que alguien ha relatado anteriormente, sino que usa este material para construir acciones verosímiles, algo que podría pasar y que es de importancia universal (Kaufman, 1978: 82).

El mito dentro de la estipulación aristotélica está, por ende, conectado con la creación poética que lo revive, lo transfigura. Es por ello que la mimesis del mito cumple una función trascendental de acuerdo a las exigencias que el Estagirita establece para la estructuración de una buena obra trágica.

Con una óptica opuesta, Nietzsche asume el mito original enfocándolo sólo en el *pathos* primigenio, y por ello estima la carencia de estructura dramática de la tragedia original: “En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que calcular: en él incluso la astucia de ciertos héroes del mito tiene en sí algo sencillo y honesto” (Nietzsche, 1997: 206).³ Dentro del contexto crítico que envuelve la cita no escapa la figura de Aristóteles, máxime cuando la imagen del coro se opone radicalmente a su concepción.⁴ Así, “el coro es el que ha prescrito los límites de la fantasía poética que en la tragedia se patentiza: el baile coral religioso, con su andante solemne, rodeaba de barreras el espíritu inventivo de los poetas”

3 El drama de Esquilo conserva estas características puesto que en él aún no aparecen los elementos que Nietzsche asume como desestabilizadores. De hecho, los supuestos dionisiacos en este trágico son más explícitos y conservan la verticalidad y rigidez escénica que privilegió el *pathos* sobre la acción. En este sentido puede explicarse por qué: “La tragedia esquilea, casi vacía de acción, es con frecuencia nada más que un lamento, un clamor y grito del hombre, puros sollozos con los que el poeta sabe hacer cantos inmortales” (Lasso, 1970: 22).

4 La discrepancia no sólo se ubica en relación al coro sino a la estilización de la tragedia constituida en la *anagnórisis* (ἀναγνώρισις) y la *peripecia* (περιπέτεια), las cuales consolidan los procesos de construcción refinada de la trama, es decir, de un mito que, de acuerdo con Nietzsche, está viciado por la preponderancia apolínea.

(Nietzsche, 1997: 206), espíritu que justamente encuentra el Estagirita como una de las máximas aspiraciones a que debe estar enfocado el objetivo de una buena composición trágica. La objeción principal contra este espíritu se determina en el desequilibrio que acarrea en relación con las tendencias de Apolo y Dioniso. “Las pasiones y la música son dionisiacas, el lenguaje y la dialéctica en el escenario son apolíneos; ambas dimensiones juntas producen en la conciencia la representación clara de los poderes oscuros del destino” (Safranski, 2004: 67).

La determinación negativa que Nietzsche concibe en torno al desplazamiento del mito por parte de la estilización a que está sujeta la tragedia, se concreta en la cada vez más preponderante especificidad apolínea fundamentada en la dialéctica derivada por una estructuración de los hechos.⁵ En efecto, Aristóteles describe los refinamientos de la obra trágica, tales como la anagnórisis y la peripecia, como procesos indispensables para la constitución debida de la obra. El desplazamiento del coro y su aptitud para concebirse como actor es, quizá, el rasgo que más desprecio genera en Nietzsche, toda vez que en su libro increpa esta actitud. En efecto, Aristóteles asume que el coro “debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción” (*Poética*, 1456a25), frente a lo cual Nietzsche objeta esta particularidad, esquematizando la manera como ya desde Sófocles “comienza a resquebrajarse el suelo dionisiaco de la tragedia”; y agrega:

ahora el coro casi aparece coordinado con los actores, como si, habiéndolo subido desde la orquesta, se lo hubiera introducido en el escenario: con lo cual, claro está, su esencia queda destruida del todo, aunque Aristóteles apruebe precisamente esa concepción del coro (Nietzsche, 1997: 122).

Con la dialéctica, la esencia dionisiaca del coro se pierde; la representación trágica confluye así en una cada vez más estructuración apolínea signada por la pérdida del suelo musical a través de la confrontación argumentativa de caracteres.

A pesar de que Nietzsche constantemente amoneste las apreciaciones aristotélicas, no es del todo clara la validez de sus críticas. Si bien los planteamientos del primero se dirigen a ubicar el origen de la tragedia en la especificidad dionisiaca del coro original, y ve todo cambio en dicha constitución como una depreciación, las precisiones aristotélicas no necesariamente deben ser objetadas como alejamientos del carácter dionisiaco. Con respecto al énfasis que Nietzsche cree encontrar desde

5 La crítica fundada en la presencia cada vez más fuerte del dominio dialéctico dentro de la tragedia griega corresponde explícitamente a la influencia socrática ejercida en la obra de Eurípides. Sin embargo, la presencia de dicho dominio está señalada también en la constitución que Nietzsche cree ver reflejada en las pautas establecidas por Aristóteles.

Sófocles a raíz de la individualización a que está sujeta la demarcación de los caracteres en su obra, es preciso recordar cómo para Aristóteles, quien justamente asume la preceptiva de una tragedia teniendo como modelo al autor de *Edipo*, los caracteres no son ni lo más importante en una tragedia, ni mucho menos elementos que efectivamente consoliden una insubordinación apolínea frente a la universalidad dionisiaca. Antes de especificar esta característica, conviene resaltar el hecho de que, en efecto, el estado de cosas descrito por Nietzsche, esto es, la acentuada individualidad que cobra más importancia a partir de los héroes sofocleos, sí corresponde a una condición específica que desvía el rumbo de la tragedia griega; las conclusiones sin embargo, deben cuestionarse.

La molestia de Nietzsche involucra la perspectiva según la cual la constitución de un personaje trágico, con características cada vez más definidas, exalta la individualidad a expensas del sufriente Dioniso, único personaje trágico oculto tras la máscara del héroe (cf. Nietzsche, 1997: 96). Así, Edipo, Antígona, Ajax, personajes todos ellos ya caracterizados por Sófocles de manera tal que sus imágenes pueden apreciarse con esquemas bastante definidos, controvertirían la única fuente del sufrimiento trágico del dios. Cabe no obstante objetar esta precipitación, por cuanto la individualidad estipulada en los preceptos aristotélicos sugiere aspectos para nada ajenos a la fuente misma del espíritu dionisiaco. Debe recordarse cómo en *La poética* (1450a38) Aristóteles concibe el mito (fábula) como el aspecto más importante de la tragedia, apreciándola como el principio (*ἀρχή*) y el alma (*ψυχή*) de la misma. Por supuesto, no se trata de un mito que tenga las mismas características a las que alude Nietzsche, y por lo tanto, conlleva ya un cambio que se concreta principalmente en los aditamentos o adornos que contribuyen a la estilización de la acción por medio de su *mimesis*.⁶ Sin embargo, también debe tenerse en cuenta la apreciación consignada con respecto a los caracteres, pues Aristóteles expresa cómo “sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí” (*Poética*, 1450a24).

No es necesario indicar aquí qué grado de discordancia existe entre los supuestos nietzscheanos y aristotélicos, dadas las incongruencias expuestas en *El nacimiento de la tragedia* con respecto a los enfoques de *La poética*. Lo interesante

6 El término *mimesis* ha dado lugar a un interminable debate en torno a la significación que tenía para los griegos. En este caso nos remitimos al sentido que más se apega al contexto aristotélico, asumido como figuración, esto es, recreación de la acción sin que sea sólo una copia. De hecho, esta identificación de la *mimesis* fundamenta la idea de que efectivamente en Aristóteles el mito se impregna de una constitución estilizada ajena al original. Hay que tener en cuenta cómo esta condición presenta en el Estagirita una necesidad irrestricta para la constitución de una obra trágica cabal.

es que Aristóteles no parece en realidad tan alejado de las precisiones que Nietzsche establece, y por lo tanto, el régimen antidionisiaco que se expone a través de la individualidad de los caracteres según la interpretación de este último, puede estimarse desde otra óptica que no necesariamente lo contradice. A pesar de que Nietzsche asimila la preponderancia de la individualidad como esbozo desde el cual la dialéctica se despliega hasta destruir totalmente el suelo dionisiaco y original de la tragedia⁷ y de que la individualidad parezca difuminar la imagen de Dioniso, la concreción de personajes dentro de los presupuestos aristotélicos no conlleva a un aminoramiento del *pathos* dionisiaco, pues, todo lo contrario, la caracterización tiene como objetivo en el Estagirita la universalización de un *pathos* que llegue al espíritu del contemplador.

La manera como el desarrollo de caracteres no afecta el suelo dionisiaco puede precisarse desde el enfoque global que preserva la exposición de Aristóteles. A pesar de que Nietzsche estipule una orientación absolutamente contraria en la cual increpa la estilización derivada del refinamiento de los caracteres, es posible identificar una percepción distinta juzgando la disposición aristotélica:

Vemos en actividad, en otro aspecto, la fuerza de ese espíritu no-dionisiaco, dirigido contra el mito, al volver nuestras miradas hacia el incremento en la tragedia, a partir de Sófocles, de la *representación de caracteres* y del refinamiento psicológico. El carácter no se dejará ya ampliar hasta convertirse en tipo eterno, sino que, por el contrario, mediante artificiales matices y rasgos marginales, mediante una nitidez finísima de todas las líneas producirá un efecto tan individual que el espectador no sentirá ya en modo alguno el mito (Nietzsche, 1997: 142).

Lo que indica este pasaje se concibe de una manera totalmente distinta en la presentación que Aristóteles realiza con respecto a la percepción del espectador. Por supuesto, Nietzsche interpreta adecuadamente el contexto de creciente individualidad presentado en la obra de Sófocles, pero ello no es óbice para que el contenido dionisiaco continúe presente. En *La poética*, la relación entre lo universal y lo particular se complementa a partir de la capacidad creativa de la poesía. Es por ello que “es general (καθόλου) a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular (ἐκαστον), qué hizo o

⁷ De hecho, a partir de allí surge la interpretación nietzscheana según la cual el diálogo platónico sería la estilización más alta del género trágico. Allí se pueden distinguir con claridad cada uno de sus personajes en tanto su individuación representa un enfoque dialéctico expresado a través de la incorporación de argumentos y contra-argumentos. Todo ello según Nietzsche nace a partir de la estilización a que está sometida la tragedia desde Sófocles.

que le sucedió a Alcibíades” (*Poética*, 1451b7-11). Esta cita reproduce la célebre distinción entre poesía e historia, cuyas implicaciones posibilitan explicitar el papel fundamental de la creación poética dentro de la relación que la obra trágica construye con el espectador.

A pesar de que en efecto, se involucren personajes con rasgos definidos y características cada vez más detalladas,⁸ el sentido que Aristóteles orienta concibe la posibilidad de que el espectador vea en el personaje individualizado, la generalización del *pathos* a través de la verosimilitud de su intervención. Lo que el espectador se permite enfocar es el hecho de que el héroe sufriente, al margen de su aparición individualizada (apolínea), asume el dolor y sufrimiento universal, el cual sigue siendo dionisíaco. Obviamente estos términos son del todo inaplicables al objeto descriptivo de Aristóteles, pero se conciben en este contexto sólo con la pretensión de indicar la carencia de solidez de la crítica que Nietzsche postula. Éste, al no ver esta posibilidad, enfoca su percepción en la radicalización de la oposición de los dos dominios y el afianzamiento de uno de ellos. En el mito, a pesar de su estilización, se reconoce el espectador, de ahí su generalidad. De acuerdo con esto:

Se comprende, una vez más, por qué la acción es más importante que los personajes: la universalización de la trama universaliza a los personajes, aun cuando conserven un nombre propio. De ahí el precepto: concebir en primer lugar la trama; luego, dar nombres (Ricoeur, 1995: 95).⁹

Si bien Nietzsche no parece estar más alejado de lo que quisiera en relación a los efectos que Aristóteles determina dentro de la obra trágica, no hay por qué considerar que una reducción en tal sentido de su pensamiento pueda estipularse como definitiva. En efecto, a pesar de que existen ciertas coincidencias no admitidas por el filósofo alemán, el aspecto central de su oposición con Aristóteles se demarca en este punto a través de la pérdida de la preponderancia musical dentro del dominio del mito.

2. La música

Si Nietzsche rastrea el origen de la tragedia en el espíritu de la música, lo hace con un propósito definido y no exento de estimarse como fundamental:

El título del libro se explica porque el elemento dionisíaco “musical” incluido en la idea nietzscheana de duplicidad representa el factor novedoso respecto de las teorías tradicionales de la tragedia, que desde un principio consideraron como “tragedia” sólo el “texto” (Jahnig, 1982: 208).

8 A modo de ejemplos, Edipo y Antígona presentan estos rasgos.

9 En el texto de Ricoeur, mito es traducido como trama.

Entre otras, esta consideración abrió el campo a la fuerte polémica generada a partir de la publicación del libro en mención, pues indagaba el origen del género a partir de la especificidad musical del coro, tesis central, entre otras, de los planteamientos nietzscheanos. Esta idea requiere toda la atención por cuanto en ella es posible rastrear otra de las oposiciones más férreas en contra de la valoración aristotélica de la tragedia.¹⁰ El fundamento musical está referenciado en muchas alusiones del libro publicado, así como en los fragmentos póstumos de la época de preparación y publicación entre 1869 y 1871.

La razón por la cual Nietzsche afirma que “la música es propiamente el lenguaje de lo universal”, y además, que “el peligro está ahora en que todo dependa del contenido del concepto y en que la forma musical misma perezca. En este sentido el concepto es la muerte del arte, en cuanto que lo reduce a símbolo” (Nietzsche, 2007: 9 [88]), se basa en el hecho de que el contenido dionisiaco de donde nace justamente la tragedia desaparece cuando el aspecto conceptual prima sobre el fondo oscuro e irracional que está en la base de la música. Es por ello que las objeciones expuestas contra Aristóteles precisan generalmente el sometimiento y posterior aniquilación del contenido musical cuando éste es asimilado sólo como un aditamento.¹¹

Mientras Nietzsche interpreta la carencia de acción, de movilidad dramática, como una consolidación más cercana al espíritu original de lo trágico signado en el *pathos*, Aristóteles en cambio especifica la tragedia concebida a partir del fortalecimiento de la acción dramática, enfocada en el perfeccionamiento de los caracteres, el desplazamiento del coro y los refinamientos estilísticos de la construcción del mito. Concretamente, Nietzsche señala cómo la música se desplaza en un sentido peyorativo, cuando es asimilada por Aristóteles sólo como un aditamento de la representación trágica. Semejante apreciación no es sólo un escándalo para el purismo trágico con el que Nietzsche interpreta el sentido original de la representación, sino un esbozo de la subsiguiente aniquilación de la tragedia, convertida en juego dialéctico.

10 Además de las que Nietzsche establece en oposición al objetivo aristotélico de la tragedia representado en los efectos trágicos: la compasión, el temor y la catarsis, cuya exposición desbordaría el propósito del presente estudio.

11 Más que una ayuda, la música implica todo el contenido irracional y por ende trágico que comienza a perderse cuando se estima sólo como un aditamento. Por ello, “poner la música al servicio de una serie de imágenes y conceptos, y utilizarla como un medio para reforzarlas, es algo que no se entiende. La música no es un *medio para*, en este caso el *drama*, sino que el drama tiene que ser la expresión de la música” (Santiago, 2004: 98).

Para identificar cuáles son los puntos de vista aristotélicos contra los que Nietzsche arremete, basta citar dos pasajes de *La poética*: “el espectáculo (ὄψις) es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (*Poética*, 1450b17-19). De igual manera, “la tragedia también sin movimiento produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad” (*Poética*, 1462a12-14). Las anteriores visiones consideran la tragedia desde una óptica que contradice los supuestos desde donde Nietzsche establece el origen de la misma. En primera instancia, Aristóteles reduce su cumplimiento al enfoque literario, obviando el papel del espectáculo y el de la música; por eso llega a afirmar que la fuerza de la tragedia puede determinarse sin su representación, es decir, sólo con la lectura del texto.¹² Esta percepción, al subestimar el papel fundamental del efecto musical dentro de la recepción del espectador, implica un enfoque expresamente dirigido a la comprensión racional, y por ende, dialéctica de la obra. Estas estipulaciones aristotélicas están centradas en la asimilación de la música tan sólo como un aderezo que, como lo indica el término, sazona la representación, sin aparecer como un elemento fundamental, más allá de su dimensión de ornamento que deleita (*cf. Poética*, 1462a16). En este sentido se orienta la crítica de Nietzsche,¹³ motivado por su concepción de la tragedia como un *arte total* en el cual los diversos elementos, lejos de asimilarse como aditamentos, cumplen una función complementaria que no puede obviarse.

La idea de que la tragedia es un *arte total*¹⁴ en el cual la música tiene un alcance muy amplio, no deja de relacionarse con la necesidad nietzscheana de explicitar en la representación el contenido dionisiaco que justamente ve perderse sin el protagonismo de aquella. El origen de la tragedia en la música y su posterior debilitamiento se ve plasmado por Nietzsche cuando afirma:

12 Nietzsche mismo contradice esta postura señalando cómo en Aristóteles “sólo cuenta la ὄψις y el μέλος bajo los ἡδύσματα de la tragedia: y sanciona ya completamente el drama que se lee” (Nietzsche, 2007 3 [66]).

13 Tal como en la anterior nota, Nietzsche contrasta la idea aristotélica en otro fragmento: “La estética de Aristóteles. La música es el ὄψις como ἡδύσματα” (Nietzsche, 2007: 5 [124]).

14 La idea del arte total la extrae Nietzsche de Anselm Feuerbach, a quien cita en su texto explicando la manera como puede asimilarse la representación dramática antigua en la que la música, el baile, la poesía lírica, el vestuario, entre otros, conforman una experiencia estética plena (*cf. Nietzsche*, 1997: 198-9). Sin embargo, se puede asumir también con seguridad que Richard Wagner influyó en este punto de manera considerable, por cuanto su idea de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) en la cual el teatro, la música y las artes visuales estuviesen ligadas, fue bastante importante dentro del desarrollo concedido por el compositor a sus creaciones.

El ditirambo antiguo es puramente dionisiaco: realmente transformado en música. Ahora se añade el arte apolíneo: éste introduce el actor y al coreuta, imita la embriaguez, añade la escena, con el conjunto de su aparato artístico busca ejercer su dominio: sobre todo con la palabra, con la dialéctica. Transforma la música en sierva, en una ῥήδσμα (aderezo) (Nietzsche, 2007: 3 [27]).

Si la música es reemplazada por el juego dialéctico¹⁵ que Aristóteles admite, en tanto lo considera conveniente al posibilitar el acceso a los efectos trágicos (compasión y temor), no le resta entonces sino a la música ser asimilada desde un ámbito servil que poco conserva de su presencia original. Estimar entonces la música como un aderezo, tal como lo extrae Nietzsche del contenido de *La poética*, conlleva a determinarla como un medio y nunca como un principio. Mientras la apreciación crítica contra la postura aristotélica se radicaliza cada vez más en torno a considerar el aspecto secundario de la música, Nietzsche especifica el carácter absolutamente irracional, y por ende, trágico que deriva de ella. El enfrentamiento de Nietzsche se origina en el hecho de que parte de una lectura que intenta privilegiar por supuesto su propia interpretación,¹⁶ y por ende, clarificar el esquema de su percepción trágica en contra de toda posibilidad de ejercicio dialéctico.

El espíritu de la música no es por demás, un intento de explicación estética de la tragedia griega, siendo éste otro de los puntos en que efectivamente difiere Nietzsche de Aristóteles, pues su enfoque conlleva a identificar, no los rasgos estéticos de un género como el trágico, tal como sucede en *La poética*, sino una filosofía trágica, esto es, el carácter oscuro y oculto de la existencia misma que vanamente intentaría asir la racionalidad. Así, la presencia crítica que Nietzsche despliega sobre las orientaciones aristotélicas, y sobre todo, en el caso de la música, logra identificar el claro rasgo fundamental que ejerce el dominio de lo trágico, esbozado a partir de la imposibilidad de esclarecimiento dentro de matices tanto morales como metafísicos.

Por cuanto “(...) en su condición de doctrina poética la meta del texto de Aristóteles es determinar los elementos del arte trágico; la tragedia constituye, pues, su objeto, no su idea” (Szondi, 1994: 175), los objetivos consignados en la exploración de Aristóteles difieren por supuesto de las implicaciones a que está sujeta la constitución trágica de Nietzsche. Las líneas centrales de

15 La asimilación de la pérdida de la música y el subsiguiente ejercicio dialéctico es una interpretación que Nietzsche introduce como indicación de la cada vez más compleja estructura del drama que justamente Aristóteles aprueba.

16 De hecho, con respecto a los comentarios sobre la música, se ha dicho que: “It is striking that a considerable number of them show Nietzsche still doing what so many other German theorists of tragedy have done: defining his own position with reference to Aristotle’s *Poetics*” (Silk y Stern, 1981: 226).

El nacimiento de la tragedia ilustran un contexto más amplio que la mera descripción y problematización del género trágico antiguo. Es preciso aquí entonces consolidar el hecho de que, tal como lo expresara años más tarde en su *Ensayo de autocrítica*, el libro en mención constituye su primera aproximación a una filosofía trágica que está por encima del bien y del mal (cf. Nietzsche, 1997: 32). El arte, pues, no es un divertimento sino una *actividad metafísica* en la que Nietzsche funda a través de esta obra su primer acercamiento a la constitución trágica de la existencia.

De acuerdo con lo anterior, la tendencia aristotélica implica la recepción de la obra trágica teniendo presentes las posibilidades que de ella emanan, en este caso, circunscritas al dominio educativo, moral y político sobre el cual no pocas veces Aristóteles dirige su atención. Justamente en este hecho radica uno de los aspectos más controvertidos por Nietzsche en tanto su justificación de la tragedia griega implica un alejamiento de todo compromiso moral. Si lo dionisiaco excluye toda teleología, la tragedia igualmente se interpreta a la luz de una consideración no moral que de todas formas sí tenía, dadas las cualidades educativas que la representación trágica lograba generar entre sus espectadores. De hecho, las expresiones políticas de la tragedia son múltiples, por lo cual Aristóteles condensa en sus exposiciones algunas de éstas, incluyendo el sentido purgativo que tenía y que obstinadamente Nietzsche increpa. En relación con los efectos trágicos, “Aristóteles piensa que la contemplación de cosas temibles y dignas de compasión, así como el miedo y la piedad que suscitan en nosotros, pueden servirnos para aprender algo importante sobre el bien humano” (Nussbaum, 2004: 480). Ante las perspectivas que la tragedia griega sugiere, es importante señalar que Nietzsche establece sus precisiones frente a la misma, enmarcándolas en un derrotero fiel a la iniciativa trágica que atraviesa su obra de principio a fin. Por ende, a pesar de que sus enfoques sobre la visión aristotélica carezcan de una fundamentación que dé en el blanco sobre lo que la tragedia antigua efectivamente sintetizaba respecto a las posibilidades varias provenientes de ella, su visión tiene el privilegio de introducir como exégesis sobre la misma la exploración de un género que, al margen de sus elementos propiamente morales y estéticos, plantea como derrotero inicial la consolidación de una perspectiva metafísica anclada en una filosofía trágica.

Bibliografía

1. ARISTÓTELES. (1992) *La poética*. Ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

2. COLLI, G. (2000) *Introducción a Nietzsche*. Valencia, Pre-Textos.
3. DELEUZE, G. (2002) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
4. JAHNIG, D. (1982) *Historia del mundo: historia del arte*. México, F.C.E.
5. KAUFMANN, W. (1978) *Tragedia y filosofía*. Barcelona, Seix Barral.
6. MONTINARI, M. (2003) *Lo que dijo Nietzsche*. Barcelona, Salamandra.
7. NIETZSCHE, F. (1997) *El nacimiento de la tragedia*. Trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
8. NIETZSCHE, F. (2007) *Fragmentos póstumos Volumen I (1869-1874)*. Trad. L. E. De Santiago Guervós, Madrid, Tecnos.
9. NUSSBAUM, M. (2004) *La fragilidad del bien fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid, Machado libros.
10. LASSO DE LA VEGA, J. S. (1970) *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Planeta.
11. RICOEUR, P. (1995) *Tiempo y narración I*. México, Siglo XXI.
12. SAFRANSKI, R. (2004) *Nietzsche, biografía de su pensamiento*. Barcelona, Tusquets.
13. SANTIAGO GUERVÓS, L. E. (2004) *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta.
14. SILK, M. S. y STERN, J. P. (1981) *Nietzsche on tragedy*. Cambridge, CUP.
15. SZONDI, P. (1994) *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Destino.
16. TRUEBA, C. (2004) *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona, Anthropos.