



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



La relación entre arte, verdad y música en *El nacimiento de la tragedia*

Octavio Gabriele¹
(Dpto. Humanidades – UNS)

Introducción

En el prólogo de *Más allá del Bien y del Mal*, obra escrita en 1886, Nietzsche señala que una superstición como el alma, procedente de una época inmemorial, quizá no sea más que

“un juego cualquiera de palabras, una seducción de parte de la gramática o una temeraria generalización de hechos muy reducidos, muy personales, muy humanos, demasiado humanos.”²

La intención de este trabajo es hacer una lectura de *El nacimiento de la tragedia* como una obra atravesada por la dinámica de Apolo y Dioniso; dinámica que se encuentra caracterizada por una concepción negativa de este último. Es decir, por la imposibilidad de pensar, en esta etapa, la subjetividad fuera del *dictum* “Conócete a ti mismo”.

Para esto vamos a desarrollar tres tópicos: primero, arte; segundo, verdad; tercero, música.

Arte

Estructura ontológica

Nietzsche señala que “el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco”³ e ilustra a estos instintos (*Triebe*) a través de dos fenómenos fisiológicos: el sueño (*Traumes*) y la embriaguez (*Rausches*).

El primero, remite a la belleza de los mundos oníricos, pero no sólo a eso sino, además, al sentimiento traslúcido de su apariencia (*Schein*), a una relación que el hombre sensible al arte mantiene con este tipo de realidad. Por eso, el sueño cumple la función de ilustrar analógicamente lo apolíneo y, asimismo, es presentado como la causa de la utilización de Apolo como modo de expresar este fenómeno.

¹ gabriele@infovia.com.ar

² Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2001, p. 20.

³ Nietzsche, F., *El Nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1995, p. 40.

¿Quién es Apolo? Aquél que domina la bella apariencia (*schöne Schein*) del mundo interno de la fantasía, que representa la necesidad de una mesurada limitación que nos libre de esas emociones salvajes que borrarían la diferencia entre apariencia y realidad. Es la imagen divina del *principium individuationis*, del hombre atrapado en el *velo de Maya*.

Es ese instinto apolíneo en el cual se funda al mundo olímpico o, mejor dicho, tanto lo apolíneo como el mundo olímpico se fundan en un mismo instinto que diviniza todo lo existente, tanto lo bueno como lo malo. Que, además, da vida al arte (*Kunst*) como “un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo”.⁴

Cuando al espanto que se apodera del ser humano al dejarlo perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, se le suma el éxtasis que asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, al ser infringido el *principium individuationis*, se presenta la posibilidad de mirar la esencia de lo dionisiaco.

La analogía de la embriaguez nos aproxima a aquélla al hacer hincapié en un aspecto fundamental, a saber: el completo olvido de sí (*Selbstvergessenheit*). De este modo el ser humano no es un artista, sino que se convierte en una obra de arte. A través de la embriaguez se revela la potencia artística de la naturaleza.

Aquí Nietzsche menciona una “conjetura metafísica” (*metaphysischen Annahme*): “...lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente suficiente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera...”.⁵

Así, el sueño se presenta como *la apariencia de la apariencia* y como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia.

Es por eso que Apolo termina siendo aquél en el que se produce la redención mediante la apariencia; pero Dioniso también resulta necesario, al desvelarse la desmesura (*Uebersass*) como verdad (*Warheit*). De allí que aquél no pueda vivir sin éste. Ambos son útiles para la vida, a través de diferentes medios, uno por la belleza de las apariencias; el otro, por la realidad que se encuentra detrás de las mismas.

Sin embargo, su relación responde a una dinámica que sólo puede entenderse recurriendo a la analogía de la generación que depende de la dualidad de los sexos: una lucha constante con reconciliaciones sólo periódicas.

⁴ *Id.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

Relación con las artes

Apolo, representa el arte del escultor, en la medida en que el sueño es el presupuesto de todo arte figurativo y también de una mitad importante de la poesía; mientras que Dioniso se relaciona con el arte no-escultórico de la música. Y “por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica ... acaban engendrando la obra del arte a la vez dionisíacas y apolínea de la tragedia ática”.⁶

En el origen no era más que coro, produciendo el consuelo metafísico (*metaphysische Trost*) de que “en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”.⁷ El sátiro, en tanto algo sublime y divino, es el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza. Verse transformado uno mismo delante de sí, es el fenómeno dramático primordial. Así se produce una suspensión del individuo.

En esta transformación se ve al *dios*; y, de este modo, el coro deviene “coro servidor” que, a su vez, al participar del sufrimiento participa de la sabiduría. Siendo la única “realidad”; la cual genera de sí la visión y habla de la misma con el simbolismo del baile, la música y la palabra.

Existe una antítesis característica: por un lado, la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, “en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas”.⁸

El concepto de “jovialidad” (*Heiterkeit*) sólo puede entenderse como el producto resultante de una mirada que penetra en lo último y horroroso de la naturaleza. Es decir, la objetivación, a través de medios apolíneos, de una experiencia dionisíaca.

Por lo tanto, aquí tenemos presente una concepción pesimista del mundo que posee tres características fundamentales: primero, el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente; segundo, la consideración de la individuación como razón principal del mal; tercero, el arte como presentimiento de una unidad reestablecida.

Es decir, *la metafísica del artista* está sustentada en una concepción según la cual “para el verdadero creador de este mundo somos imágenes y proyecciones artísticas y... nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte”.⁹ Fusionándonos con aquel artista primordial del mundo somos, a la vez, sujeto y objeto. Nos transformamos en

⁶ *Id.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁹ *Id.*, p. 66.

poetas, actores y espectadores. Y, de este modo, *la metafísica del artista* deviene una metafísica de la verdad.

Verdad

La muerte de la tragedia

¿Cómo pereció la tragedia? O, en otras palabras, ¿qué pasó con la *metafísica del artista* sustentada en una experiencia dionisiaca? Murió suicidándose y la agonía fue obra de Eurípides. A tal punto que, en caso de que se pudiese seguir hablando de “jovialidad griega”, se reduciría a una *jovialidad del esclavo* (*Heiterkeit des Slaven*), completamente distinta a aquélla otra que es fruto de la fuerza; un síntoma de la plenitud de fuerza.

Con la sustitución de la primera antítesis (Dioniso-Apolo), por la segunda (Dioniso-Sócrates), perece la tragedia.

El denominado “socratismo estético”, que derrotó a la tragedia esquilea, tiene una ley suprema “Todo tiene que ser inteligible para ser bello” como correlato de otro principio, a saber: “sólo el sapiente es virtuoso”. Se produce una inversión, el instinto como crítico y la conciencia como creadora. Elemento optimista que destruye a las regiones dionisiacas de la tragedia; construyéndola sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos. Es por eso que Nietzsche considera a Eurípides como el poeta del “socratismo estético”, aunque Sófocles también haya tenido que ver con ese destierro de los elementos dionisiacos.

El pensamiento filosófico se sobrepone al arte y éste se sujeta a la dialéctica; el coro aparece como algo casual, como algo de lo que se puede prescindir, y, a través de Eurípides y Agatón se lo aniquila; mientras que la música es arrojada fuera de la tragedia. En otras palabras, la relación con lo *Uno primordial*, en la tragedia, queda destruida; la verdad del arte desaparece y la *metafísica del artista* es destituida, dejando paso a una primacía del conocimiento.

La cultura “alejandrina”

Sócrates aparece como el ejemplo del hombre teórico; quien, al igual que el artista, encuentra satisfacción en lo existente, y se encuentra a salvo del pesimismo y la negación de la voluntad. La diferencia es que él goza “con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza”.¹⁰ La ciencia tiene como condición esto último.

¹⁰ *Id.*, p. 127.

Este optimismo teórico concede un papel fundamental al saber y al conocimiento, al otorgarles la fuerza de una medicina universal, y al ver en el error el mal en sí; distingue entre el conocimiento verdadero y la apariencia; aquí surge una nueva forma de “jovialidad griega” que se descarga en acciones, generalmente en influencias mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles.

Consideración teórica que se encuentra en lucha eterna con la consideración trágica del mundo; que expulsó a la poesía, a través del aniquilamiento del mito. La cultura, llamada por Nietzsche, “alejandrina”, resultado de una ilusión de poder curar con el conocer la herida eterna del existir, se diferencia de, por un lado, la artística, es decir, la enredada en el seductor velo de la belleza del arte, y, por otro lado, de la trágica, que se caracteriza por un “consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna”.¹¹ Nietzsche define, también, a la primera, como la “cultura de la ópera” porque es allí donde se expresa con mayor ingenuidad acerca de su querer y conocer. La cultura “alejandrina” necesita lo que el autor denomina un “estamento de esclavos” para poder tener una existencia duradera y, sin embargo, niega la necesidad de tal estamento. La situación del hombre moderno no es sencilla, porque conciente de este infortunio no cree en los medios para desviar ese peligro.

Sin embargo, algunos han puesto en evidencia, entre ellos, Kant y Schopenhauer, a través de las herramientas de la ciencia, es decir, desde el seno mismo de la cultura “alejandrina”, el carácter ilusorio de la idea que de la mano de la causalidad, uno posee la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas. Y, de este modo, se produce el pasaje (que históricamente aún no se ha producido) a la cultura trágica, mediante el reemplazo de la ciencia por la sabiduría; se vuelve y aprehende el sufrimiento eterno como sufrimiento propio.

Todo esto expresado en la imagen de Sócrates, en sus últimos días, en la cárcel, cultivando la música por la intuición apolínea de no comprender a Dioniso.

La música

Elegimos como último tema a tratar la música porque aquí, Nietzsche, pone de relieve varias cuestiones que permiten comprender mejor la relación entre Apolo y Dioniso. A saber: la distancia que existe entre el concepto y lo Uno primordial, la música como aquello que mejor da cuenta de éste, y su relación con la tragedia.

La poesía

Homero y Arquíloco son considerados, por los griegos, como los precursores de la poesía. El primero, es el tipo de artista apolíneo, ingenuo; mientras que el segundo es más complicado de clasificar porque, a pesar que la estética moderna pretende definirlos como el artista “objetivo” y el artista “subjetivo”, el arte presupone la supresión de la subjetividad y, esto hace que primero tenga que considerarse las posibilidades de la lírica como género artístico.

En el lírico, como artista dionisiaco, se produce una identificación con lo *Uno primordial* y se engendra una réplica en forma de música; después, esa música se hace visible, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*. Aquella supresión se produce en el proceso dionisiaco y su “yoidad” (*Ichheit*) es la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas.

De esta unión brota un “mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico.”¹²

Pero el lírico se divide a sí mismo (*sich selbst*) como no-genio, en la medida en que Arquíloco es sólo la visión del genio que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco. Es el *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia.

Relación entre música y lenguaje

Nietzsche señala que la canción popular (*Volkslied*) es el espejo musical del mundo; la melodía aparece como lo primero y universal. De aquí sale la poesía, es decir, la forma estrófica de la canción popular que difiere de la epopeya, dado que en ésta las imágenes son contempladas por un espectador que se considera distinto a aquellas.

La única relación que puede establecerse entre poesía y música es la siguiente: “la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta.”¹³

¿Cómo aparece la música? *Aparece como voluntad*, en la medida en que se contrapone al estado de ánimo puramente contemplativo; pero no puede serlo, dado que la voluntad es lo no-estético en sí. No necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que las soporta.

¹¹ *Id.*, p. 145.

¹² *Id.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

El lenguaje no está capacitado para alcanzar el simbolismo universal de la música; dado que ésta se refiere “de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial...”.¹⁴ Por lo tanto no está en condiciones de dar cuenta de la profundidad de la música.

La música dionisiaca, a diferencia de la apolínea que no es más que arquitectura dórica en sonidos, por un lado, incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema. De allí la importancia que posee en la generación del mito, y en especial de aquel mito que “habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco”.¹⁵ El mito trágico.

A diferencia del lírico en quien la música se esfuerza por dar a conocer su propia esencia a través de imágenes apolíneas, en la tragedia hay una búsqueda de la expresión simbólica de su auténtica sabiduría dionisiaca. Alcanzándose tanto los propósitos artísticos apolíneos como los dionisiacos.

Sólo mediante la música se puede alcanzar un concepto de lo que puede ser una justificación del mundo en tanto fenómeno estético, esto quiere decir que sólo aquí se llega a la plenitud de la concepción del arte como complemento de la existencia. Y, por lo tanto, en el renacimiento de la tragedia por medio del espíritu de la música se llega a *la verdad* y a la restitución de una *metafísica del artista* que no es más que el suplemento de la ciencia y que se contrapone al optimismo teórico.

Conclusión

La intención de este trabajo era poner de relieve la relación que Nietzsche establece entre verdad, arte y música. Al mencionar la concepción negativa de Dioniso nos referíamos a la primacía de Apolo respecto de la conformación de la subjetividad, en especial en el marco de la política, tema no tratado aquí pero que aparece bajo la forma del consuelo metafísico y de la compensación del *efecto letárgico* de la experiencia dionisiaca.

Es cierto que más adelante abandona la identificación del arte con la verdad y lo asimila a la “bella apariencia”; sin embargo esto tiene que entenderse en el marco de la crítica a la distinción schopenhaueriana entre dos mundos; la relación con la “verdad” permanece intacta, si se la piensa como la “bella mentira”.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ *Id.*, p. 136.

Y, por otro lado, la música, si bien también pierde el sustrato metafísico que la caracteriza, en esta etapa de su pensamiento, no por eso deja de cumplir un rol fundamental en su pensamiento.

Es por eso que nos pareció interesante hacer una mención y un desarrollo de esta relación que implica una crítica feroz a la cultura y a la estética modernas que se basan en una distinción ficticia entre un sujeto y un objeto.

En última instancia *la metafísica del artista* presupone un *olvido de sí* y una minimización del protagonismo de la conciencia en el ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlín, editado por G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, 1999.

....., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, (Trad. Andrés Sánchez Pascual).

....., *Más allá del Bien y del Mal*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, (Trad. Andrés Sánchez Pascual).

....., *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, (Trad. Andrés Sánchez Pascual).

....., *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, (Trad. Andrés Sánchez Pascual).

....., *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, (Trad. Andrés Sánchez Pascual).

Literatura secundaria

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1998, (Trad. Carmen Artal).

HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche, Tomo I*, Barcelona, Destino, 2000, (Trad. Juan Luis Vernal).

QUESADA, Julio, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1988.