

# NIETZSCHE Y EL PROBLEMA DEL ARTE EN “*EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA*”<sup>1</sup>

## Nietzsche and the Art Problem, in “*The Origin of Tragedy*”

Laura Guauque Socha  
Grupo de Investigación:  
Estudios en Educación, Pedagogía y Nuevas Tecnologías  
Laura.guauque13@gmail.com

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2014

Fecha de aceptación: 15 de agosto de 2014

---

### Resumen

El artículo es un intento de lectura de la primera obra de Nietzsche: *El origen de la tragedia*. La orientación del problema de investigación se dirige a la pregunta sobre los principales conceptos que desarrolla Nietzsche en esta obra en torno al arte. Nietzsche presenta en su análisis sobre los orígenes de la tragedia una interpretación del arte y de la verdad radicalmente distanciada de la visión occidental de los mismos fenómenos. Nietzsche propone en *El origen de la tragedia* una estética de la existencia relacionada con el pensamiento trágico, lo trágico como fenómeno estético y la consolidación a partir de este de una diferente *valoración* de la vida. No obstante, el desarrollo de dicha idea en toda su complejidad escapa al proceso de creación de esta primera obra. El problema de lo trágico ha de evolucionar en Nietzsche junto con el desarrollo posterior de toda su obra filosófica; sin embargo, las ideas esbozadas en este “libro imposible” (Nietzsche, 1943, p. 11) constituyen ya el presentimiento de las grandes líneas de su pensamiento.

**Palabras clave:** Nietzsche, Pensamiento trágico, Arte, Grecia Arcaica, Deleuze.

---

<sup>1</sup> Artículo de Reflexión, resultado de trabajo de investigación en el marco del Grupo de Investigación: Estudios en Educación, Pedagogía y Nuevas Tecnologías. Dirección: Esaú Ricardo Páez. Facultad de Educación, Licenciatura en Filosofía y Humanidades.

---

## Abstract

This paper is an intention to read the Nietzsche first work: *The tragedy's origin*. The investigation is oriented towards the question about the main concepts that Nietzsche develops in his work, about art. Nietzsche in his analysis on the tragedy's origin, presents an art and truth interpretation, far away from the west vision of the same phenomena.

Nietzsche in *The Tragedy's origin*, proposes a type of aesthetics existence related with the tragic thinking, the tragedy as an aesthetic phenomena and its consolidation, from it by a different life's *valuation*; elements which constitute the innovation that this author offers.

In spite, that idea development in its whole complexity, escapes from the creation process, of this first work. The tragedy problem will evolve in Nietzsche, together with his whole philosophical work. Nevertheless the ideas sketched in this "impossible book" (Nietzsche, 1943, p. 11) already constitutes his thought great lines' premonition.

**Keywords:** *Nietzsche, Tragic Thought, Art, Truth, Archaic Greece, Deleuze, Representations.*

## Apolo y Dioniso

### 1.

Desde los primeros capítulos de su libro *El origen de la tragedia*, Nietzsche pone de manifiesto, en la utilización de las divinidades griegas Apolo y Dioniso, la necesidad de esclarecer la constitución del arte griego. Sin ser nociones o conceptos, estas divinidades son manifestadas como instintos, espíritus y fuerzas de las cuales se desprende “todo progreso en el arte” (Nietzsche, 2002, p. 23) y a partir de las cuales Nietzsche ha de ilustrar el desarrollo del pensamiento trágico. En los albores de la pregunta por lo trágico se hace necesario entender el lenguaje de las acciones y las palabras del mundo del que este proviene; en ese sentido, se presenta un cierto aludir al pueblo griego, al pensamiento *pre-racional*, abordado y justificado a partir de la palabra mítico-religiosa, del ritual artístico-religioso. Un acercamiento a la Grecia que posibilitó y se realizó en la tragedia, en el drama musical antiguo; una Grecia primitiva previa a las grandes líneas de la filosofía antigua, previa pues, a una visión *filosófica* del mundo. En este punto, se vuelve necesario encontrar una guía que fundamente dicha aproximación.

El apoyo conceptual requerido lo constituye la investigación que Marcel Detienne hace acerca de la importancia de *la verdad* en la Grecia arcaica, en su libro *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. La investigación y seguimiento sobre dicho fenómeno como testigo de un espacio y tiempo determinados, permite el acercamiento deseado a esta sociedad cultivada por el mito trágico, el culto y el ritual.

### 2.

En la Grecia primitiva, *la verdad* era detentada por un grupo determinado de hombres: “el adivino, el aedo (poeta) y el rey de justicia” (Detienne, 2004, p. 11), privilegiados de “la palabra eficaz” (Detienne, p. 62). La palabra y su relación íntima con *la verdad* están demarcadas por una connotación fascinantemente mitológica, envuelta en matices que le dan significaciones ambiguas. En ese sentido hay que partir de que *verdad* es, en la Grecia arcaica, para ser más precisos y menos arbitrarios: *Alétheia*.

La diosa *Alétheia* vacila dentro de sus rasgos; cual péndulo, no consigue mayor estabilidad, se encuentra en un suelo de aguas movedizas del que no obtiene, ni pretende hacerlo, un concepto acabado, formado, moldeado; antes bien, se sumerge

en la ambigüedad haciendo de esta su carácter más propio. *Alétheia* tiene una relación esencial con la palabra, no ya en tanto lo *real* o lo lógico, sino en tanto las cualidades de aquel que osa usarla. Así, la palabra, ya sea en boca del adivino, el poeta o el rey, es una *potencia* de tipo *mágico-religioso*; he aquí su eficacia. En boca de estos la palabra es en sí misma acción, realización, “es una cosa viva”, no hace referencia a una función narrativa, se hace *presente* con el rito, es atemporal y divina, “trasciende a los hombres y al tiempo de los hombres”, abarca ella misma, “como la memoria, lo que ha sido, lo que es, lo que será” (Detienne, pp. 104-115).

Dicha eficacia de la palabra no puede entenderse por fuera de un sistema de representaciones religiosas. La palabra en la Grecia arcaica es realidad, vale por sí misma, no admite la distancia de la duda, la pregunta o la interpretación. Pronunciada por este grupo determinado, “investido de funciones precisas” (Detienne, p. 103), la palabra adquiere la fuerza de la acción, no es una respuesta, es la imposibilidad de preguntas, no es un presagio o profecía, es realización por encima del tiempo y de los hombres. *Alétheia*, entonces, no constituye un concepto, es *verdad* en tanto *palabra eficaz*.

En cuanto a la relación manifiesta de *memoria* y *verdad dicha*, no se debe confundir con la orientación que tiene el criterio de memoria convenido en la modernidad<sup>2</sup>; *Mnemosyné* no existe para recordar o *reconstruir* en una configuración temporal determinada *el pasado*; es un privilegio, al igual que *la palabra*, concedido por las musas: “Mediante su memoria, el poeta accede directamente, a través de una visión personal, a los acontecimientos que evoca; tiene el privilegio de ponerse en contacto con el otro mundo. Su memoria le permite descifrar lo invisible” (Detienne, p. 62).

Es entonces a partir del carácter *adivinator* y de la configuración religiosa que tiene *la memoria*, como la palabra del poeta adquiere el matiz y el carácter de eficacia, de *realidad*. Así, las palabras del poeta son las palabras de la *memoria* y, por tanto, aquello más digno y sagrado de ser oído, porque el poeta, como “maestro de verdad” (Detienne, p. 73) y de *palabra eficaz*, como contemplador de *Alétheia*, es capaz de dar y decir aquello que sin ser histórico, ni comparable con lo bueno y, en ese sentido moral, configura el ordenamiento y la interpretación de su realidad.

El mito trágico en boca del poeta supone en él mismo una función “... en la soberanía y la ordenación del mundo” (Detienne, p. 65). El poeta escapa, entonces, al carácter subjetivo de sus actos y palabras, es un personaje espacial y, por tanto, privilegiado de los dioses, posee un don de videncia para una *verdad eficaz* y

---

<sup>2</sup>“Las investigaciones de Vernant nos permiten afirmar que la memoria divinizada de los griegos no responde en modo alguno a los mismos fines que la nuestra; no tiende, en absoluto, a reconstruir el pasado según una perspectiva temporal... se diferencia radicalmente del poder de acordarse de otros individuos” (Detienne, 2004, p. 62).

realizadora, *verdad* que por su misma característica ambivalente puede pasar a un plano engañoso y contrario<sup>3</sup>, sin que por ello pierda su carácter sagrado.

### 3.

En cuanto a los dioses de la Grecia primitiva, compañeros en el Olimpo de *Alétheia*, su virtud no se dirige hacia los presupuestos morales de bondad, compasión o resignación: “El que reverenciando en su corazón otras creencias se aproxime a estos dioses olímpicos buscando elevación moral, santidad, espiritualidad incorporal, y busque en sus miradas el amor y la piedad, pronto desviará sus ojos, irritado y descorazonado” (Nietzsche, 1943, p. 32). Ellos mismos son remitidos a la necesidad y fatalidad que acoge todo lo que vive; representan desde las cosas más bellas, hasta las más horribles y feroces de la existencia; son la sublimación de dicha fatalidad de la que son conscientes el hombre griego y sus dioses. Los dioses olímpicos constituyen, como esfera superior, la justificación de la vida y sus dolores, reflejan y afirman ellos mismos la *moira* que persigue al hombre.

Los griegos dieron vida a un mundo superior que justifica la existencia en cada una de estas imágenes de ensueño, que divinizadas no culpan al hombre y a sus acciones. En sus dioses, el hombre griego ve la imagen idealizada de su existencia; son símbolos que no constituyen una justificación moral, ya que inmersos en la esfera de la belleza se encuentran en el ámbito estético, que es al mismo tiempo afirmador y creador. En ese sentido, ¿cómo concibe Nietzsche los instintos artísticos que él mismo expresa en los dioses Apolo y Dioniso? La relación entre ellos se da, en un principio, bajo la forma de antagonismo, es la primera cara de un antagonismo constante que ha de transfigurarse a lo largo de la obra.

### 4.

Apolo, “dios de la bella apariencia, dios resplandeciente” (Nietzsche, 2002, p. 44), se ve reflejado en el mundo estético del sueño, el mundo de “la apariencia de la apariencia” (Nietzsche, 1943, p. 36), más placentero por ello, en tanto apariencia más elevada que la procurada por la existencia y la realidad empírica. El sueño como mundo de formas expresadas por el artista en las artes plásticas, en el cual la plenitud de belleza, que provoca la apariencia en este estado, la “sagrada visión de belleza”, no puede desaparecer, incluso cuando no solo es lo hermoso aquello que evocan sus imágenes y formas, también lo aterrador y cruel, aquello más duro; sin embargo, la apariencia y el gozo que produce esta han de permanecer. Así, el sueño se presenta al hombre como “un placer profundo y un goce necesario”, el goce que provoca la apariencia.

---

<sup>3</sup> Acerca de la naturaleza de Peithô y Apaté, ver: Detienne. Cap. IV, La ambigüedad de la palabra: 103-137.

“No hay por un lado *Alétheia* (+) y por el otro *Lethé* (-)... la “negatividad” no queda por tanto aislada, colocada aparte del Ser, constituye un pliegue de la “verdad”, su sombra inseparable” (Detienne, p. 40).

Dicho estado estético, correspondiente al *espíritu apolíneo*, manifiesta en imágenes simbólicas y oníricas aquello de que se valen el poeta y el artista plástico en su creación. “La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es un artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, como veremos, de una mitad importante de la poesía” (Nietzsche, 2002, p. 42). Los mismos dioses olímpicos se tornan fundamentalmente apolíneos. La *voluntad de apariencia* se ve claramente reflejada en la creación de estos por el hombre griego, la necesidad de velar con la apariencia todo aquello que produce dolor, que afecta la sensibilidad de la vida.

Por otro lado, Dioniso, quien al igual que Apolo posee múltiples visiones, se presenta como aquel que revela aquello que lo apolíneo indica velar en la apariencia; he aquí su analogía con la embriaguez:

Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebote primaveral, se despierta esta exaltación dionisiaca que arrastra en su ímpetu a todo individuo subjetivo, hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo (Nietzsche, 1943, p. 27).

Sin embargo, las bacantes o fiestas dionisiacas, que, tal como lo indica Nietzsche, han estado presentes en el tiempo, desarrolladas en múltiples lugares y en las cuales, las más de las veces, todo confluye en una disolución sexual como indicación del desgarramiento del individuo, adquieren en Grecia otro tipo de características. El *entusiasmo* y *carácter ligero* de Dioniso van a ser sumamente importantes. Dioniso, como el dios danzarín, que sobre las ruinas de la apariencia goza en el baile con el conocimiento de aquello que vela Apolo, que en el desgarramiento de *la medida* del individuo se funde en lo “Uno primordial”, en donde se caen todas las imposiciones que separan a los hombres en su creencia en ellos como sujetos (Nietzsche, 1943, pp. 26-31).

## 5.

El problema manifiesto entre el arte figurativo y la música, entre Apolo y Dioniso, como potencias artísticas opuestas, se da en la relación entre la música, por un lado, y la palabra, la imagen y la idea, por el otro, entre la música y el drama. En la tragedia griega, aun sustentada por el mito trágico, el papel de la música es bastante importante en la reproducción de sentimientos profundos del hombre griego. La música confiere a los hechos y sucesos dramatizados, a la imagen puesta en el escenario, el estado anímico necesariamente extasiado. La música da vida a las imágenes que aparecen en el ensueño del poeta, “...la música hace destacar enseguida con una significatividad más alta toda pintura, más aún, toda escena de la

vida real y del mundo...” (Nietzsche, 2002, p. 144). La música, en tanto que arte de Dioniso, se manifiesta escapando a los criterios con los que son apreciadas las artes figurativas. En esa medida, un juicio convenido de belleza no es aplicable a la música en tanto que ella misma no es reflejo de la apariencia<sup>4</sup>... De ese modo, la música tiene un ingrediente que la separa del “agrado por las bellas formas” (Nietzsche, 2002, p. 140-142), como juicio y valoración.

Dioniso se opuso al mundo apolíneo, siendo precursor de la desmesura, del olvido de sí, de la música como reflejo de estos sentimientos extáticos por encima de la plácida belleza de las formas y del conocimiento de aquello que pulula tras el velo de la apariencia. ¿Cómo pudo conciliar el hombre griego estos instintos?

En *los orígenes dionisiacos en Grecia*, en las bacantes celebradas allí, el hombre griego no se limitó a la ruptura con sus vínculos más propios. La embriaguez como estado estético escapa a sus significaciones más vulgares, y la *alegría y la danza* dionisiacas constituyen no el mero desbarajuste corporal, sino la realización como símbolos y, a la vez, fenómenos estéticos. En la reconciliación entre estas dos fuerzas artísticas, Apolo y Dioniso, se relacionan belleza y verdad como fuerzas creadoras y antagonistas. Apolo, dios de la belleza, en tanto que bella apariencia, se encuentra con Dioniso y el sabio Sileno que lo acompaña; con ellos aparece, posterior a la embriaguez, como estado estético, la verdad, la desgarradora *náusea* que provoca el conocimiento de un sufrimiento inherente a la existencia. La apariencia cae, se devela, su belleza tranquila pierde fuerza, los dioses salen al momento de salvación. He aquí el origen de un *mundo intermedio*, solo así y en ese mundo es posible no solo una conciliación entre verdad y belleza, sino también “el nacimiento del pensamiento trágico”.

Aparece la tragedia griega como “...lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo” (Nietzsche, 2002, p. 260). La unión de estos instintos que engendra, en palabras de Nietzsche, la tragedia antigua, se da precisamente en tanto “el drama como objetivación apolínea” (Deleuze, 1971, p. 19) del sentimiento dionisiaco. Así, la tragedia antigua, con Edipo, Antígona y Prometeo, evidencia la realización de principios apolíneos, manteniendo siempre a Dioniso como único héroe entre todos ellos, metamorfoseado, múltiple y plural.

---

<sup>4</sup> “La música no podría, como las demás artes, reproducir la apariencia, sino más bien una imagen inmediata de la voluntad misma...” (Nietzsche, 1943, pp. 95-96).

## «¡El Gran Pan ha Muerto!»

1.

Según la tradición filológica, el coro es conservado como el inicio de la tragedia, que en un principio “era únicamente el coro y nada más que este”; el drama es posterior. Así, el coro se presenta como aquel que en un principio, *sufriendo con el dios y el héroe*, tiene el favor de la visión extática, y que como “anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza” (Nietzsche, 2002, p. 82) tiene dones de transformación: “Ante el coro trágico el hombre griego se ve metamorfoseado” (Nietzsche, 1943, p. 57) y transformado él mismo en sátiro, por el estado dionisiaco y extático que provoca la presencia del dios sufriente. El coro que, como especie de *altavoz*, expresa al hombre griego el sufrimiento de aquellos en los que este había puesto su visión ideal de la existencia. El dios que sufre y el héroe trágico gritan sus dolores al coro, hacen de este su más fiel testigo. El coro, por tanto, no puede considerarse una simple aglomeración de individuos agitando sus voces al unísono; “el coro no representa, sin embargo, una masa, sino solo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores que los naturales” (Nietzsche, 2002, p. 216).

Con la aparición posterior del drama, el coro va a perder ese único *don* de poseer la visión del dios. Con esta intromisión, el dios se vuelve una visión conjunta; el público o espectador ahora ve también a su dios deslizarse en el escenario; ya no es el coro *el único que ve*, la visión aparece a todos y desde ese momento:

... con la aparición del drama, se le encomienda al coro ditirámico la tarea de excitar dionisiacamente hasta tal grado el estado de ánimo de los oyentes, que cuando el héroe trágico aparezca en la escena, estos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deforme, sino una figura de visión, nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis (Nietzsche, 2002, p. 89).

Con el drama y el coro a su lado, el hombre griego tuvo la posibilidad de ver vivientes a sus divinidades, “su aparición plástica era celebrada con bailes y cantos”, pero, además, era una visión completamente verosímil, completamente *real*. “En nuestro actor disfrazado nos sale a nosotros al encuentro un hombre natural, a los griegos en la máscara trágica les salía al encuentro un hombre artificial estilizado en héroe si se quiere” (Nietzsche, 2002, p. 219).

Empero, con la aparición plausible del drama y, con este, del diálogo, surgen otros matices que van a dar nuevas formas a la tragedia antigua. Aspectos que se dirigen hacia el actor, el espectador y el poeta del drama musical antiguo, así como al reparo

que estos personajes hubieron de sufrir en su “decadencia, su trágico agonizar”, y su posterior mutación en la “comedia ática nueva”, como género precursor de las hoy consideradas artes modernas (Nietzsche, 2002, pp. 104-106).

## 2.

Frente a este fenómeno en el que Nietzsche presintió cierta agonía y cierta pérdida, aparece el nombre de *Eurípides* (Nietzsche, 2002, pp. 105, 226), como la primera desviación del drama antiguo. El poeta griego contemporáneo más joven que Esquilo y Sófocles divisó también un vacío, una distancia entre el espectador, el actor trágico y la tragedia. En este interrogar, Eurípides considerará necesario, como él mismo lo dice, llevar al escenario “la casa y el patio, el campo y los animales... donde todos preguntan y filosofan” (Nietzsche, 2002, pp. 227-228), donde, según su parecer, se ha derribado la distancia desde la cual el espectador de la tragedia perdía de vista lo sublime de esta.

Aquello que vio de malo en la tragedia el poeta Eurípides tiene un trasfondo dirigido hacia la creencia de que el griego, ante el espectáculo que traía a sus dioses al escenario, no tenía en sí el “efecto poético” (Nietzsche, 1943, pp. 72-73) esperado por el poeta. La necesidad de hacer más comprensibles para el espectador griego los caracteres pertenecientes al drama se convierte entonces en esa peligrosa arma que hubo de dar muerte a la tragedia griega, al menos a la sustentada en el mito trágico, el coro y el siempre héroe Dioniso.

Al considerar lo bello como lo comprensible, la noción artística sufre fuertes contradicciones, transformando el juicio y la apreciación estética, fundando una nueva manera de pararse frente a una tragedia, una nueva consideración de la misma, una “estética racionalista” a la que se someten todos los componentes trágicos: el mito, la música, la importancia coral y la estructura dramática, el lenguaje y sus temáticas; en fin, se transforma la tragedia bajo dicho *tribunal* en el que: «Todo tiene que ser consciente para ser bello», (...) tesis eurípidea paralela de la socrática: «todo tiene que ser consciente para ser bueno» (Nietzsche, 2002, pp. 230-233).

A partir de lo anterior, Nietzsche pone de manifiesto, de un lado, la relación que supone entre los antiguos Sócrates y Eurípides, y de otro, el surgimiento, a partir de esta relación, de una “estética consciente”: “... a Sócrates le parecía que el arte trágico no había dicho nunca la verdad, sin contar también con que dicho arte se dirigía 'al que no posee gran inteligencia', es decir, no hablaba a los filósofos: doble razón para mostrarse alejado de él” (Nietzsche, 1943, p. 85).

La exigencia de Sócrates a la tragedia de *decir la verdad* denota un cambio radicalmente opuesto en la interpretación de esta. No es ya el poeta quien contempla

a *Alétheia*, quien afortunado y elegido es iluminado por las musas y es entonces *maestro de verdad*. No, el poeta ya no goza de *palabra eficaz*, el mito es ahora aislado y el ritual, por tanto, ha desaparecido. En tal transformación de los caracteres más importantes de la tragedia surgen algunos aspectos para estudiar. Por un lado, el oyente griego frente al público moderno, y en segunda instancia, y a partir de estos, la necesidad de *efecto* expresada en la interpretación moderna del arte.

### 3.

En primer lugar, existe una separación tajante entre la tragedia griega y el teatro moderno, tal como se ha conservado hasta ahora. El efecto-tensión, propio de las historias modernistas, suma a la capacidad del poeta o *libretista* el hecho de mantener hasta el final del acto al oyente o espectador *interesado* en su historia. Frente a este –su último fin–, el *libretista* utilizará múltiples recursos que prolonguen la tensión, el suspenso, el embelesamiento.

Por otro lado, y en función de cierto contraste y disparidad, el griego arcaico y sus ritos artístico-religiosos no tenían a su mano, no por ausencia, sino por una fundamentación diferente de su obrar, la necesidad de entretener, piedra clave de las artes *modernas*. Sabido es que no existía en la tragedia griega, en el relato mítico, la posibilidad de alguna innovación en las temáticas, pertenecientes a un cúmulo cerrado de mitos de los que se alimentaba; así como tampoco de la variación en cantidad de actores o en el *libreto*, este último literalmente más moderno que griego (Nietzsche, 2002, pp. 214-215). El espectador no acudía a la tragedia para satisfacer la ausencia de placidez, de entretenimiento y de diversión; no esperaba enfrentar una nueva historia llena de *intrigas*, alfiles, torres y peones, no pretendía resolver *enigmas*, enredarse en historias y olvidar así su miserable existencia; no, los griegos se encuentran plácidos frente a un rito que revive el mito y, con este, *su propia inmortalidad*:

Estos no eran un perezoso, fatigado público abonado todas las tardes, que llega al teatro con unos sentidos cansados y rendidos de fatiga, para dejarse emocionar aquí. En contraposición a este público, que es la camisa de fuerza de nuestro teatro de hoy, el espectador-ateniense, cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados (Nietzsche, 2002, p. 213).

El emerger mismo de la ópera, “caricatura del drama musical antiguo”, consistió fundamentalmente en la búsqueda de un fruto o resultado, una imitación que presumía crear en el hombre del renacimiento el mismo *efecto* que la tragedia en el griego: “¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una

búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo” (Nietzsche, 2002, p. 206).

#### 4.

Así, la relación que entrevió Nietzsche entre Sócrates y Eurípides, relación que trabajaba por la comprensión, la concientización y la racionalización del fenómeno trágico, lleva la tragedia a ocupar un papel nunca antes pensado para esta, ya que con miras a una comprensión profunda fue antepuesto un “prólogo” (Nietzsche, 2002, p. 230) que explicaba paso a paso el mapa que ahora el espectador tenía a disposición de sí, así como, poco a poco, fue siendo privilegiado el texto. El diálogo de los personajes, que con Eurípides habían perdido el contorno fantástico de dioses o semidioses, tomó la escena casi por completo, dejando de lado la música coral, de tan alta importancia en los orígenes de la tragedia.

La inmersión y el posterior privilegio de la dialéctica como la base real de la *comedia ática nueva*, elimina ciertos caracteres propios del griego y su existencia trágica. Dicha dialéctica está referida a lo que modifica y origina el plano desde donde Sócrates pregunta. El *diálogo* constituye, entonces, la herramienta o el modo de establecer la verdad que inaugura Sócrates y eterniza Platón, al construirle un mundo a la idea y al concepto. En ese sentido, ¿quién hubo realmente de matar al dios Pan (Nietzsche, 2002, p. 102) y, con este, a la tragedia antigua?

¿Quién es ese, que por sí solo se atreve a desautorizar la esencia misma del helenismo; que por sí solo se atreve a sustituir a Homero, a Píndaro, a Esquilo, a reemplazar a Fidias y a Pericles, a suplantar a Pitia y a Dioniso, y que, como el abismo más insondable y la cima más alta, está seguro de antemano de nuestra admiración y de nuestro culto?... ¿Quién es este semidios, a quien el coro invisible de los más nobles humanos ha de gritar “¡Ay de ti! ¡Ay de ti! ¡Has destruido con tu brazo poderoso ese mundo de belleza! ¡Mírale como se hunde!”? (Nietzsche, 1943, p. 83).

Aquello que realmente niega el pensamiento trágico es precisamente el tipo de pensador teórico, es Sócrates y su necesidad de conceptualizar y teorizar el fenómeno estético; aniquila con la dialéctica la música dionisiaca y, de ese modo, mata lo más bello de la tragedia, aquello por lo cual el hombre griego sentía, sin necesidad de conceptos o *verdades*, revivir cada una de las palabras del héroe.

## ¿El Problema del Arte es Metafísico?

1.

En el prólogo a Richard Wagner, Nietzsche pone de manifiesto una tesis que contemplará desde diferentes puntos de vista a lo largo de la obra: "...yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida..." (Nietzsche, 2002, p. 40). Bajo esta pretensión expresada como preámbulo de su obra sobre los griegos, los interrogantes se dirigen hacia la interpretación de la existencia griega y el papel que el arte mantiene con dicha apreciación de la vida. Sin embargo, dicha tesis manifestada por Nietzsche a lo largo de la obra sugiere que el problema del arte, al menos en los alcances y límites del *Origen de la Tragedia*, está desarrollado y resuelto por este en el ámbito de la pregunta fundamental de la filosofía, es decir, está inmerso en el problema metafísico, al que corresponde el desarrollo del pensamiento occidental.

El arte como *tarea metafísica* pone, de algún modo, de cabeza el hasta ahora ordenamiento de la realidad. Si al papel concedido a la moral y a la *verdad* se le traspusiesen la belleza y la creación artística, *el artista* y lo sensible, y la moral se viese rebajada al campo de la *ilusión* y del *engaño*, campo que hasta hoy ocupa el arte, los valores que determinarían la interpretación de la vida serían, pues, radicalmente discordantes: "...una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no solo entre las "apariencias" (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los "engaños", como ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte" (Nietzsche, 2002, p. 32).

Empero, y por lo fascinante que parezca dicha *inversión*, el mundo divinizado de *Alétheia* y de los dioses olímpicos sigue siendo, a pesar del carácter diferente de la solución, una solución superior. Así, el mundo de los dioses olímpicos, mundo que el griego se representaba de manera *ideal* y por el cual pudo, pese a los dolores y sufrimientos, "soportar la existencia" (Nietzsche, 1943, p. 33), refleja en la tragedia griega la necesidad de un arte que prometa cierto "consuelo metafísico", la "necesidad de un arte indispensable" (Nietzsche, 1943, p. 95); la justificación de la vida en y por el arte, por "las artes en general, por las cuales la vida se hace digna de ser vivida" (Nietzsche, 1943, p. 26). "El acto metafísico" (Nietzsche, 1943, p. 24) a través del cual al conocimiento de los horrores de la existencia, proporcionado por el estado dionisiaco, le salva la apariencia, "le salva el arte..." (Nietzsche, 2002, p. 80), constituye un ordenamiento de la existencia, además, da luces de la interpretación que sobre los griegos manifestó Nietzsche en *El Origen de la Tragedia*.

Frente a los horrores de la existencia, que repetidamente muestra Nietzsche como parte del conocimiento del hombre antiguo, el griego encontró un arte por el cual la vida, pese a las apariencias, el devenir, el fortuito cambio y la desgracia del destino,

se hizo un goce en su realización. La tragedia que traía al escenario a las divinidades permitía al hombre griego ver rodeados de una halo de belleza todos y cada uno de sus actos.

## 2.

En una interpretación de la existencia, en la que, como en los griegos, está velado todo aquello que causa dolor, por la *apariencia apolínea*, en la que, siguiendo a Nietzsche, hay por el arte una justificación de la existencia, y en los dioses una redención de ella, dicha justificación superior, aunque vea ella misma la solución en el arte, representa una sola cosa, la *culpa*. La existencia es culpable y necesita un *sentido*, por eso el griego inventó sus dioses, que dentro del ámbito apolíneo se visten suntuosos en la apariencia frente a la ferocidad de la existencia. La vida es culpable hasta cuando por ella va el arte, la tragedia antigua. “El consuelo metafísico –que como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia– de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera...” (Nietzsche, 2002, p. 79).

Sin embargo, y en medio de una existencia que ve en su interpretación de la vida la necesidad de un estímulo *superior*, se evidencia un vínculo con aquello que está presente en lo que señala Nietzsche en su crítica a la ciencia, la moral y demás empresas de la estructura moderna. En esta medida, ¿qué distancia, qué límite existe entre una existencia culpable y la proximidad de la depreciación de la existencia? En el prefacio añadido a la tercera edición de *El origen de la tragedia*, a modo de *ensayo de autocrítica*, Nietzsche hará todo el recorrido por influencias y desbarajustes que *echaron a perder* su problema sobre los griegos. Así, citándose a sí mismo, nos conduce Nietzsche por la posible respuesta a la pregunta que se genera en la realización de este capítulo, *¿es metafísico el problema del arte?*:

¿Acaso no sería necesario que el hombre trágico de esa cultura, en su auto educación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con fausto:

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?

¿Acaso no sería necesario?”... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos, ¡no sería necesario!

...Vosotros deberíais de aprender antes el arte del consuelo *intramundano*, -vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico- ¡y en primer lugar, la metafísica! (Nietzsche, 2002, p. 37).

## De Dioniso a lo Dionisiaco

1.

Si se considera el problema del arte en los griegos se evidencia que el *sentido* puesto en él está cargado de nociones ambiguas que lo ponen como la sublimación de la contradicción que representa la existencia. Esta contradicción constituye, como se vio en el capítulo anterior, la búsqueda y necesidad de un orden superior, la pregunta por *el sentido* de la existencia y la solución metafísica correspondiente. Dicho esquema del pensamiento trágico representado en lo que Deleuze denomina “el movimiento de la contradicción y su solución” (Deleuze, 1971, p. 18) pone de manifiesto una pregunta: ¿es plausible cierta analogía entre las pretensiones cristianas y aquel esbozo del pensamiento trágico presentado en *El origen de la tragedia*?

La interpretación cristiana de la existencia es, sin embargo, pasada por el silencio en esta primera obra de Nietzsche; no obstante, en el prefacio de 1886 este habrá de declarar el cristianismo como:

... la antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo... la cual es y quiere ser solo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la mentira, es decir lo niega, lo reprueba, lo condena... es hostil al arte... hostil a la vida... pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error... es odio al mundo... voluntad de ocaso... (Nietzsche, 2002, p. 33).

Así, pues, el cristianismo no puede, a pesar de las sombras dialécticas y cristianas: “justificación, redención y reconciliación” (Deleuze, 1971, p. 19), manifestadas en *El origen de la tragedia*, menguar el sentimiento lleno de vida que proclama Dioniso en sus bacantes. El cristiano es culpable y responsable de la *criminalidad* de la existencia, el griego ve dicha criminalidad en la existencia, pero no debe a ella entregarse como culpable, “... esta es la gran diferencia entre la interpretación griega del crimen, y la interpretación cristiana del pecado” (Deleuze, 1971, p. 36).

Sin embargo, aquello que fundamenta la diferencia entre la interpretación cristiana y la interpretación trágica del mundo consiste en la unilateralidad de la primera, en su búsqueda de verdades eternas, en la presunción de un único dios y en la esperanza abigarrada en una *voluntad de verdad* inequívoca e inmutable. Frente a estas pretensiones de universalidad, Dioniso, en el ámbito estético de la vida, reconoce y afirma que están dentro de la multiplicidad de sentidos que a ella puedan darse. Aquella necesidad de la vida frente a la ilusión y lo perspectivístico devela una

filosofía que evidencia el punto de ruptura dentro de las posibles relaciones que se pudieran entrever entre estas dos *valoraciones* de la vida; una filosofía y una idea pluralista<sup>5</sup>, por oposición a la búsqueda de una verdad invariable y universal.

Esta interpretación pluralista o de varios sentidos se divorcia del carácter negativo o positivo, bueno o malo, falso o verdadero del sentido dado a la vida, y con esto se opone a la interpretación de la existencia por la moral o por la ciencia. Son estos dos los grandes contendores del pensamiento trágico y, por tanto, de Dioniso, quien en dicho pluralismo ya no busca la justificación de la existencia, sino su *afirmación*:

...Dioniso es presentado con insistencia como el dios afirmativo y afirmador. No se contenta con resolver el dolor en un placer superior y supra-personal; afirma el dolor y hace de él el placer de alguien... Dioniso afirma los dolores del crecimiento, más que reproducir los sufrimientos de la individuación. Es el dios que afirma la vida, por quien la vida debe ser afirmada, pero no justificada ni redimida (Deleuze, 1971, p. 21).

## 2.

El carácter afirmador del dios Dioniso pone en perspectiva matices no resueltos por el velo metafísico con que está envuelto el desarrollo de esta primera obra. La *afirmación* del devenir y, con él, de todos los dolores o sufrimientos, así como de las alegrías e impresiones, supone entonces parte vital en la pregunta por *lo dionisiaco* y, en ese sentido, por lo trágico. "... La afirmación múltiple o pluralista es la esencia de lo trágico" (Deleuze, 1971, p. 28).

Dioniso, como parte del esquema de "*la contradicción y su solución*", planteado en la obra, pasa a tomar características diversas: es "*afirmativo y múltiple*". La existencia, que en la tragedia griega es culpable, criminal e *hybrica*, y en el cristianismo hace culpables, responsables y merecedores de castigo a los individuos, pasa a tomar una forma inocente. Nietzsche habrá de desprenderse paulatinamente de la creencia, aun, en una existencia criminal, sea que en esta sean responsables los dioses, que así justifican la existencia, o el hombre, que se justifica a sí mismo por el sufrimiento.

Esta *afirmación* como tarea dionisiaca es la que ha despojado de toda culpa a la existencia y al hombre. El carácter inocente de la existencia y el carácter afirmador

---

<sup>5</sup> "En la idea pluralista de que una cosa tiene varios sentidos, en la idea de que hay varias cosas, y "esto y después aquello" para una misma cosa, observamos la más alta conquista de la filosofía, la conquista del concepto verdadero, su madurez y no su renuncia ni su infancia. Porque la evaluación de esto y aquello, el delicado acto de pesar las cosas y los sentidos de cada una... todo aquello, revela el arte más alto de la filosofía, el de interpretar" (Deleuze, 1971, p. 11).

de Dioniso evidencian, sin embargo, que el pensamiento trágico en Nietzsche solo es apenas esbozado en *El origen de la tragedia*. De Dioniso a *lo dionisiaco* existen múltiples metamorfosis que darán luz posterior a su primera obra; sin embargo, esto no quiere decir que *lo dionisiaco* se vuelva del todo ajeno a la tragedia antigua a la que se dedica y por la que se pregunta originariamente Nietzsche. Si bien los griegos manifiestan un esquema similar al del cristianismo –“la contradicción y su solución”–, esquema que, sin embargo, sigue interpretando la existencia como culpable, su solución viene siendo *la alegría*; concepto o *noción* estética que se conservará *a posteriori*, así como otros caracteres propios de Dioniso.

Lo trágico designa la forma estética de la alegría, no una receta médica, ni una solución moral del dolor, del miedo o de la piedad. Lo trágico es alegría... la tragedia es inmediatamente alegre... no apela al miedo y a la piedad del espectador obtuso... (Deleuze, 1971, p. 27).

## El Pensamiento Trágico

### 1.

Apolo y Dioniso, tomados prestados de las divinidades griegas, exponen el mundo griego, el mundo estético de los dioses olímpicos; aparecen como las potencias artísticas que mancomunadas originan la tragedia antigua, que Nietzsche caracteriza con su análisis del coro, la lírica, la relación de música y palabra, el efecto, el oyente, entre otros. Dicho análisis sirve a Nietzsche para desmenuzar el arte griego, “la obra de arte del pesimismo” (Nietzsche, 2002, p. 26), donde verdad y apariencia no se excluyen; además, le permite la realización de una crítica contundente a la constitución y realización de las artes modernas precedidas por Sócrates y su correspondiente deseo de contemplar en el juicio y apreciación “esferas extra estéticas” (Nietzsche, 1943, p. 130) casi siempre morales o dialécticas.

La reconciliación entre Apolo y Dioniso, que supone el origen de la tragedia griega, según el análisis de Nietzsche, consiste en la representación del mito trágico, embalsamado y enaltecido por la fuerza de la *música dionisiaca*, en elementos apolíneos. La primera agresión a la *esencia* de la tragedia es precisamente la sobreextracción de los elementos apolíneos, en procura de la total desaparición de alguna huella de vida dionisiaca. El resultado fue un total alejamiento del ámbito estético, sustituido por razones y preguntas, por la idea y la palabra que tan poca fuerza denotan ante la presencia musical del dios Dioniso.

Dicho movimiento conduce al primer oponente de lo *trágico*, manifestado por Nietzsche con la figura del *hombre teórico*; el pensamiento teórico, *la red*

*alejandrina*, por oposición al pensamiento trágico. Sócrates, como símbolo del ideal de dicha cultura, representa, en su urgencia de racionalizar el fenómeno trágico y en la búsqueda de que dicho fenómeno *diga la verdad*, la muerte del mito y, con este, de la tragedia y del carácter cultural de dicha interpretación de la existencia; es la primera muerte de la tragedia.

Habrà, sin embargo, diferentes caras en la transfiguración de dicho antagonismo; “Dioniso contra el crucificado” (Deleuze, 1971, p. 25) es una de ellas. El cristianismo, como la negación de la vida a partir de su interpretación moral de la existencia, constituye el segundo *enemigo* de la interpretación trágica, artística y afirmadora de la existencia. Lo trágico se divorcia del arte desde la óptica de lo bueno, lo racional, lo correcto o lo demostrable; esferas todas de carácter extraestético.

## 2.

En una segunda manifestación de la dialéctica se presenta una idea y una interpretación de dicho fenómeno: “La dialéctica propone una cierta concepción de lo trágico: asocia lo trágico a lo negativo, a la oposición, a la contradicción. La contradicción del sufrimiento y de la vida, de lo finito y lo infinito en la propia vida, del destino particular y el espíritu universal en la idea...” (Deleuze, 1971, p. 18). De este modo, la dialéctica propone un matiz negativo no solo sobre lo sensible, como ocurre con Platón, sino fundamentalmente sobre todo lo que acaece en la existencia; el papel de lo negativo se convierte manifiestamente en el motor de la realidad; sin embargo, dicho esquema refleja de algún modo el mismo ordenamiento planteado por Nietzsche de *la contradicción y su solución*.

Como se vio en el capítulo anterior, existe un largo camino trazado desde Dioniso, como aquel que reproduce y resuelve la contradicción, hasta lo dionisiaco, como aquello que divorciado de dichas categorías se declara afirmador de la vida. Lo dionisiaco no se contenta, pues, con resolver la contradicción, sino que manifiesta una interpretación de la vida, afirmada en el devenir, los dolores y el sufrimiento inherente a la existencia. Dicha *afirmación* no solo se opone a una justificación de la vida como categoría cristiana de la interpretación de la existencia, se opone también al carácter negativo puesto de manifiesto en la concepción que de lo trágico se hace la dialéctica. Tanto el cristianismo como la dialéctica evidencian en la *empresa de la negación* la finalidad última de la vida, su interpretación de la vida. Así, en cualquiera de estas interpretaciones, sea el cristianismo o la dialéctica, “la vida, finalmente oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno no, tiene que ser sentida como indigna de ser apetecida...” (Nietzsche, 2002, p. 33).

Es, entonces, en estos símbolos, como oponentes del pensamiento trágico, en donde se hace posible vislumbrar el antagonismo que existe como subsuelo en las

máscaras que lo han representado; la *afirmación*, por oposición a *la negación*, como base o cimiento de la valoración e interpretación de la vida. Así, por ejemplo, las características fisiológicas que Nietzsche expresa como representación del cristianismo, el *socratismo*, la dialéctica, entiéndanse: *decadencia*, *agotamiento*, *sacrificio*, *debilidad*, entre muchas otras, traen a colación el cuerpo en tanto la interpretación que de la vida tiene el autor. La *afirmación* como condición y característica del pensamiento trágico es expresada en la *salud*<sup>6</sup> y representa, necesariamente, *fuerza*. “*La agresividad de la afirmación... asociada a una existencia activa*” por oposición a la debilidad de la “*re-acción y resentimiento*” (Deleuze, 1971, p. 14) dialécticos y cristianos. Así, la concepción que la dialéctica se hace de lo trágico, en donde la contradicción es su esencia, es necesariamente opuesta a la idea que de este se hace Nietzsche<sup>7</sup>.

### 3.

La *afirmación* como característica de lo *trágico* en Nietzsche, *la afirmación múltiple y pluralista como su esencia*, propone la vida en sí, sin las características de lo bueno y malo como categorías para valorarla y enjuiciarla. La vida, entonces, es inocente, y la *inocencia* representa, dentro de la discusión planteada por Nietzsche, piedra clave del pensamiento trágico. La *inocencia* de la vida, por oposición a su *culpa y responsabilidad*, a su condición *hybrica* y criminal, es expresamente la gran victoria y el punto de separación entre estas interpretaciones de la existencia. En ese sentido, la inocencia se encuentra vinculada incondicionalmente con la *afirmación múltiple o pluralista*, es decir, la *afirmación* de varios sentidos. La existencia ya no recriminada por el sufrimiento, sino afirmada en este con la misma complacencia de un “niño que juega” (Deleuze, 1971, p. 38).

El juego, entendido como “la afirmación del azar y la necesidad” (Deleuze, 1971, p. 40) es, en tanto que símbolo estético, la confirmación de una interpretación y valoración de la vida que la afirma en tanto que devenir (mundo empírico). El juego es, pues, la representación de un estado en el que no es posible exigir a la existencia alguna finalidad ulterior, sea esta de carácter metafísico, cristiano o moderno.

Con el juego y la inocencia, con la *afirmación* del azar, aparece entonces un nuevo punto de separación: el devenir, que es generalmente aceptado bajo los presupuestos de la filosofía occidental como una cuestión *hybrica*, mentirosa y culpable, como la no cuestión en sí, como el caos y el desorden; es en el pensamiento trágico el sustento de la existencia del *juego*, de la vida como fenómeno estético. En

---

<sup>6</sup> “Hay personas que, por ignorancia o estrechez de espíritu, se sienten repelidos por estos fenómenos, como si se tratase de una enfermedad contagiosa, y, en la plena confianza de su propia salud, las satirizan o las miran con piedad. Estos desgraciados no sospechan la palidez cadavérica y el aire espectral de su “salud” cuando pasa delante de ellos el huracán de vida ardiente de los ensueños dionisiacos” (Nietzsche, 1943, p. 27).

<sup>7</sup> Nietzsche manifestará también, en el prólogo adjuntado en 1886, su total oposición al resignacionismo, como ingrediente de la concepción schopenhaueriana del fenómeno trágico (Nietzsche, 2002, pp. 34-35).

el juego de Nietzsche, la negación del azar y del caos por la causalidad del espíritu científico, y la negación de la necesidad y la fatalidad por la esperanza en una finalidad o un designio divino, revelan la depreciación de la existencia. Así, en una interpretación en la que la *afirmación* del devenir y *de lo múltiple* son su *esencia* misma, la *inocencia* y *el juego* representan símbolos significativos del pensamiento trágico, y son también correlativos de fenómenos fisiológicos realizados en símbolos estéticos que Nietzsche expondrá a lo largo de su obra.

En cuanto a Dioniso, su carácter ligero, de danza (Nietzsche, 2002, p. 46), está siempre presente en las descripciones entusiastas de Nietzsche. La *alegría*, como manifestación del estado extático proporcionado por la presencia de Dioniso, como subsuelo del héroe trágico, es en sí misma un fenómeno de carácter fisiológico: "...es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no solo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros" (Nietzsche, 2002, p. 52). Lo trágico *es alegría; el héroe es alegre*, (Deleuze, 1971, p. 30), en tanto que afirma los dolores de la existencia, y en tanto que afirma, es él, el sí alegre y rotundo de la interpretación trágica. Así, con su carácter afirmador y alegre, el pensamiento trágico se ha despojado de múltiples velos, más bien contrarios a este y a su consideración de la vida y del arte. El arte en el pensamiento trágico no se limita a ser la tarea primordial e indispensable, *la tarea metafísica* de la existencia, dado que está ligada íntimamente a la necesidad de una justificación superior y, por tanto, a una depreciación de la existencia; la existencia como una carga pesada (moral o dialéctica), por oposición al carácter de la interpretación estética de la existencia que implica el simbolismo del juego y la danza, y que es señalado en Nietzsche también desde el fenómeno estético de *la risa*.

## Referencias

- Deleuze, G. (1971). "Capítulo I Lo Trágico". En: G. Deleuze. *Nietzsche y la filosofía* (pp. 7-59). Barcelona: Anagrama. Sexta edición, Traducción: Carmen Artal.
- Detienne, M. (2004). *Los maestros de la verdad en la Grecia Arcaica*. México D.F.: Sexto Piso Editorial. Traducción: Juan José Herrera.
- Nietzsche, F. (1943). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa-Calpe. Sexta Edición, Traducción: Eduardo Ovejero Mauri.
- Nietzsche, F. (2002). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Alianza. Traducción: Andrés Sánchez Pascual.