

MÚSICA Y FILOSOFÍA TRÁGICA: LA DISONANCIA Y EL PROBLEMA DEL
SOCRATISMO EN EL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

MODALIDAD: MONOGRAFÍA

PRESENTADO POR
RUBÉN DARÍO RAMÍREZ RIVERA
CÓD: 2013232029

DIRECTORA
Dra. MARÍA CONSUELO PABÓN ALVARADO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA
BOGOTÁ D.C


2018

Agradecimiento

A la profesora Consuelo Pabón por su influencia, apoyo y dedicación en el seguimiento de este proyecto.

A los profesores Guillermo Bustamante y Maximiliano Prada por ser también influencias directas en la realización.

Y a mi familia por su apoyo incondicional durante todo este proceso.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Revolución al servicio</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 64	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Música y Filosofía trágica: La disonancia y el problema del socratismo en el pensamiento de Nietzsche.
Autor(es)	Ramírez Rivera, Rubén Darío
Director	Pabón Alvarado, María Consuelo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 60 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	DISONANCIA, MITO TRÁGICO, CONCEPCIÓN ARMÓNICA, ANTISOCRATISMO.

2. Descripción
<p>Esta investigación monográfica tiene como fin desarrollar un análisis de El nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche a partir el papel de la disonancia como elemento central de la tragedia, que da cuenta del problema del socratismo para la concepción del arte griego antiguo. Según el filósofo alemán, la tragedia entró en un proceso de decadencia que la llevaría hasta su muerte debido al espíritu del socratismo estético que comenzó con Eurípides bajo la influencia de Sócrates, y que dividió el mundo del arte en dos concepciones: la concepción trágica del mundo y la concepción teórica del mundo. Hacia el final de la obra, Nietzsche va a señalar que el máximo esplendor de la tragedia, expresada en la alianza fraternal entre Apolo y Dioniso, tiene su comprensión en el significado de la disonancia musical pero esta idea no es desarrollada. Entonces, cabe preguntar: ¿qué tiene que ver la disonancia con esa relación armónica apolíneo-dionisiaca y con el socratismo? La tesis que se sostiene es que entender la disonancia y su función en la música permite comprender cómo se llegó a la concepción armónica del mundo, y demostrar que el antisocratismo del filósofo alemán radica en la negación que hace la postura socrática de la disonancia en la música.</p>

3. Fuentes
<p>Aubenque, P. (1981). <i>El problema del ser en Aristóteles. Ensayo sobre la problemática aristotélica</i>. Madrid: Taurus.</p> <p>Conti, N. (2006). <i>Mitología</i>. Introducción, traducción, notas e índices de Rosa M. Iglesias Montiel, M. Consuelo Alvares Morán. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.</p> <p>De Rodas, A. (1996). <i>Argonáuticas</i>. Introducción y traducción por Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.</p> <p>Detienne, M. (1983). <i>Los maestros de verdad en al Grecia arcaica</i>. Prefacio de Pierre Vidal-Naquet. Versión castellana de Juan José Herrera. Madrid: Taurus.</p>

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Heráclito, (1989). *Alegorías de Homero*. Introducción de Esteban Calderon Borda y traducción por María Antonía Ozaeta Gálvez. Madrid: Editorial Gredos.

Hesíodo, (1978). *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos.

Homero (1993). *Odisea*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos.

Kerényi, K. (2004). *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica. México D.F.

Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el Pesimismo*. Madrid, España. Alianza editorial.

Nietzsche, F. (2004). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid, España: Biblioteca Nueva

Otto, F. W. (1997). *Dioniso. Mito y Culto*. Traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela.

Otto, F. W. (1981). *Las Musas. El origen divino del canto y del Mito*. Traducción, introducción y notas de Hugo F. Bauza. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Quignard, P. (2011). *Butes*. Posfacio y traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Editorial Sextopiso.

Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Introducción y traducción por Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos.

Vernant, J.P, (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Traducción castellana de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Editorial Ariel.

4. Contenidos

Dentro de la tradición musical occidental, la disonancia se define como la nota o el sonido que dentro de un contexto tonal genera una tensión tal que exige su resolución dentro del contexto armónico. Este tipo de sonido o nota es el que se manifiesta como ruidoso o inaceptable para que el oído humano lo perciba de manera estable. El Diccionario de Oxford de la música lo describe del siguiente modo: “la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea la expectativa de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto” (Latham, 2008, p.363). Lo contrario a la disonancia es la consonancia, que se define como ese sonido o acorde que para el oído humano suena aceptable o estable: “cualidad inherente a un intervalo o acorde, que, en un contexto tonal o modal tradicional, parece satisfactoriamente completo y estable en sí mismo” (Latham, 2008, p.362). Pero por muy cercanas y distantes que sean estas notas consonantes y disonantes dentro de la jerarquía tonal, no pueden separarse del todo; ambas juegan e interactúan dentro de la estructura armónica independientemente del estilo musical que se esté utilizando. Las notas y acordes consonantes y disonantes conviven y subyacen a toda la estructura armónica de la teoría musical occidental configurada en escalas, intervalos, acordes y tonalidades. Esta relación del juego de tensión y reposo de la disonancia y la consonancia ha sido la más importante dentro en la armonía musical en occidente, algo que Nietzsche conocía profundamente. Su énfasis en la disonancia no es casual, puesto que es el estudio de la disonancia el que en ese momento está generando una revolución musical importante en Europa. Desde la teoría contrapuntística de Bach a la música impresionista de Claude Debussy, es evidente que se preparaba el camino para lo que más adelante se configuró como la música contemporánea en el siglo XX: el dodecafonismo de Schoenberg. Desde El nacimiento de la tragedia, Nietzsche reivindica que los efectos de la disonancia no son algo nuevo, moderno. Si bien él

ve en Wagner la promesa de esa reivindicación para el mundo romántico de su época, en el ámbito filosófico va más allá, el poder de la disonancia es originario, tiene sus raíces en la música dionisiaca de la tragedia.

5. Metodología

La estructura de la monografía parte la introducción donde se ofrece un panorama general de *El nacimiento de la tragedia* y la importancia de la música para su autor, seguido del planteamiento de la cuestión de la disonancia dando una breve explicación de su significado dentro de la tradición musical occidental. El primer capítulo describe los mitos musicales originarios de la tradición homérica: Ulises, Orfeo y Butes, este último, a la luz de trabajo de Pascal Quignard quien ofrece un análisis muy compatible con la perspectiva nietzscheana, seguido de la concepción pitagórica y heracliteana en torno al concepto de armonía. El segundo capítulo hace un análisis de la relación del mito trágico y la sabiduría dionisiaca, cuyos ejemplos más prominentes son: Prometeo, Las Bacantes, Edipo en Colono y los Misterios eleusinos. El tercer capítulo desarrolla los elementos que utiliza Nietzsche para mostrar lo que aquí se ha llamado *la concepción armónica del mundo* y en qué consistió el problema de la dialéctica socrática para esa concepción que también puede verse en los mitos de Mnemosyne y Leteo, y la tradición poética entre Homero y Arquiloco. El cuarto capítulo se dedica a mostrar los ejes principales de la decadencia y muerte de la tragedia gracias al espíritu socrático que inaugura un nuevo género de arte con la figura de Eurípides y cómo este reemplazó a la música por la palabra en la tragedia provocando su declive, hasta llegar al antisocratismo como una reivindicación de la disonancia para la concepción armónica del mundo. Finalmente, en las conclusiones se propone la disonancia como concepto filosófico central para una comprensión de *El nacimiento de la tragedia*, el pensamiento de Nietzsche y su antisocratismo.

6. Conclusiones

La disonancia es consuelo metafísico y generadora de mitos: característica propia del arte dionisiaco donde Nietzsche resalta que tal vez su mayor exponente sea Sófocles con la tragedia de Edipo en Colono. Pero igual, esta característica disonántica es un atributo del arte dionisiaco, la cual consiste en “convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas” (Nietzsche, 2000, p. 146). Buscar ese placer detrás de la apariencia, significa “darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual” (Nietzsche, 2000, p.146). Allí es donde la disonancia se revela como un consuelo metafísico ante la tragicidad de la vida. La vida o la existencia son disonánticas, habitan en el juego de lo trágico y el placer donde el éxtasis dionisiaco se revela en forma de consuelo, característica propia de los mitos y las tragedias antes de que la concepción dialéctica se introdujera. Por tanto, la disonancia es consuelo metafísico por cuanto ésta nos revela una verdad y una sabiduría universal del juego trágico de la existencia, el juego armónico entre el placer y el dolor.

La disonancia dionisiaca armoniza con la consonancia apolínea gracias al espíritu de la música. Nietzsche resalta que, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se configuran como dos fuerzas e impulsos centrales en la cultura griega y es gracias al espíritu de la música que mantiene su equilibrio, o, mejor dicho, su armonía, tan desproporcionado es destacar estrictamente lo apolíneo como hacer lo mismo con lo

dionisiaco. Es como tratar de hacer una música estrictamente disonante u otra estrictamente consonante, pues aún en las armonías más consonantes la disonancia es fundamental, pues no hay cadencia, dinámica, narración, elevación y contemplación en una música donde lo disonante y lo consonante no interactúen.

El goce de la disonancia como goce del mito trágico. El artista trágico siempre va a ir a un *más allá* de la contemplación inmediata. Ese ir hacia un más allá es lo que define al fenómeno del arte dionisiaco. El mito trágico y la música tienen una afinidad muy estrecha la cual está atravesada por el placer, y este placer está, a su vez, atravesado por el empleo de la disonancia. En este sentido, la disonancia como concepto filosófico adquiere un peso muy peculiar, pues gracias a la disonancia es que hay mito trágico, no obstante, “el placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia de la música” (Nietzsche, 2000, p.198). Por tanto, música y mito trágico están estrechamente vinculados, y el empleo artístico de la disonancia es el que revela el origen del goce tanto del mito como de la música y con ello toda la concepción armónica del mundo que se ha venido describiendo.

Elaborado por:	Ramírez Rivera, Rubén Darío
Revisado por:	Pabón Alvarado, María Consuelo

Fecha de elaboración del Resumen:	30	11	2018
--	----	----	------

RESUMEN

INTRODUCCIÓN: LA CUESTIÓN DE LA DISONANCIA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

CAPÍTULO I

EL PENSAMIENTO MUSICAL GRIEGO ANTIGUO

El mito y la música: Las Sirenas, Ulises, Orfeo y Butes

La concepción pitagórica: armonía y número

Heráclito: armonía y movimiento

CAPÍTULO II

MITO TRÁGICO Y SABIDURÍA DIONISIACA

Prometeo, Las Bacantes y Dioniso

Edipo en Colono y la consolución metafísica

Los misterios eleusinos y la Unidad primordial

CAPÍTULO III

LA CONCEPCIÓN ARMÓNICA DEL MUNDO

Lo apolíneo, lo dionisiaco y el problema de la dialéctica

Mnemosyne y Leteo: la semejanza del rito y el mito

Homero y Arquíloco: de la relación entre poesía y música

CAPÍTULO IV

NIETZSCHE Y EL ANTISOCRATISMO

La decadencia y muerte de la tragedia: el espíritu socrático

Del drama musical griego antiguo a la nueva comedia ática: Sócrates, Eurípides y el nuevo género

El antisocratismo como reivindicación de la disonancia para una concepción armónica del mundo

CONCLUSIONES

La disonancia como concepto filosófico central para una interpretación del pensamiento nietzscheano

RESUMEN

Esta investigación monográfica tiene como fin desarrollar un análisis de *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche a partir el papel de la *disonancia* como elemento central de la tragedia, que da cuenta del problema del *socratismo* para la concepción del arte griego antiguo. Según el filósofo alemán, la tragedia entró en un proceso de decadencia que la llevaría hasta su muerte debido al *espíritu del socratismo estético* que comenzó con Eurípides bajo la influencia de Sócrates, y que dividió el mundo del arte en dos concepciones: *la concepción trágica del mundo* y *la concepción teórica del mundo*. Hacia el final de la obra, Nietzsche va a señalar que el máximo esplendor de la tragedia, expresada en la alianza fraternal entre Apolo y Dioniso, tiene su comprensión en el significado de la disonancia musical pero esta idea no es desarrollada. Entonces, cabe preguntar: ¿qué tiene que ver la disonancia con esa relación armónica apolíneo-dionisiaca y con el socratismo? La tesis que se sostiene es que entender la disonancia y su función en la música permite comprender cómo se llegó a la concepción armónica del mundo, y demostrar que el antisocratismo del filósofo alemán radica en la negación que hace la postura socrática de la disonancia en la música.

La estructura de la monografía parte la introducción donde se ofrece un panorama general de *El nacimiento de la tragedia* y la importancia de la música para su autor, seguido del planteamiento de la cuestión de la disonancia dando una breve explicación de su significado dentro de la tradición musical occidental. El primer capítulo describe los mitos musicales originarios de la tradición homérica: Ulises, Orfeo y Butes, este último, a la luz de trabajo de Pascal Quignard quien ofrece un análisis muy compatible con la perspectiva nietzscheana, seguido de la concepción pitagórica y heracliteana en torno al concepto de armonía. El segundo capítulo hace un análisis de la relación del mito trágico y la sabiduría dionisiaca, cuyos ejemplos más prominentes son: Prometeo, Las Bacantes, Edipo en Colono y los Misterios eleusinos. El tercer capítulo desarrolla los elementos que utiliza Nietzsche para mostrar lo que aquí se ha llamado la *concepción armónica del mundo* y en qué consistió el problema de la dialéctica socrática para esa concepción que también puede verse en los mitos de Mnemosyne y Leteo, y la tradición poética entre Homero y Arquiloco. El cuarto capítulo se dedica a mostrar los ejes principales de la decadencia y muerte de la tragedia gracias al espíritu socrático que inaugura un nuevo género de arte con la figura de Eurípides y cómo este reemplazó a la música por la palabra en la tragedia provocando su declive, hasta llegar al antisocratismo como una reivindicación de la disonancia para la concepción armónica del mundo. Finalmente, en las

conclusiones se propone la disonancia como concepto filosófico central para una comprensión de *El nacimiento de la tragedia*, el pensamiento de Nietzsche y su antisocratismo.

PALABRAS CLAVE: Disonancia, mito trágico, concepción armónica, antisocratismo

ABSTRACT

This monographic research aims to develop an analysis of *The Birth of the tragedy* of Friedrich Nietzsche from the role of *dissonance* as a central element of the tragedy, which explains the problem of *socratism* for the conception of ancient Greek art. According to the German philosopher, the tragedy fell in a process of decay until reaching its death due to the spirit of aesthetic socratism that began with Euripides under the influence of Socrates and that divided the art world into two conceptions: *the tragic conception* and *the theoretical conceptions of the world*. Towards the end of this work, Nietzsche goes on to point out that the maximum splendor of the tragedy, expressed in the fraternal alliance between Apollo and Dionysus, has its understanding in the meaning of musical dissonance but he does not develop this idea. So, it is worth asking: what does the dissonance has to do with that Apollonian-Dionysian harmonious relationship and with Socratism? The thesis that is proposed is that understanding the dissonance and its function in music allows us to understand how the harmonic conception of the world was reached, and demonstrate that the anti-socratism of the German philosopher lies in the negation undertaken by the Socratic posture about the dissonance that is found in music.

The structure of the monograph starts with the introduction, which gives an overview of *The Birth of Tragedy* and the importance of music for its author, followed by the approach of the question of dissonance giving a brief explanation of its meaning within the western musical tradition. The first chapter describes the musical myths originated in the Homeric tradition: Ulysses, Orpheus and Butes, the latter, in light of the work of Pascal Quignard, who offers a very compatible analysis with the Nietzschean perspective, followed by the Pythagorean and Heraklitical conception of the concept of harmony. The second chapter makes an analysis of the relationship of the tragic myth and Dionysian wisdom, whose most prominent examples are: Prometheus, The Bacchaes, Oedipus in Colonus and the Eleusinian Mysteries. The third chapter develops the elements that Nietzsche uses to show what has been called here *the harmonic conception of the world* and in what consisted the problem of the Socratic dialectic for that conception that can also be seen in the myths of

Mnemosyne and Lethe, and the poetic tradition between Homer and Archilochus. The fourth chapter is dedicated to showing the main axes of the decadence and death of the tragedy due to the Socratic spirit that inaugurates a new genre of art with the figure of Euripides and how he replaced music by the word in the tragedy causing its decline, until reaching anti-socratism as a vindication of dissonance to the harmonic conception of the world. Finally, in the conclusions the dissonance is proposed as a central philosophical concept for an understanding of *The Birth of Tragedy*, Nietzsche's thought and its anti-socratism.

KEYWORDS: Dissonance, tragic myth, harmonic conception, anti-socratism.

INTRODUCCIÓN

LA CUESTIÓN DE LA DISONANCIA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

*Yo estoy convencido de que el arte es la tarea
suprema y la actividad propiamente metafísica
de esta vida.*

Friedrich Nietzsche

El nacimiento de la tragedia es considerada la primera obra del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche escrita entre 1871 y 1872 como resultado de tres investigaciones anteriores que se conocen como los *escritos preparatorios*: el drama musical griego, Sócrates y la tragedia, y la visión dionisiaca del mundo. La obra no fue bien recibida por los círculos académicos de la época, puesto que resultaba ser un híbrido entre filología y filosofía produciendo una mala recepción en ambos campos, y más cuando su autor en ese momento era profesor de filología clásica en Basilea. Si bien, la obra de Nietzsche posteriormente ha sido reconocida como filosófica más que filológica, lo que se quiere subrayar en esta investigación es su carácter musical: reconocer sus contribuciones para una filosofía de la música. Esta investigación monográfica intenta dar cuenta de un concepto central de *El nacimiento de la tragedia* que ha sido poco o nada tratado y que es clave para una comprensión del pensamiento musical y filosófico de Nietzsche: la *disonancia*. La importancia de la música para el profesor de Basilea se ve reflejada en esta obra temprana, y más cuando es la disonancia el elemento sobre el cual la obra de arte griega antigua debe ser comprendida, no sólo como fenómeno estético sino metafísico. La mención a la disonancia en *El nacimiento de la tragedia* es utilizada por Nietzsche en dos momentos importantes:

1. En el capítulo 17, cuando señala la pérdida de la *consolación metafísica* de la tragedia:

Ahora que el genio de la música había huido de la tragedia, ésta murió en sentido estricto: pues ¿de dónde se podría extraer ahora aquel consuelo metafísico? Se buscó, por ello, una solución terrenal de la disonancia trágica (...) El *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico. (Nietzsche, 2000, p.152)

2. En el capítulo 24, cuando desarrolla la comprensión del hermanamiento entre el arte apolíneo y dionisiaco, siendo este último, junto con el mito trágico, el productor de la metafísica del arte como fenómeno estético gracias al componente de la disonancia:

Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en este sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y lo disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la *disonancia musical*: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. (Nietzsche, 2000, p.198)

Entonces, si es la disonancia y su *significado milagroso* el elemento central para la comprensión de la tragedia: ¿cómo fue que Nietzsche llegó al concepto de *disonancia trágica*?, ¿por qué no hay un desarrollo de ese concepto, puesto que el significado de la disonancia en la música permitiría entender mejor su significado estético-metafísico en la tragedia?, ¿Por qué Nietzsche prescinde de explicarle al lector el vínculo que hay del significado de la disonancia, desde la música a la concepción trágica del mundo? No se sabe, lo da por sabido; y, es más, ¿qué pasa con la disonancia cuándo aparece el socratismo estético?, ¿qué tiene que ver la disonancia con una concepción trágica del mundo y por qué en ello radica el antisocratismo de Nietzsche? eso es lo que se intentará responder en el desarrollo de este trabajo monográfico.

Dentro de la tradición musical occidental, la disonancia se define como la nota o el sonido que dentro de un contexto tonal genera una tensión tal que exige su resolución dentro del contexto armónico. Este tipo de sonido o nota es el que se manifiesta como ruidoso o inaceptable para que el oído humano lo perciba de manera estable. El *Diccionario de Oxford de la música* lo describe del siguiente modo: “la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea la expectativa de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto” (Latham, 2008, p.363). Lo contrario a la disonancia es la consonancia, que se define como ese sonido o acorde que para el oído humano suena aceptable o estable: “cualidad inherente a un intervalo o acorde, que en un contexto tonal o

modal tradicional, parece satisfactoriamente completo y estable en sí mismo” (Latham, 2008, p.362). Pero por muy cercanas y distantes que sean estas notas consonantes y disonantes dentro de la jerarquía tonal, no pueden separarse del todo; ambas juegan e interactúan dentro de la estructura armónica independientemente del estilo musical que se esté utilizando. Las notas y acordes consonantes y disonantes conviven y subyacen a toda la estructura armónica de la teoría musical occidental configurada en escalas, intervalos, acordes y tonalidades¹. Esta relación del juego de tensión y reposo de la disonancia y la consonancia, ha sido la más importante dentro en la armonía musical en occidente, algo que Nietzsche conocía profundamente. Su énfasis en la disonancia no es casual, puesto que es el estudio de la disonancia el que en ese momento está generando una revolución musical importante en Europa. Desde la teoría contrapuntística de Bach a la música impresionista de Claude Debussy, es evidente que se preparaba el camino para lo que más adelante se configuró como la música contemporánea en el siglo XX: el dodecafonismo de Schoenberg. Desde *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche reivindica que los efectos de la disonancia no son algo nuevo, moderno. Si bien él ve en Wagner la promesa de esa reivindicación para el mundo romántico de su época, en el ámbito filosófico va más allá, el poder de la disonancia es originario, tiene sus raíces en la música dionisiaca de la tragedia.

¹ Esta explicación es mucho más compleja, pues abarca toda la tradición musical occidental hasta el día de hoy, y no es menester dar una explicación detallada de teoría musical por lo extenso de su tratamiento. Para el lector de esta monografía que no está relacionado con teoría musical, se recomienda echar un vistazo al *Diccionario Oxford de la música* de Alison Latham, pp.362-363; 787-788, o los vídeos de Jaime Altozano sobre conceptos básicos de teoría musical: <https://www.youtube.com/watch?v=o6aOC3rERF0&list=PLrNRWzkImhnyDJYrUe2h0KgpuPu4ovQKp&index=6>

CAPÍTULO I
EL PENSAMIENTO MUSICAL GRIEGO ANTIGUO
EL MITO Y LA MÚSICA: LAS SIRENAS, ULISES, ORFEO Y BUTES

La relación mito trágico y música que atraviesa de principio a fin *El Nacimiento de la Tragedia*, no deja de inquietar y es inexorable no preguntarse por esta relación, más cuando se ve que, es la disonancia musical a través de lo dionisiaco la que subyace a la génesis tanto del mito como de la música misma. Nietzsche (2000) va a afirmar:

El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común entre la música y el mito trágico. (p.198)

Si bien la música y el mito son correlativos, puesto que esta proporciona la disonancia para un goce primordial que es trágico, es ineludible mirar los mitos musicales, o, más bien, los mitos que revelan cómo era el pensamiento griego y su relación con la música, al menos los más antiguos. Para los griegos no había manera de concebir la música sin el mito, pues como señala el filósofo alemán la música es generadora de mitos (Nietzsche, 2000). Gracias a esta relación inseparable, es posible darse cuenta de que tanto el mito como la música tienen su surgimiento en la disonancia: una cualidad que en la música genera tensión y en el mito dolor y sufrimiento. Para los griegos la música tenía ese componente trágico que se manifestaba en el mito, donde lo que se revelaba allí era la vida con todos sus miedos y misterios. La estética musical no siempre es regida por la belleza, su magia o atractivo, también se encuentra en lo oculto y oscuro: sólo la música proporciona ese estado de placer en las notas y acordes disonantes; nadie escapa a los sonidos que nos hacen sentir desgarrar, que nos recuerdan dolores y placeres, tristezas y alegrías, miedos y vacíos, que revelan lo trágico de la existencia, por eso Nietzsche (2000) pregunta: “¿Cómo lo feo y lo disarmónico que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?” (p.198). Precisamente, la respuesta está en esa unión, en ese hermanamiento entre la música y el mito. No obstante, hay que dar un vistazo a los mitos que proveen ese componente «música-mito trágico». Para conocer el pensamiento musical

griego y su relación con el mito, es necesario abordar los mitos más antiguos en relación con la música: el mito de Las Sirenas alrededor de Ulises, Orfeo y Butes², figuras importantes de la mitología griega que revelan mucho de lo que el filósofo alemán está mostrando, aunque no sea explícita su referencia hacia estos. Si Nietzsche habla del mito trágico en relación con la música, hay que ir hacia atrás en la investigación de esa relación antes de abordar las tragedias que la evocan, y la razón por la cual la tragedia griega está unida al mito trágico es precisamente su relación directa con el mito musical que subyace a la tradición de su cultura y cosmovisión.

Nietzsche señala que el arte no-escultórico de la música es el arte de Dioniso (Nietzsche, 2000). Dioniso es la encarnación del arte musical y las sirenas tienen un canto hechizado con el que atrapa a sus víctimas. Todo el que escuche su canto es atraído hacia ellas con tal fuerza que es imposible salvarse. En este sentido, el canto de las sirenas y la música dionisiaca guardan relación, puesto que Dioniso encarna las fuerzas instintivas de la embriaguez, la desmesura, la pérdida de la conciencia y la individualidad, el frenesí; un efecto que sólo el poder de la música puede dar y en esta medida las sirenas con su canto representan algo similar, un canto de atracción hacia lo dionisiaco, que invade el cuerpo hasta hacerlo entregar a ese canto y vivir la experiencia de la muerte, de lo misterioso, de lo oculto y tenebroso. Pascal Quignard³ (2011) en su análisis del mito *Butes* señala lo siguiente: “la música de la cítara fabricada por la mano del hombre obstaculiza la potencia anonadadora del canto animal” (p.14). Está haciendo referencia a Orfeo cuando rechaza el canto de las sirenas superponiendo su música de cítara para salvarse él y sus compañeros, pero caracteriza al canto de las sirenas como un *canto animal* que es potencialmente anonadador. En esto hay una similitud con un fragmento de Nietzsche (2000) que vale la pena mostrar:

En todos los confines del mundo antiguo (...) desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisiacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes

² El mito de Las Sirenas se encuentra en el canto XII de la Odisea de la tradición homérica. De él se han hecho variadas interpretaciones para ejemplificar teorías relacionadas con el estudio del Hombre y la sociedad como es la famosa obra de Adorno y Horkheimer *La dialéctica de la ilustración*. Pero, aquí se hará un acercamiento al mito desde su estudio filosófico-musical en relación a *El Nacimiento de la Tragedia*; en esto se seguirá de cerca la obra de Pascal Quignard *Butes* que hace un análisis del mito muy cercano al estudio que se expone aquí.

³ Escritor francés reconocido por sus trabajos indagatorios en música y fundador del festival de Ópera y Teatro Barroco de Versalles.

de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de las brujas». (pp.49-50)

No es casual que tanto Quignard como Nietzsche caractericen con lo animal y salvaje, aquello que desborda el desenfreno en relación con la música: en Quignard: un canto potencialmente anonadador, y, en Nietzsche: la festividad dionisiaca. Al igual que el canto de las sirenas, las fiestas dionisiacas tienen una similitud, ellas encarnan la música dionisiaca. Fundirse en su canto es lo que hace que haya la precipitación hacia la voluptuosidad y crueldad que habla Nietzsche. La figura del sátiro —mitad hombre, mitad carnero — que acompaña a Dioniso en su festividad desbordante es equiparable a la figura de las sirenas — mitad mujer, mitad ave — que con su música hacen surgir espanto y temblor: “El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música dionisiaca*” (Nietzsche, 2000, p.51). Nótese como Nietzsche señala que la música dionisiaca causó un estremecimiento tal en el mundo griego, que no es casualidad que en la Odisea de Homero se encuentre precisamente el mito de las sirenas en relación a la música que representa peligro, horror y espanto. En este sentido, Las Sirenas y Dioniso representan tradiciones culturales míticas de un mundo donde la música subyace a toda la concepción del mundo griego antiguo. La música dionisiaca ata, atrapa, no suelta. Una vez se entre en la fiesta dionisiaca no hay vuelta atrás; el poder embriagador de la música funde en el desenfreno, como dice Nietzsche, como un bebedizo de brujas. Lo mismo hacen las sirenas con su canto:

Porque las Sirenas son las atadoras de gavillas (...) Sirena es la que ata. La palabra *seiren* deriva de *ser*, atar. La palabra *seira* en griego designa la cuerda; la cuerda con un nudo corredizo; más exactamente la *σειρά* es el lazo que los escitas lanzaban al cuello de sus enemigos. (Quignard, 2011, p.13)

Por consiguiente, el mito de Las Sirenas de Homero junto al análisis de Quignard con la caracterización que hace Nietzsche de la música dionisiaca, guardan tal similitud que no es posible hacer caso omiso ante ello. Si Nietzsche demuestra que la génesis de la música está en el mito trágico, lo que está diciendo es que, no es posible escapar del mito al abordar la música como objeto de investigación; por eso, los mitos musicales más arcaicos son de vital importancia para comprender el papel de la música y su función. Lo que se señala aquí es, mostrar que un estudio de *El Nacimiento de la Tragedia* implica la indagación del mito trágico musical ligado a lo dionisiaco. La música en su sentido más primitivo y original es trágica y el mito lo demuestra.

Como se dijo anteriormente, el mito de Las Sirenas está relacionado con tres figuras importantes que son Ulises, Orfeo y Butes. A Ulises lo encontramos en la *Odisea* de Homero y a Orfeo y Butes en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Este último, es el más olvidado de los tres dentro de la tradición occidental según Quignard, y es el más importante para el estudio que se propone aquí en relación a la música y la tragedia griega antigua. Como es bien sabido, Ulises fue ese gran héroe que se enfrentó al canto de las Sirenas: se hizo atar de pies y manos al mástil de su navío para no caer en el hechizo del canto y poder pasar al otro lado y cumplir su misión de llegar a su patria Ítaca⁴. Este mito revela lo que la música llegó a significar en el contexto artístico griego, y, más allá de eso, de la vida misma, de la concepción que los griegos tenían de la música y de su poder. No obstante, Nietzsche (2000) va a señalar:

Así, pues, para apreciar correctamente la aptitud dionisiaca de un pueblo tendremos que pensar no sólo en la música del pueblo, sino, con igual necesidad, en el mito trágico de ese pueblo como segundo testigo de esa aptitud. Pues, dado el estrechísimo parentesco existente entre la música y el mito, cabe suponer asimismo que con la degeneración de depravación del uno ira unida la atrofia del otro. (p.199)

Así, el mito de Ulises muestra la manera cómo ese pueblo antiguo consideraba a la música tan importante como el mito mismo, luego, puede decirse que el mito de Ulises revela la disonancia musical del mito trágico, pues, ¿quién es la otra protagonista del relato? la música, el canto de las sirenas que es un canto hechizado (disonante), o como Nietzsche diría: embriagador dionisiaco.

Al igual que Ulises, se encuentra otro héroe mitológico narrado por Apolonio de Rodas llamado Orfeo, el cual también, en medio de la misión de ir en busca del vellocino de oro junto con los argonautas, se enfrenta al canto de las sirenas con la música de su cítara, y así logra proteger a sus compañeros de viaje y a él mismo. El mito de Orfeo también es famoso por la relación amorosa que

⁴ Según el mito, los marineros que pasaban por el lugar donde se encontraban las sirenas y escuchaban su canto quedaban irremediamente atrapados por el embrujo de ese canto, y no volvían jamás. Tal era el embrujo del canto de las sirenas, que Ulises no está dispuesto a dejar pasar la oportunidad de escucharlo, pero no quiere ser raptado por ellas pues significa morir en el intento; por lo que se hace atar al mástil con los oídos descubiertos mientras que los demás tripulantes reman con la mirada fija hacia adelante con sus oídos tapados con cera y pasar al otro lado sin problemas. Una vez pasan por el lugar, Ulises escucha el canto de las sirenas y en medio de ese sonido embriagador y hechizado intenta desatarse y da gritos de desespero para que lo desaten, pero nadie lo escucha, la misión ha sido cumplida. Resumen basado en: Homero (1993). *Odisea*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos.

tenía este con Eurídice, una ninfa de los valles de Tracia⁵. Tanto el mito de Ulises como el de Orfeo dan cuenta de la importancia de la música para el pensamiento griego antiguo. Estos dos mitos revelan lo que el papel de la música representaba para la cultura griega y la influencia en el arte. Ambos héroes resisten, a su manera, el hechizo del canto de las sirenas. Lo que aquí se deduce de los mitos acabados de mencionar es el poder de la música. En Ulises, el poder de la música se refleja en el canto de las sirenas, ellas son las que lo poseen y la única manera que tiene el héroe de salvarse es atándose al mástil del navío. Ante el poder de la música el héroe está totalmente vulnerable, expuesto, indefenso. Su única estrategia para cumplir la misión es recurrir a su autorepresión, a la negación y atadura de su cuerpo e instintos. Ulises ante la música de las sirenas no tiene ningún poder, en cambio, Orfeo tiene el poder de su música. No necesita taparse los oídos o mandarse a atar, simplemente con las notas de su lira neutraliza el canto hechizante de las sirenas. Estos mitos revelan lo que para la tragedia griega significaba y representaba lo que llama Nietzsche el *espíritu de la música, el espíritu dionisiaco*; la música como ese gran impulso que domina e invade todas las esferas de la vida. Precisamente, darle rienda suelta a ese impulso musical era lo que hacía de la tragedia griega su máximo potencial artístico. La música subyace al mito épico y con ello al mito trágico. Hay que recordar que según la versión de Eratóstenes⁶ —sobre una obra fragmentaria de Esquilo— Orfeo al final de su vida dejó de honrar a Dioniso, y este irritado le envió a las Basárides: unas ménades, para que lo despedazaran, y unas ninfas reunieron los pedazos del cuerpo de Orfeo para enterrarlos. Esto podría caracterizar el acto de Orfeo con su muerte al neutralizar el canto de las sirenas con su música. Negar a las sirenas es negar a Dionisos y eso trae consecuencias trágicas. Ulises no es músico, pero es un héroe que se enfrenta al hechizo de las sirenas amarrándose al mástil para no ser atrapado, en cambio, Orfeo tiene el poder de su música no dionisiaca y no necesita encadenarse a nada, desafía a las sirenas con su cítara. Ese carácter desafiante, gracias a la música, lo hace

⁵ Según el mito, Orfeo y Eurídice paseaban juntos, pero al acecho estaba Aristeo otro semidios que quería poseerla. En un momento de descuido Eurídice se pierde del camino por artimaña de Aristeo, y en su huida es mordida por una serpiente y muere. Orfeo ante tal desgracia toma su lira y hace una música tan estremecedora y desgarrada de tristeza, que todas las ninfas y los dioses lloran y le aconsejan que descienda al inframundo en busca de su amada. Éste sin más dilación se enfrenta a todos los peligros que representa bajar al inframundo y la única arma que lo acompaña es su instrumento. Gracias a su música, Orfeo logra persuadir a Hades para que libere a su amada y la devuelva al mundo de los vivos, pero con la condición de que durante el camino a la superficie él vaya delante de ella y voltee a mirarla hasta que hayan llegado a la superficie y ella sea bañada por el sol. Orfeo acepta, pero cuando llegan a la superficie no aguanta más las ansias y volteo a mirarla y Eurídice aún no había sido bañada totalmente por el sol, pues tenía todavía un pie en el inframundo. Al acto desaparece y de una vez para siempre. Para el mito de Orfeo y Eurídice el resumen se basó en Apolodoro (1985). *Biblioteca*. Introducción de Gabriel Arce, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos. Y Para el mito de Orfeo y los argonautas el resumen de baso en De Rodas, A. (1996). *Argonáuticas*. Introducción y traducción por Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.

⁶ Ver Eratóstenes. (1999). *Mitología del firmamento. (cataterismos)*. Introducción y traducción de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza Editorial.

invencible ante el mismo Hades quien le concede el deseo de liberar a su amada Eurídice; pero no puede contra Dioniso que también es un dios musical, encarna la disonancia, el hechizo, la herramienta más poderosa de la música. En este sentido, Ulises y Orfeo son dos figuras apolíneas, contrarias al espíritu dionisiaco. Ulises quiere oír sin riesgo a perderse; Orfeo, desde su condición de músico decide desafiar con su música apolínea. Sólo uno de los que iba en la nave junto a Orfeo saltó de la nave al mar, ese es Butes, el único de las tres figuras míticas que se entrega sin medida al canto dionisiaco de las sirenas.

Butes fue uno de los que iban en la nave junto a Orfeo y los argonautas en busca del vellocino de oro. Según el mito, fue el único que no opuso resistencia al canto de las sirenas. Apolonio de Rodas en su canto IV es el poeta épico que hace referencia a esta figura. El mito narra de la siguiente manera:

Pero, aun así, el noble hijo de Teleonte, Butes, el único entre sus compañeros, se adelantó y de su pulido banco saltó al mar, fascinado en su ánimo por la armoniosa voz de las Sirenas; y nadaba entre el borbollante oleaje, para alcanzar la orilla, el desdichado. En verdad que al instante allí mismo le hubieran privado del regreso, pero compadeciéndose de él la diosa Cipris, protectora de Érice, lo arrebató aún en medio de los torbellinos y lo salvó, acudiendo benévola, para que habitase el cabo Lilibeo. (De Rodas, 1996, p.301)

Este corto fragmento de Apolonio da cuenta de un tercer personaje que ante los ojos de un Ulises o un Orfeo puede ser una figura lamentable, pero desde la concepción trágica del mito y la música es todo lo contrario, es un héroe incluso muy superior a los otros dos. Quien decide rescatar esa figura heroica es Quignard, y es posible enlazarla con el análisis de la tragedia de Nietzsche, aunque este no lo cite; no hay manera de dar las razones por las cuales Nietzsche no hace referencia a Butes. Será porque de los tres personajes en relación con las sirenas es el más desconocido y olvidado como lo señala Quignard, pero, precisamente, en esta investigación es preciso unir a Butes con la concepción trágica del mito musical que describe Nietzsche. Si Ulises y Orfeo encarnan la concepción apolínea de la música, Butes encarna la concepción dionisiaca. Y eso es muy importante, porque es este personaje el que se entrega a la música originaria, no tiene miedo, no hace resistencia, como diría Nietzsche, se entrega al festín dionisiaco. Ante esta interpretación de Butes desde la concepción nietzscheana de la relación música-mito trágico, es posible considerar a Butes como un personaje disonántico del mito musical. Ulises y Orfeo son como notas consonantes dentro de la armonía

mítica, mientras que Las Sirenas y Butes son las notas disonantes; era necesario que apareciera un héroe que equilibrara la balanza entre la música apolínea órfica y la música dionisiaca de las sirenas en el mito. Quignard en su intento de reivindicar la figura de Butes para la concepción musical y filosófica occidental, señala lo siguiente:

Pero se me permitirá que olvide un instante a estos héroes del pensamiento occidental. Se me permitirá que olvide a Ulises con las manos y sus pies trabados en sus cuerdas. Se me permitirá que olvide a Orfeo perdido en las cuerdas paralelas de su cítara, que tensa, que estira, multiplica, afina. Sólo durante un instante, el tiempo de un libro, el tiempo de un pequeño libro dedicado a la música, quiero llamar la atención sobre una figura mucho más desconocida como es la de Butes. (Quignard, 2011, p.13)

Olvidar por un instante las figuras de Ulises y Orfeo, y recordar a Butes, hace que aparezca la nota disonante que hacía falta dentro de la armonía musical del mito. No hay otra figura del mito musical originario que evoque la música dionisiaca como Butes; es él quien se despoja de su remo y se lanza al mar en busca de esa música sin ningún miedo. Dice Quignard (2011): “la música órfica al que el pensamiento filosófico tiene miedo. La mar no les va. Tienen miedo de perderse, de zambullirse, de abandonar el grupo, de morir” (p.16). Lo propio del instinto dionisiaco es precisamente lo contrario, es perderse en lo que Nietzsche llama lo Uno primordial, perder el velo de Maya, perder el principio de individuación, y por eso afirma:

Ahora en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, el cual, si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. (Nietzsche, 2005, p.46)

Así, Butes representa ese evangelio de la armonía universal que encarna el mito de las sirenas. La armonía exige la disonancia, el mito trágico exige su héroe musical, ese es Butes y su valentía de perder el velo de Maya y entrar en la fiesta dionisiaca de lo Uno primordial. Por eso Quignard (2005) recalca:

La música que está ahí antes de la música, la música que sabe «perderse» no tiene miedo del dolor. La música experta en «perdición» no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones y sueños. ¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde ella mora. (p.16)

Eso es Butes, la encarnación de la música hecha mito. Por eso, no tiene miedo de sumergirse, no tiene miedo al dolor, no teme perderse. El mito de Butes da cuenta de que la concepción musical antigua tenía en cuenta todos los matices, todas las notas, los tonos, los intervalos, y que tanto el Ulises distante como la música órfica y el canto de las sirenas, construyen toda la concepción armónica del mundo artístico. El mito musical es como una partitura cuyas notas consonantes-apolíneas hacen juego con las disonantes-dionisiacas. No se debe desequilibrar la balanza; olvidar a Butes es tan anti-musical y artístico como si se olvidara a las Sirenas o a Ulises. La disonancia juega con la consonancia, Apolo juega con Dioniso, Orfeo desafía a Dioniso y Butes a Apolo. Negar la disonancia es negar la música, a Dioniso, y no puede haber armonía sin este elemento central. He aquí la razón por la cual Quignard y la reivindicación de Butes se hace tan importante para respaldar la concepción Nietzscheana del mito y la música.

LA CONCEPCIÓN PITAGÓRICA: ARMONÍA Y NÚMERO

A partir del capítulo 11 de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche (2000) va a presentar el decaimiento de la tragedia y exclama: “¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía!” (p.104), y culpa a Eurípides: “Esa agonía de la tragedia fue obra de *Eurípides*; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de *comedia ática nueva*” (p.105). Al culpar a Eurípides de ser el responsable de la muerte de la tragedia también está culpando a Sócrates. Para Nietzsche Eurípides inventó el nuevo género por influencia de Sócrates, pues señala:

De acuerdo con esto, nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. (Nietzsche, 2000, p.118).

Esta nueva forma de creación artística “ingenua” respecto de la tragedia antigua implica una añoranza: la concepción armónica del mundo. Una concepción que tiene su origen desde Pitágoras y, una vez que Nietzsche se lanza contra la nueva comedia de Eurípides, expresa un reproche que tienen mucho sentido para quienes saben la tradición musical griega desde sus orígenes. El reproche de Nietzsche (2000) es el siguiente: “como si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, con sus Misterios, con su Pitágoras y su Heráclito, más aún, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época” (p.107). Es un reproche, pero también una añoranza,

pues ¿cómo es posible que no nos hayamos percatado antes de semejante atentado contra la tragedia original?, ¿cómo fue posible que habiendo llegado a la gran época de una concepción musical-trágica del mundo hayamos llegado a una concepción totalmente distinta? Pitágoras fue uno de los pilares que sentó las bases para una concepción armónica del mundo, pues en él encontramos las bases más antiguas de la tradición musical occidental. Aristides Quintiliano⁷ (1996) en *Sobre la Música* habla de la relación que tenía la música con la naturaleza y el cosmos para los pitagóricos, pues afirma: “Confirma mis palabras el divino discurso del sabio Panaqueo, el pitagórico, quien dice que la tarea de la música no es sólo organizar entre sí las partes de la voz, sino reunir y armonizar todo cuanto tiene naturaleza” (pp.37-38). Es claro que en la antigüedad la música no es sólo una consideración del estudio del sonido a través de escalas y ritmos. La música es una concepción de orden y proporción de ser humano en relación a la naturaleza y el cosmos.

Los pitagóricos utilizaron el número para construir las bases de la armonía musical, y, con ello, la armonía metafísica de una cosmovisión del mundo y de la vida ligada al número, al alma y a la naturaleza. Fubini⁸ (2005) señala lo siguiente:

La naturaleza más profunda tanto de la armonía como del número se revela con precisión —según los pitagóricos— a través de la música (...) las relaciones musicales expresan, del modo más tangible y evidente, la naturaleza de la armonía universal y, por esto, las relaciones entre los sonidos, expresables en números, pueden ser asumidas como si de un modelo se tratara de la misma armonía universal. (p.57)

Gracias a los pitagóricos surgió junto con los mitos una concepción del mundo y el cosmos basado en la armonía. Pero ¿qué es la armonía? Precisamente, el estudio de la música no se reducía al mero número, pero este recurso del número era fundamental para estudiar el universo y la música que daba esa cosmovisión armónica:

La armonía se entendía entre los pitagóricos, en primer lugar, como unificación de contrarios; en este sentido, el pitagórico Filolao afirma: “la armonía sólo nace de la unificación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión, y de acuerdo entre elementos discordantes. (Fubini, 2005, p.55).

⁷ Ver Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Introducción y traducción por Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos.

⁸ Ver Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Entonces, la armonía, si bien había nacido de la música, ésta a su vez proporcionaba todo el bagaje metafísico para la construcción de una concepción del mundo en términos musicales. Por eso, no es en vano que Nietzsche haga ese reproche y evoque esa añoranza de lo armónico, ese reclamo de esa visión valiosa que desde el siglo VI e incluso mucho más allá, fue formando la tragedia hasta su más alta expresión, la cual, el filósofo alemán va a caracterizar como lo *Uno primordial*. Siguiendo este razonamiento, lo Uno primordial sería la armonía tal y como venía concibiéndose desde Pitágoras hasta la tragedia, con una definición y cosmovisión metafísica y artística. Encontrar esa ruptura entre la visión armónica y la nueva visión socrática fue lo que llevó a Nietzsche a replantear de nuevo la tragedia como lo Uno primordial, como esa armonización de la vida donde gracias a la música “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para la suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se rebela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez” (Nietzsche, 2000, p.46). Una perfecta armonización metafísica del culto dionisiaco con todas las esferas, dimensiones y aspectos de la vida confluyen necesariamente en lo Uno primordial como obra de arte. Eso era lo que encarnaba la tragedia griega antigua, lo que Sófocles, Esquilo y hasta el mismo Eurípides antes de dejarse persuadir por el espíritu socrático expresaban con la tragedia gracias a la música. Por tanto, si la tragedia: la obra de arte perfecta y armónica es para Nietzsche lo Uno primordial, entonces, lo primordial en la tragedia es la música. Sólo la música es capaz de elevarnos más allá de nuestros límites; es la única que puede confrontarnos y doblegarnos ante la vida, ante lo trágico. Es aquí donde encontramos el sentido del mito y la música: el mito no buscaba dividir, separar, sino todo lo contrario, unificar, reconciliar, liberar. No se llega a la tragedia negando la vida, negando el dolor, el sufrimiento, lo feo, lo disonante, se llega a ella cuando reconocemos y aceptamos esa condición como parte del todo que nos constituye. Para Nietzsche y para toda la concepción armónica del mundo, el artista no es aquel que niega el lado oscuro y negativo de la vida, todo lo contrario, es aquel que asume esa realidad y sabe alegrarse y corresponderse con ella. Por eso ve a Sócrates como una amenaza para esa concepción armónica y trágica que encarnaba la tragedia, momento clave de la decadencia que se tratará más adelante y que es hacia lo que apunta esta investigación.

HERÁCLITO: ARMONÍA Y MOVIMIENTO

Junto con Pitágoras, Heráclito⁹ es otro representante del pensamiento musical griego antiguo. Es el filósofo del *devenir*, del flujo constante de las cosas. Nietzsche va a hacer una caracterización del efecto musical de la disonancia con este personaje, pero antes de ver la consideración del filósofo alemán, primero considérese lo que dice Heráclito (1989) en sus *Alegorías de Homero*:

Mientras que la armonía, sin la menor intención de disputar, mantiene bajo su dominio a los cuatro elementos, no prevaleciendo ninguno de ellos sobre los otros de manera destacada, sino ocupando cada uno ordenadamente el puesto que le ha sido asignado, todo permanece en calma. (p.75)

Una vez más se hace presente el concepto de armonía. Heráclito perteneció a ese periodo de la visión armónica, por eso sus alegorías a Homero suscitan esa cosmovisión. Los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) mantienen la armonía en el universo, pues no es posible llegar a una idea de orden universal si no hay una concepción armónica que lo sustente; pero como se ha visto hasta aquí, la armonía no es estática, el movimiento es un atributo de la armonía. La música es movimiento en tanto armonía. Los cuatro elementos de la armonía universal mantienen la calma y al orden si cada uno ocupa su lugar, pero cuando alguno de ellos destaca al resto se produce un caos violento en el universo. Por ende, no es posible una concepción de la vida bajo una concepción fija e inmóvil. Todo cambia, hasta el árbol más rígido crece y tiene su ciclo, el ser humano nace, crece y envejece, y así, todos los elementos vuelven nuevamente en el movimiento constante. Los cuatro elementos son fuerzas descomunales en el universo, pero la armonía siempre subyace a ellos para que confluyan y no pierdan su rol. La vida no hubiera sido posible sin un orden universal de estos elementos. Por consiguiente, Heráclito (1989) señala:

Hay en el cielo, en efecto, algunos sonidos melódicos y armónicos que son vibraciones producidas por el movimiento continuo de las esferas (...) ¿cómo es posible que tan grandes volúmenes, que se desplazan desde la salida del sol hasta su ocaso, puedan conducir su carro silenciosamente y recorrer así el gigantesco trayecto que les ha sido encomendado? (p.52)

En una concepción armónica del mundo es claro que no hay orden de lo distinto y de lo opuesto sin que haya armonía, por eso la música no se reducía únicamente a tocar un instrumento o a elevar un canto. La música es todo, es un orden universal de las esferas, los elementos, la naturaleza y el ser humano en constante devenir. Así, Nietzsche acierta cuando encuentra que la génesis del mito trágico de la tragedia tiene su origen en esta concepción que es musical y trágica a la vez. Aquí es

⁹ Ver Heráclito, (1989). *Alegorías de Homero*. Introducción de Esteban Calderón Borda y traducción por María Antonía Ozaeta Gálvez. Madrid: Editorial Gredos.

donde la disonancia se revela tal y como los elementos se le revelaron a Heráclito, como sonidos armónicos producidos por vibraciones de movimiento continuo. El devenir va a ser un despliegue de esos movimientos, de esas fuerzas que armonizan lo caótico, lo inconmensurable, lo disarmónico. El devenir y la disonancia desde esta perspectiva van a ser correlativos, fuerzas generadoras de armonía tanto universal como artística. Aquí es donde la filosofía de la música se hace palpable y la concepción metafísica del arte griego adquiere todo un sentido que Nietzsche quiere defender. Ahora sí, vamos a ver la explicación de da Nietzsche del efecto trágico de la disonancia con la visión heracliteana:

en lo que respecta a la disonancia empleada artísticamente, habría que caracterizar ese estado diciendo que nosotros queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír (...) como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras allá y acá y construye montones de arena y luego los derriba. (Nietzsche, 2000, pp.198-199)

En suma, vemos la razón por la cual Nietzsche evoca esa concepción armónica del mundo que él considera de la gran época. Una época donde la metafísica como movimiento era un aspirar al infinito, el máximo placer del fenómeno musical revelado en el devenir, la armonía. Ante ese panorama, Nietzsche no puede soportar la idea de un arte que no ponga a la música como principio filosófico, y éste fue el choque que tuvo la nueva comedia de Eurípides y Sócrates con la tragedia original, como se verá más adelante. Muere una tragedia y nace otra, y con ello una nueva concepción del mundo donde los Misterios, Pitágoras y Heráclito quedan opacados y con ellos el mito trágico. La disonancia trágica, al igual que el devenir heracliteano y el número pitagórico son base fundamental para comprender el pensamiento filosófico musical de los antiguos. Una comprensión de la música lleva necesariamente a esa concepción armónica, y eso es lo que Nietzsche descubre en calidad de filósofo y músico en sus investigaciones.

CAPÍTULO II

MITO TRÁGICO Y SABIDURÍA DIONISIACA

PROMETEO, LAS BACANTES Y DIONISO

Se ha visto cómo Nietzsche une al mito trágico con la música como corolarios de la misma visión del mundo que se ve reflejada en la figura de Dioniso, el dios que encarna la embriaguez, la desmesura, lo instintivo, lo trágico, lo misterioso, y en este análisis: la disonancia, que es el concepto musical que adopta Nietzsche para ilustrar su pensamiento musical y filosófico. En este sentido, el siguiente paso está en analizar la presencia de Dioniso (la música) en el mito ligado a la tragedia. En la tragedia griega un elemento clave es el mito trágico y en consecuencia la música es el elemento principal que la caracteriza. Por lo tanto, para Nietzsche no hay manera de separar la tragedia de la música, puesto que esta representa al mito y con ello a la música, o sea a Dioniso, para lo cual, esta relación confluye en una *sabiduría* que el autor de *El Nacimiento de la Tragedia* describe como popular, de Sileno, dionisiaca¹⁰. La visión musical del mundo tiene su sabiduría, para lo cual, la presencia de Dioniso es fundamental en la tragedia. Se podría analizar tragedia por tragedia de los tres grandes dramaturgos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) y observar allí la presencia de Dioniso no sólo como personaje sino como visión musical y disonántica del mundo griego. Pero aquí, se mencionará las tragedias que para Nietzsche destacan como portadoras de esta consideración del mundo y la sabiduría trágica que estas expresaban.

¹⁰ La palabra *sabiduría* atraviesa toda la obra de *El Nacimiento de la Tragedia* donde Nietzsche la caracteriza de varias maneras: popular, de Sileno, dionisiaca, mítica, trágica, etc., para diferenciarla de la Sabiduría que expresa una única verdad por medio de la palabra.

En el prólogo a Richard Wagner¹¹, Nietzsche se presenta a su amigo con la figura mítica de Prometeo:

Cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir. (Nietzsche, 2000, p.39)

Podría decirse que el autor de *El Nacimiento de la Tragedia* está utilizando un eslogan retórico para persuadir a su amigo a que lea su libro, puesto que la tragedia original se llama *Prometeo encadenado* y él cambia la palabra por *desencadenado*. Pero no es así, la presentación de Nietzsche utilizando el personaje de Prometeo¹² es consecuente con todo lo que va a decir durante el recorrido del libro, y es fácil comprender el porqué de ese cambio de palabra. *Prometeo encadenado* es la tragedia de Esquilo que Nietzsche utiliza para caracterizar lo que él llama *sabiduría dionisiaca*. Obsérvese en la tragedia de Prometeo que su condena impuesta por Zeus de que un buitre le sacara las entrañas perpetuamente fue resuelta por una fuerza que Nietzsche equipara con la música, y gracias a esta fuerza liberadora el mito de Prometeo se convierte en estandarte de la cultura griega. Nietzsche (2000) señala:

¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre 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 profundo significado. (pp.101-102)

Según el mito, es Heracles quien con su flecha mata al ave de rapiña que Zeus puso como castigo a Prometeo por robar el fuego de los dioses y dárselo a los mortales, y ese acto de Heracles para Nietzsche va a tener un significado profundo, puesto que este acto es una *fuerza* liberadora, una fuerza musical. En este sentido, Nietzsche está equiparando a Heracles con Dioniso, pero es el acto heracleano el que representa la fuerza liberadora de Dioniso. No obstante, el filósofo alemán recalca: “de igual manera que ya antes hubimos nosotros de caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música” (Nietzsche, 2000, p.102), la música es la encargada de dar al mito el sentido y

¹¹ Nietzsche dedica en principio su obra al músico alemán Richard Wagner, a quien admiraba en ese momento y de la cual surgió una estrecha amistad. Más adelante Nietzsche va a romper ese vínculo. Para una profundización sobre el tema ver: Nietzsche, F. (2003). *Escritos sobre Wagner*. Introducción, traducción y notas de Joan B. Llinares. Madrid: Biblioteca Nueva.

¹² En la construcción este texto sólo se señalan las partes que el autor necesita para construir la línea argumentativa del tema. Para conocer o repasar todo el mito se sugiere ver: Esquilo, (1993). *Tragedias. Prometeo encadenado*. Introducción Manuel Fernández-Galiano, Traducción y notas de Bernardo Perea Morales. Madrid: Editorial Gredos.

significado liberador; es liberador, porque como se vio anteriormente, la música para los antiguos griegos era toda una concepción del mundo que desde Pitágoras y Heráclito se fue forjando a través del mito trágico, y en cuanto consideración del mundo, implica una sabiduría que sólo puede ser explicada a partir de la música de la tragedia unida al mito. Por tanto, el mito de Prometeo presentado en la tragedia de Esquilo va a ser un gran baluarte de la cultura griega como expresión musical y filosófica: la tragedia de Prometeo por desafiar a los dioses junto a la liberación de Heracles suscita la armonía producida por una nota disonante que bien puede decirse que está encarnada por la *fuereza* que lleva a Heracles a liberar a Prometeo. Recuérdese que la disonancia es la nota cuyo sonido genera tensión dentro de la armonía tonal y exige su resolución para dar sentido a la frase musical que se está expresando. De igual manera, el mito de Prometeo al tener ese carácter musical tan potente, es factible caracterizar la fuerza liberadora de Heracles con la disonancia, esa tensión desgarradora del castigo de Prometeo que exige su resolución y en la tragedia el coro lo expresaba plenamente. Por eso, es que Nietzsche considera que en el acto de esta tragedia de Esquilo, el coro de las Oceánides, no ven en Prometeo a un actor sino a un titán real: “El coro de las Oceánides creen ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena” (Nietzsche, 2000, p.77). En esto radica la sabiduría dionisiaca en el mito: en que un personaje como Prometeo no es un mero actor interpretando un papel, ¡es Dioniso mismo!, ¡encarna la música! y por eso es que Nietzsche pregunta: “¿Y la especie más alta y pura del espectador sería la que considerase, lo mismo que las oceánides, que Prometeo está corporalmente presente y es real?” Entrar en la sabiduría dionisiaca es entrar en el coro de la tragedia. Sólo a través de la música entramos en la experiencia dionisiaca en la tragedia. El espectador que se distancia de la obra no está escuchando la música, guarda una postura crítica frente a la obra y por tanto su pensamiento crea la barrera que separa la música y el mito¹³. El buen espectador es el que es capaz de entrar en el mito de manera viviente. Para Nietzsche esto es lo que expresa la sabiduría de Dioniso, la sabiduría de la música, y por ende señala:

En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y

¹³ Por poner un ejemplo, es como si en este tiempo viéramos una película sin escuchar su banda sonora. Hay quienes se distancian tanto de lo que están viendo que nunca escuchan la música y no soportan una historia con largos intervalos de ausencia de palabras. Un oído musical no puede omitir lo que pasa en el fondo de cada escena, la música da vida a cada diálogo, a cada suceso, a cada escena. En el cine la música es fundamental para dar fuerza y vida a las escenas más importantes y álgidas de la historia. Algo similar pasaba en la tragedia, pero con más intensidad, con la diferencia de que en la tragedia antigua la música ejecutada por el coro no está de fondo, está al frente, es el coro quien dirige la actuación a tal punto que el espectador se libera de sí mismo y entra en la vivencia de manera corpórea en el mito, como podemos verlo en las tragedias.

sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. (Nietzsche, 2000, p.88)

Por tanto, puede decirse libremente que la música como protagonista de la tragedia revela la sabiduría de Dioniso: una verdad encarnada de un éxtasis embriagador donde el sufrimiento del héroe se identifica plenamente con el del espectador gracias a la música, a la sabiduría de Dioniso. Y sólo gracias a esa sabiduría la disonancia musical se hace presente como liberadora, resuelve la tensión de la tragedia por medio del coro. Dioniso es el héroe real.

Otra de las tragedias que también va a encarnar genuinamente la sabiduría dionisiaca es la de *Las bacantes* de Eurípides¹⁴. No solo porque es la tragedia donde Dioniso es protagonista como personaje sino también el coro, la música es protagonista directa. Nietzsche (2000) señala: “Nos acercamos ahora a la auténtica meta de nuestra investigación, la cual está dirigida al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a la comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad” (p.63). La armonía entre lo apolíneo y lo dionisiaco va a ser lo que para Nietzsche encarna la verdadera obra de arte y la tragedia de Eurípides es la que va a expresar más genuinamente esta armonización dionisiaco-apolínea:

tal como Eurípides nos escribe el dormir en *Las Bacantes*, un dormir en una elevada pradera de montaña, al sol del mediodía —: y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisiaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos. (Nietzsche, 2000, p.65)

La expresión “ditirambos dramáticos” es lo que caracteriza la armonía entre Apolo y Dioniso en la tragedia. El ditirambo en la tragedia como fuerza o espíritu dionisiaco está en el coro. Nietzsche (2000) dice que “en su origen la tragedia es solo «coro» y no «drama»” (p.88), lo que indica que la esencia original de la tragedia es la música representada en el coro, pero el drama viene después, cuando la fuerza apolínea se armoniza junto con la fuerza dionisiaca: “Mas tarde nace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador: así es como comienza el «drama» en sentido estricto” (Nietzsche,

¹⁴ Al igual que en el caso de Prometeo encadenado, sólo se señalan las partes que el autor necesita para construir la línea argumentativa del texto. Para una revisión total del mito, se sugiere ver: Eurípides, (1998). *Tragedias III. Helena, Fenicias, Orestes, Ifigénia en Aulide, Bacantes, Reso*. Traducido por Carlos García Gual. Madrid: Editorial Gredos.

2000, p.88). En este sentido tenemos: ditirambo-coro-Dioniso y drama-figura-Apolo como dos fuerzas que en el auge de la tragedia confluyen armónicamente. Las bacantes eran adoradoras humanas de Dioniso quienes formaban un coro junto a las ménades que eran ninfas (deidades femeninas de las fuentes). Estas acompañadas de antorchas y música de flauta (aulos) ofrecían sacrificios a Dioniso. En medio de estos sacrificios bajo la influencia de la música eran poseídas por una locura. En *Las bacantes* la posesión dionisiaca del coro es latente, desde que llega de sus viajes por Asia menor a Tebas vestido de cabrito hasta la muerte del rey Penteo que es asesinado por las bacantes donde su propia madre Ágave junto a las otras bacantes lo descuartizan. La posesión dionisiaca de las bacantes es tal que Dioniso les da el poder de hacer prodigios cuando Penteo ordena a su ejército matarlas, y cuando el mensajero le muestra a Penteo aquellos prodigios, este es presa fácil de Dioniso quien hace que las bacantes tomen venganza de rey y lo maten. Al final Dioniso se sale con la suya y toda la tragedia ocurre por causa del no reconocimiento de Dioniso como dios. El furor y la excitación del poder de Dioniso hacen que la tragedia se resuelva en favor de este, lo cual es muy sugerente en este análisis. En una parte de la tragedia, después de que Dioniso se libera y engaña a Penteo haciéndole creer que lo ha capturado, un mensajero le cuenta a Penteo que un grupo de bacantes fueron encontradas durmiendo sin signos de lujuria; estas bacantes eran la madre de Penteo y sus hermanas: Autónoe, Íno y Ágave, aun así, cuando despertaron hicieron prodigios por cuanto volvieron a estar poseídas por Dioniso. Aquí es donde se hace latente la sabiduría dionisiaca: Dioniso liberado tiene el poder sobre las bacantes pese a que aquellas estén bajo un estado apolíneo del sueño. En esta tragedia no se nombra a Apolo, pero es evidente la fuerza apolínea cuando las bacantes son halladas durmiendo. Al igual que en *Prometeo*, no se hace referencia directa a Dioniso, pero la evidencia de la fuerza dionisiaca a través de la figura de Heracles también es palpable. En ambas tragedias la fuerza dionisiaca es la que protagoniza, pero ambas fuerzas se hacen presentes gracias al coro trágico, por eso Nietzsche (2000) señala:

El *coro* de la tragedia griega, símbolo de toda masa agitada por una excitación dionisiaca, encuentra su explicación plena en esta concepción nuestra (...) que la única «realidad» es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro *servidor*. (p.88)

Como se puede ver, gracias al coro es que la tragedia puede confluir entre la fuerza apolínea y la fuerza dionisiaca. Una tragedia sin coro no tendría esa sabiduría que revela el poder de la música, el

poder de revelar los instintos y pulsiones más primarias y elementales de la naturaleza. Tampoco puede haber una tragedia totalmente apolínea sin que la fuerza dionisiaca se haga presente como disonancia: sin ese elemento no sería tragedia, pues el carácter trágico de la obra lo pone el coro, la música, y en este sentido es que es *sabia*. Por ende, Nietzsche (2000) describe:

La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso. (p.85)

La sabiduría dionisiaca es la que expresa la armonía entre las notas consonantes-apolíneas y las disonantes-dionisiacas. Por eso, la tragedia griega antigua no divide la obra entre actores y espectadores, es toda una manifestación espectacular de fuerzas tanto apolíneas como dionisiacas donde la sabiduría dionisiaca del coro confluye en un fenómeno estético primordial.

EDIPO EN COLONO Y LA CONSOLACIÓN METAFÍSICA

Edipo en Colono¹⁵ es una de las tragedias de Sófocles a la que Nietzsche hace referencia, y de la cual se hace necesario hablar por su sabiduría dionisiaca expresada como consolación metafísica. En el capítulo nueve, Nietzsche describe el carácter apolíneo de la tragedia el cual llama *jovialidad griega*, y que se puede ver reflejado en este mito de Edipo. Pero el mito no es estrictamente apolíneo, al contrario, Nietzsche lo utiliza porque es uno de los mitos donde mejor se hace la manifestación del fenómeno que se ha venido tratando, que es el papel de la música, de Dioniso en la tragedia, donde confluyen las fuerzas tanto apolíneas como dionisiacas como reveladoras de la sabiduría dionisiaca. Al final del capítulo 17, Nietzsche (2000) señala:

¹⁵ La tragedia cuenta los últimos sucesos que relatan la muerte de Edipo, es la tercera de la trilogía después de Antígona y Edipo Rey. La figura de Edipo es recordada por que estando en el máximo esplendor de su reinado en Tebas, —puesto que lo ganó dándose a conocer como sabio ya que había respondido la pregunta de la esfinge que amenazaba a la ciudad, y gracias a esto el pueblo lo eligió Rey de Tebas y adquirió la mano de Yocasta como parte del reconocimiento, una promesa dada por Creonte el gobernador de Tebas y hermano de Yocasta— después de consultar al oráculo de Delfos a causa de una peste que asolaba a la ciudad, una serie de sucesos inesperados hicieron que Edipo terminara enterado que había matado a su padre Layo, antiguo rey de Tebas, y casado con su madre Yocasta sin saber que lo era. Ante esa situación trágica, Edipo se saca los ojos. Al final, cuando Edipo es desterrado de su patria y ya es un anciano, llega a Colono, distrito de Atenas a morir tal y como el Oráculo de Delfos había predicho y acompañado por su hija Antígona. Edipo tiene una serie de conversaciones con gente de Atenas que no lo quieren ver allí, y aparece el rey Teseo quien le asegura protección y descanso en suelo ático. Pero una serie de discusiones con sus hijos e hijas hace que Edipo los maldiga y suena un trueno que anuncia la muerte de Edipo el cual se retira a un lugar apartado a morir solo. Ver Sófocles, (1981). *Tragedias. Edipo en Colono*. Traducción y notas de Assela Alamillo. Madrid: Editorial Gredos.

En la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia: acaso sea en *Edipo en Colono* donde más puro resuene el sonido conciliador, procedente de un mundo distinto. (p.152)

Aquí, lo que llama la atención, es el término *consuelo metafísico* como efecto del desenlace de la tragedia antigua, en cuya máxima expresión puede verse en la tragedia de Sófocles *Edipo en Colono* según Nietzsche. Ahora, ¿qué es lo que está en el fondo del mito trágico que revela lo que Nietzsche llama *consolación metafísica*? La respuesta está entre líneas y tiene que ver con la sabiduría dionisiaca de la que se ha venido hablando. Considérese las siguientes palabras del filósofo alemán:

¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? ¿Qué relación mantiene la visión extasiada del mártir torturado con sus suplicios? Ahora la montaña mágica del Olimpo de abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. (...) aquel destino horroroso del sabio Edipo, (...) en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques. (Nietzsche, 2000, pp.54-55)

No es extraño que esa consolación metafísica tenga que ver con la sabiduría dionisiaca. La fusión de los Olímpicos, quienes representan el sueño onírico de la jovialidad griega con la vivencia carnal de los horrores y espantos de la existencia, desemboca en el más sublime éxtasis de la filosofía del dios de los bosques, de Dioniso quien habla en la tragedia, quien se muestra austero porque encarna la vida; y solo hay consolación metafísica cuando se entiende ese pensamiento, esa consideración del mundo que es musical, dionisiaca. Así, la sabiduría popular subyace en el mito donde el protagonista es Dioniso, donde la música se manifiesta como consolación metafísica. Aquí la disonancia está encarnada en la vida del sabio infortunado, no en Edipo sino en la vida que le tocó vivir. La disonancia es consuelo metafísico porque es la vida misma y para el griego la vida también es dolor, infortunio, espanto, y necesita resolver esa tensión, necesita consuelo, necesita de la armonía para sobrevivir, en otras palabras, es musical. Y Nietzsche continúa:

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado *Edipo*, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir. (Nietzsche, 2000, p. 92)

Se puede decir que, la sabiduría dionisiaca y el consuelo metafísico de la tragedia caracterizan la concepción de disonancia trágica que Nietzsche suscitó, y es el motivo por el cual se ha hecho esta investigación. Todo contraste armónico en la música es causado por disonancias, pero si se quitaran las disonancias no existiría la música; por consiguiente, la vida tampoco; sin disonancia trágica no hay sabiduría dionisiaca y por tanto tampoco consuelo metafísico. La vida es música, y porque es musical tenemos que reconocer y aceptar el juego de la tensión y el reposo que la armonía universal desde los mitos originarios nos ofrece. Una consideración del mundo opuesta a la música no encaja, no armoniza, y, por tanto, la sabiduría dionisiaca consiste en reconocer en la tragedia a la vida misma y su protagonista: el coro, o sea, a la música, a Dioniso. Esta es la razón por la cual Nietzsche resalta la tragedia de *Edipo en Colono* como muestra fidedigna de la concepción trágica del mundo, pues muestra palpablemente las disonancias que en música nos producen tensión y armonías discordantes. En la presentación de la tragedia, definitivamente, su fuerza recae en el coro, la música da los elementos para entrar en la consolación metafísica y a la vez en la sabiduría dionisiaca; en otras palabras, entender la tragedia es entender la música y todo lo que subyace a sus efectos. La metafísica estético-musical de la tragedia radica en eso: en la proporción de las consonancias (serenidad helénica, dioses olímpicos, fuerzas apolíneas) con las disonancias (error, miseria, sufrimiento, fuerzas dionisiacas), por eso Nietzsche (2000) señala: “En *Edipo en Colono* nos encontramos con esa misma jovialidad, pero encubierta hasta una transfiguración infinita. (...) ¡Edipo, asesino de su padre, Edipo, esposo de su madre, Edipo, solucionador del enigma de la Esfinge!” (p.93). He ahí el misterio, un grito de espanto y otro de admiración: consonancias y disonancias cuya resolución no es un discurso, o una negación de una de las dos; más bien, una superación, una transfiguración, una creación de la vida como obra de arte trágica.

LOS MISTERIOS ELEUSINOS Y LA UNIDAD PRIMORDIAL

Los misterios de Eleusis tienen su origen en un mito trágico donde Deméter, diosa de la agricultura, pierde a su hija Perséfone raptada por Hades, dios del inframundo. Deméter viaja a Eleusis a buscar a su hija y es recibida por Céleo el rey, junto a su esposa Metanira. Pero es el hijo del rey Triptólemo quien aprende de Deméter todo su arte de la madre tierra, funda *Los misterios eleusinos* en honor a Deméter y le construye un templo.¹⁶ Eran ritos de iniciación celebrados anualmente por los griegos y

¹⁶ Resumen del mito basado en *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*, (1978). Introducción, traducción y notas, Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.

se remontan desde la época micénica hasta el imperio romano.¹⁷ Algunas fuentes cuentan que la figura de Yaco, un epíteto de Dioniso, hijo de Zeus y Deméter, era portador de la antorcha en las procesiones de los ritos, una importante función dentro de los misterios.¹⁸ Esto es muy importante para el análisis que aquí se propone, pues no es extraño que Nietzsche relacione los misterios eleusinos con lo dionisiaco. Véase la siguiente consideración:

Bajo el encanto de la magia dionisiaca no solamente se renueva la alianza de los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil y subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanza la pantera y el tigre. (...) Ahora en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual, si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. (...) El ser humano ya no es un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, (...) y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: « ¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?». (Nietzsche, 2000, pp.46-47)

Este pasaje es muy dicente respecto de lo que eran los misterios eleusinos y prácticamente, se podría decir, es una descripción de estos desde la mirada del filósofo alemán. Los misterios al ser tan antiguos están bajo conjeturas y tienen mucho de enigma. Así lo señala Kerényl (2004) cuando dice: “Pero muy pocos detalles históricos han llegado hasta nosotros, y nada sabemos de su vida interior, de las transformaciones en el contenido y en las formas espirituales del culto” (p.44), pero Nietzsche en calidad de filólogo era un buen conocedor de la cultura griega antigua, y si bien Kerényl tiene razón, vale conjeturar a la manera de Nietzsche con tal solemnidad, que un mito y culto tan antiguo como este merece la pena un apartado como el citado más arriba.

¹⁷ No se hablará en profundidad con respecto a la historia de los misterios y sus características, debido a que es un tema muy extenso y el interés de la investigación está centrado en la interpretación de Nietzsche. Para una mejor profundización en el tema se recomienda ver:

Kerényl, K. (2004). *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela. Y, Pausanias, (1994). *Descripción de Grecia. Libros I y II*. Introducción, traducción y notas, María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.

¹⁸ La mención a Yaco como epíteto de Dioniso se encuentra en Las Ranas de Aristófanes; Antígona de Sófocles; Las Bacantes de Eurípides, la traducción de Phillip Vellacott, entre otras fuentes. Para mayor profundidad en la relación de los misterios con Dioniso, se recomienda ver: Harrison, J. E. (1991). *Prolegomena to the study of Greek Religion*. Princeton University Press.

Ahora, hay que ser cuidadosos con tomar a la ligera esta descripción de Nietzsche. Su referencia a los misterios eleusinos con esa caracterización dionisiaca no significa que los misterios eran una tragedia que podía ser presentada y que Dioniso era el héroe trágico de esa presentación, o que eran ocultos donde muy pocos tenían el privilegio de conocer. Considérese esa descripción nietzscheana dentro de un punto de vista estrictamente del mito. La descripción de Nietzsche sólo debe ser tomada como una libre dedicatoria solemne a esos misterios que perduraron en la tradición por más de dos mil años (Kerényl, 2004). Las palabras de Nietzsche en referencia a los Misterios, lo que nos indican es que, así como el mito trágico de Dioniso trasciende en el tiempo para justificar la existencia de una forma de vida que tiene una concepción del mundo musical, igualmente, el mito de Deméter hizo de los misterios eleusinos un modo de vida con una concepción musical de la existencia, y por consiguiente, tanto la concepción dionisiaca como la de los Misterios, perdurarán en el tiempo para quienes entiendan esa significación simbólica. El mito de Eleusis al igual que el de Dioniso, lo que nos están mostrando en su esencia es su significado original en el mito, Kerényl lo describe del siguiente modo:

Mythos significa «palabra», «afirmación», originalmente «un suceso expresado, verdadero». No es creíble que los *mythoi* eleusinos, que se presentaban a todos en palabras e imágenes, hayan tenido nada que ver con los *aporreton*. Cuentos sagrados prohibidos han existido en todas partes y en todos los tiempos. (...) No sucedía así en Eleusis. El propio santuario no contenía nada semejante a un escenario, ni existía un segundo edificio parecido a un teatro. Los mitos forman una introducción pública a los misterios; una introducción para nosotros, que debemos empaparnos en ellos si queremos llegar a una comprensión del elemento prohibido. (Kerényl, 2004, pp.53-54)

Esta explicación del investigador húngaro nos revela que los misterios no tenían nada que ver con un drama o una tragedia presentada. Su carácter místico no hace referencia a algo teatral, entonces, ¿por qué Nietzsche hace referencia a los Misterios si se supone que está caracterizando la tragedia griega como género del arte antiguo? La respuesta tiene que ver con que, en la argumentación de Nietzsche está tomado como principio el mito, no los ritos y cultos, porque como ya se vio, hay muy pocos datos sobre cómo eran los rituales en su interior. Lo que Nietzsche quiere enfatizar en esas palabras es una unicidad del mito trágico con una forma de vida, como una concepción del mundo, donde se podría hacer referencia a cualquier mito que posea esa concepción trágica la cual Nietzsche también la ve en los misterios. Ahora bien, la concepción trágica del mundo que ve el filósofo alemán en el mundo griego gracias al mito, es lo que lo lleva a considerar que *el encanto de la magia*

dionisiaca tiene su expresión también en los misterios. En el capítulo diez, Nietzsche va a caracterizar a un tercer Dioniso. El primero llamado Zagreo que fue despedazado por los titanes, el segundo nace de la unificación de los pedazos del primero,¹⁹ pertenecientes estos dos a la tradición órfica griega²⁰, y el tercero es el que Nietzsche está caracterizando en su obra:

Lo que los epoptos²¹ esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor a ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto de júbilo de los epoptos. (Nietzsche, 2000, p.100)

Cabe aclarar que, lo tres Dionisos no son figuras separadas, en todos subyace la misma visión del mundo trágica que es lo que Nietzsche está señalando en ese capítulo, es más, la figura del héroe trágico en las tragedias, es para Nietzsche sólo una máscara de lo que en verdad encarna la figura de Dioniso como héroe trágico original y como concepción del mundo; así lo señala: “Más con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso” (Nietzsche, 2000. p.99). Entonces, las palabras de Nietzsche del capítulo primero que se citó al principio, encuentran su explicación en el capítulo diez; no obstante, lo que esta investigación quiere enfatizar es el elemento musical que hay en toda esta interpretación de los misterios de acuerdo con Nietzsche.

¹⁹ En las notas del editor de la versión de Austral, se hace una muy buena explicación resumida de estos dos Dionisos: “El nombre Dioniso significa el Zeus de Nisa. Dioniso era en origen una divinidad oriental, posiblemente persa y anteriormente de Asia Central, de donde proceden los arios, asimilada por los griegos tras vencer una serie de resistencias. Muchos se negaban a aceptar a un dios extranjero auspiciador de la embriaguez y contrario al ideal de armonía, serenidad y autodominio. Para su aceptación tuvo que sufrir varias transformaciones hasta llegar a convertirse en Dioniso Zagreo. Inicialmente se le asimilaron dos divinidades: Sabacio y Basareo (posiblemente el nombre de Zagreo sea la unión de los dos nombres). Sabacio fue venerado en Frigia y Tracia y era una divinidad solar, productor y sustentador de la vida, representado con cuernos y cuyo emblema era la serpiente. Basareo, venerado en Lidia, lo era como conquistador. La asimilación de Dioniso al dios cretense Zagreo introdujo en la leyenda el elemento de la pasión. Dioniso Zagreo nace de Zeus y Deméter. Los otros dioses, celosos, mandan a los titanes que lo despedacen. Pero Atenea le salva el corazón, y Zeus, tras destruir a los titanes y enterrar los restos de Zagreo a los pies del Parnaso, hace renacer del corazón salvado por Atenea al joven Dioniso, gloriosamente resucitado a la vida” (p.96).

²⁰ Cabe resaltar este aspecto sobre la tradición del Dionisos órfico mencionada en la versión de Alianza, nota 121: “Zagreo es considerado como «el primer Dioniso». Es un dios órfico, y su leyenda pertenece a la teología de los misterios órficos. De la unión de los restos que quedaron nació el segundo Dioniso” (p.286)

²¹ Según notas del traductor, los epoptos eran iniciados en los misterios de eleusis. Para mayor profundidad en estos personajes se recomienda ver capítulo II del texto de Kerényl referenciado más arriba, titulado: *Los misterios menores y los preparativos para los misterios mayores*. pp.69-114.

El elemento musical no puede faltar después de esa descripción de la magia dionisiaca en los misterios eleusinos, había música y eso es suficiente para pensar en el porqué de la caracterización de Nietzsche con respecto a estos. Hemos visto, a lo largo de este capítulo, cómo la disonancia —que es una caracterización de la armonía musical y por tanto una concepción filosófica— se hace presente y ante eso es posible verla palpablemente en las descripciones de Nietzsche. Podría decirse que ese tercer Dioniso evocado por los epoptos de los Misterios es la disonancia de la triada de Dionisos que conforma la armonía de la concepción trágica del mundo. También podría decirse que, esa disonancia subyacente que caracteriza la música dionisiaca se encuentra atravesada en todo el recorrido histórico desde la concepción órfica de Dionisos hasta la de los Misterios. Pero, permítase hacer referencia a un pasaje de Nietzsche donde se puede sentir con más vehemencia el efecto de la disonancia como elemento filosófico: “En aquella existencia del dios despedazado Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente” (Nietzsche, 2000, p.100). Aquí hay una doble esencia que Nietzsche caracteriza del Dioniso griego y que es la que se ha venido argumentado durante las líneas de esta investigación. Un Dioniso que posee la esencia de la vida en su conjunto con su doble naturaleza: cruel y salvaje, pero a la vez dulce y clemente. Vuelve a aparecer la armonización de los opuestos. Aquí está la síntesis de la armonía universal de la música dionisiaca. Una disonancia y una consonancia constante, no separadas, sino armonizadas en una fiesta que a la vez es un duelo eterno. Por eso Nietzsche (2000) continúa:

Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos: el mito ilustra esto con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a *alegrarse* cuando se le dice *de nuevo* puede ella dar a luz a Dioniso. (p.100)

Podemos concluir aquí, diciendo que en este corto fragmento se encuentra la síntesis de lo que Nietzsche encuentra en los misterios eleusinos. Esa continuidad de la música dionisiaca que los Misterios unidos al mito evocan. La disonancia es una característica propia del mito y en consecuencia de la música que subyace a ese mito en cuanto concepción musical-trágica, y tendríamos que decir también, armónica del mundo. La música brota, emerge, nace de la tierra, de Deméter.

CAPITULO III
LA CONCEPCIÓN ARMÓNICA DEL MUNDO
LO APOLÍNEO, LO DIONISIACO Y EL PROBLEMA DE LA DIALÉCTICA

La consideración de estas dos fuerzas²² creativas o principios artísticos de la tragedia griega —lo apolíneo y lo dionisiaco— están desarrolladas por Nietzsche en los primeros cuatro capítulos de *El nacimiento de la tragedia* junto con los capítulos del 16 al 20. Aunque, toda la obra de principio a fin es toda una reivindicación de lo dionisiaco como fundamento originario de la existencia cuyo germen se encuentra en la música, como lo recalca en el último capítulo sin dejar de lado la fuerza apolínea que la acompaña desde siempre. Es necesario describir de manera resumida los aspectos más generales de cada una de estas fuerzas artísticas, pues no se trata de dos polos opuestos o paralelos, sino de dos fuerzas artísticas que hablan, interactúan, se mezclan, se funden e incluso depende la una de la otra pese a sus diferencias. Nietzsche (2000) comienza su obra señalando:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una síntesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetrar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre el cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte». (pp.41-42)

Por un lado, está lo apolíneo caracterizado por la escultura cuya estética encarna a las artes figurativas, y su concepción metafísica se muestra en el sueño, en la bella apariencia de los mundos,

²² En toda la obra de *El origen de la tragedia*, Nietzsche caracteriza lo apolíneo y lo dionisiaco en términos de fuerzas, instintos, divinidades, impulsos, principios, mundos, espíritus y sabidurías. Ese recurso del filósofo alemán de encontrar distintas nociones para señalar el objeto de su estudio no es una mera retórica o estilo de su escritura. El lector de Nietzsche entiende que este recurso es la manera de decirle al receptor que lo apolíneo y lo dionisiaco no son conceptos, y tampoco se trata de elevar a nivel de concepto estas nociones. Precisamente, Nietzsche está peleando durante toda la obra con esa intención filosófica tradicional de elevar a concepto todo término o expresión que implique noción o visión de los fenómenos. También es la manera de decirle al lector que lea el texto como una partitura, como una obra musical y literaria, y no, como un texto sistemático y conceptual.

imágenes y fantasmas oníricos, Apolo como la imagen divina del *principium individuationis* [principio de individuación], del hombre individual que descansa tranquilo en un mundo de tormentos²³ (Nietzsche, 2000); y por el otro, lo dionisiaco caracterizado por la música cuya estética encarna las artes musicales: los himnos de los pueblos originarios, la danza, la armonía universal, y su concepción metafísica se muestra en la embriaguez, el olvido de sí, el éxtasis, la reconciliación, lo sobrenatural, lo misterioso, lo Uno primordial²⁴. Pareciera que, en principio, Nietzsche está llevando lo apolíneo y lo dionisiaco a una caracterización dialéctica (retórica)²⁵ de las fuerzas, y más, cuando utiliza el elemento de la “antítesis” para señalar una lucha de fuerzas que desemboca en el arte. Pero, lo que Nietzsche se propone es demostrar que estas fuerzas instintivas se oponen a toda concepción dialéctica del mundo en sentido antiguo, puesto que son “potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*” (Nietzsche, 2000, p.48), potencias que están más allá de lo humano, que trascienden la palabra y el discurso. En el capítulo diez, Nietzsche interroga tajantemente a Eurípides y le reprocha ser el causante de la muerte del mito en la tragedia, o sea, de la música, de Dioniso. Así lo señala:

Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música, (...) Y puesto que tu habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti; saca a todas las pasiones de su escondrijo y enciérralas en tu círculo, afila y aguza una dialéctica sofística para los discursos de tus

²³ Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, España. Alianza Editorial. pp.42-45. Nietzsche se apoya bastante en Schopenhauer para caracterizar lo apolíneo.

²⁴ Nietzsche, F, 2000, pp.45-47.

²⁵ La dialéctica, del griego διαλεκτική (dialektikḗ), τέχνη (tékhne) que literalmente significa *técnica de la conversación*. Como es bien sabido, la dialéctica a través de la historia ha tenido distintas variaciones e interpretaciones. Aquí se le da, de manera sencilla, un tratamiento estrictamente originario (antiguo) desde la perspectiva de Marcel Détiene, historiador y antropólogo helenista belga, famoso por sus trabajos sobre las religiones antiguas. El lector de esta investigación debe considerar que el término “dialéctica” aquí utilizado, no tiene relación con teorías modernas como la hegeliana o la marxista, entre otras. Para una mayor comprensión del término se recomienda ver a Marcel Détiene, su libro *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, en especial el capítulo VI, titulado *La opción: Alétheia o Apaté*, donde hace referencia a la dialéctica según Pierre Aubenque, filósofo francés famoso por sus estudios sobre Aristóteles. Señala Détiene (1983): “Aubenque. En su libro sobre *Le problème de l'Être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Pierre Aubenque observa que, según Tópicos, I, 1,100 a 18, la dialéctica se define por relación a los ἔκδομα; la dialéctica es un método «gracias al cual podremos razonar sobre todo problema propuesto partiendo de tesis probables» (ἐλ ἐκδομας). Ahora bien, ¿qué son los ἔκδομα? Son «las tesis que corresponden a la opinión de todos los hombres (ἔκδομα ἢ ἀδημιῶνα πᾶσι) o de la mayor parte de ellos y, entre estos últimos, sea de todos, sea de la mayor parte, sea, en definitiva, de los más notables o de los más reconocidos (ἡμῶν ἰσθμῶνα βικτωριμῶνα ἢ ἐκδομας)» (Tópicos, I, 1, 100 b 21). Como escribe Aubenque: «Aristóteles define la tesis probable (ἔκδομας) como la que es aprobada por aquellos sabios que son los más aprobados». Pero el sabio no es aquí más que el garante de un consentimiento universal, el representante de la autoridad de los hombres. El dialéctico aparece así bajo una doble máscara: la del hombre universal «en el que se reconoce la universalidad de los hombres» y la del «vano hablador que se contenta con discutir verosimilmente de todas las cosas». Tras el dialéctico hemos de reconocer sin duda, con Aubenque, al retórico o al sofista” (pp.118-119). En suma, cuando se hace referencia aquí a la *dialéctica* se está utilizando en la medida que es trabajada por Détiene y Aubenque, como la tradición antigua que se apoya en la palabra; en una concepción arraigada en la confianza excesiva de la conversación con lenguaje articulado y razonado. El dialéctico, en este sentido, considera que es en la palabra donde descansa la verdad o el conocimiento.

héroes, también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados. (Nietzsche, 2000, p.103).

Como se ve, el filósofo alemán señala a Eurípides que al sacar el elemento dionisiaco de la tragedia vía la dialéctica, lo apolíneo también lo abandona. El intento de poner una dialéctica en la tragedia hace que las fuerzas apolíneas y dionisiacas rompan la armonía que hay entre ellas. En esto radica el hecho de que la dialéctica y la música sean incompatibles para la tragedia. La dialéctica configura una concepción del mundo totalmente distinta que se contraponen a la esencia fundamental de la tragedia. El fundamento de la dialéctica es la palabra discursiva no musicalizada, el de la armonía es la música, la palabra cantada, la poesía. Sólo la dialéctica puede irrumpir la unión entre Apolo y Dioniso, al superponer el discurso sobre el coro, la tragedia pierde su elemento dionisiaco. Más adelante, en el capítulo 12, vuelve Nietzsche a reprocharle lo mismo. Le señala haber introducido en la tragedia “aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del protagonista crecían hasta convertirse en ancho y poderoso río” (Nietzsche, 2000, p.116). Esta intrusión de la dialéctica en la tragedia, es lo que Nietzsche considera que fue el decaimiento de la tragedia, y con ello, de toda la concepción artística de la época presocrática, incluso, señala a Sócrates de ser el “héroe dialéctico del drama platónico” pues “Aquí el *pensamiento filosófico*, al crecer, se sobrepone al arte y obliga a éste a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica” (Nietzsche, 2000, p.127). Sobre este tema, se va a ahondar en el capítulo final de esta investigación, pero se hace conveniente traer a colación las figuras de Eurípides y Sócrates puesto que es en ellos donde el espíritu dialéctico irrumpe en la concepción apolíneo-dionisiaca. No obstante, es menester dar un salto hacia el final de la obra, y ver cómo el filósofo alemán lleva la concepción de lo apolíneo y lo dionisiaco hacia una caracterización que no es dialéctica entre las dos fuerzas. Esto para motivar a los lectores a que apaguen el modo dialéctico de su mirada y se introduzcan en la lectura de Nietzsche en modo armónico, en modo musical. Al final del capítulo 21, señala lo siguiente:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general. (Nietzsche, 2000, p.182)

Nótese aquí, ya hacia el final de la obra, que la concepción apolíneo-dionisiaca dada por Nietzsche, no suscita para nada una noción dialéctica de los términos. Lo dialéctico —en sentido antiguo—

confluye en una confianza en la palabra hablada y razonada, más no cantada o musicalizada; algo que resuelve o supera el conflicto entre dos discursos opuestos que no se mezclan sino se someten a la lógica clara, sopesada y deliberada dando como resultado una aproximación a una síntesis. Aquí no hay una antítesis resuelta, hay una mezcla, un entrelazamiento, una fusión, Dioniso y Apolo se funden el uno al otro en una alianza. La noción dialéctica sometería a juicio razonado los opuestos para afirmar un tercer elemento que sería la tragedia. Se podría llegar a interpretar desde este punto de vista lo apolíneo y lo dionisiaco, pero aquí, al final del libro, la tragedia no está sometiendo a juicio deliberado el lenguaje de ambas fuerzas como opuestas buscando una síntesis probable de las dos; porque Apolo y Dioniso no son opuestos sino distintos, que luchan pero se funden el uno al otro, y esa fusión es la que impulsa la fuerza creadora de la tragedia. La tragedia es una unión de fuerzas apolíneas y dionisiacas, no el juicio o resolución de las fuerzas para generar la obra. Es en este punto de *El nacimiento de la tragedia* donde el lector dialéctico debe devolverse y releer, ya no bajo la mirada dialéctica de la palabra sino bajo la mirada musical, armónica. De este modo, Nietzsche exige a sus lectores que se pongan los lentes de la música para entender su investigación sobre la tragedia griega, y entender la música es entenderla desde sus orígenes, desde el mito, desde la disonancia. El mito de Dioniso encarna a la música, y esta encarna a su vez la disonancia. Eso es lo que el pensador alemán está considerando en el fragmento que se acaba de citar cuando dice que Dioniso habla el lenguaje de Apolo y, a su vez, Apolo habla el de Dioniso en una alianza fraternal. De esto también da cuenta Walter Otto, filólogo alemán del siglo XX conocido por sus trabajos sobre la mitología griega antigua. En *Dioniso, Mito y Culto*, el autor señala:

Apolo compartía con Dioniso el año festivo delfico: durante los meses de invierno se entonaba el ditirambo dionisiaco en lugar del peán. Pero Dioniso también recibía honores en Delfos en otras épocas. Los frontispicios del templo de Apolo representaban en uno de sus lados a Apolo junto con Leto, Artemis y las Musas, y en otro a Dioniso con las Tíades, es decir, al dios frenético. Un testigo tan enterado como Plutarco asegura que la presencia de Dioniso en Delfos no era menor que la de Apolo. Incluso podría afirmarse que Dioniso llegó antes a Delfos que aquél. Un vaso del 400 a.C. nos muestra a Apolo y a Dioniso estrechándose las manos en Delfos. Aún pueden citarse otros muchos testimonios de la ligazón de los dos dioses. (Otto, 1997, pp.147-148)

Recuérdese que en Delfos estaba el Oráculo, el templo dedicado a Apolo. El peán hacía referencia al dios Peón que designaba un canto dirigido a Apolo. El ditirambo, en cambio, es una composición lírica dedicada a Dioniso que era interpretada por el coro. Poetas líricos como Baquílides y Píndaro compusieron peánes y ditirambos, y pese a que hay diferencias entre uno y otro, esto no significa

que sean opuestos o separados. Pues, como lo demuestra Otto, existen muchos ejemplos de la «ligazón» entre las dos divinidades como el de los frontispicios en el templo, el vaso del 400 a. C., y las Musas y las Tíades. El que más llama la atención en la cita de Otto, es el de estas últimas, puesto que es el ejemplo que hace referencia a la música. Hesiodo, Homero y Pausanias, cuentan que las Musas son divinidades creadoras de las artes hijas de Zeus y Mnemosine, y compañías de Apolo. Otto, en otro de sus trabajos titulado *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, también cuenta que “De especial significado es que las Musas también aparecen en la órbita de Dioniso. Este dios de embriagante música pudo ser llamado en muchas ocasiones *Musagetes*, o sea, el que conduce a las Musas, al igual que Apolo” (Otto, 1981, p.90). Entonces, tenemos a unas Musas apolíneas que se ligan con las Tíades dionisiacas que eran unas mujeres como las Ménades caracterizadas por ser impulsivas y alocadas²⁶(Conti, 2006). En este sentido, las Musas y las Tíades no son más que encarnaciones de la música apolínea y dionisiaca donde se unen de manera armónica, distintas, pero no opuestas. Otto, más adelante del texto de las Musas, va a recalcar esta unión a la que llama *indisoluble vínculo* para señalar que, al igual que Nietzsche, la unión de Apolo y Dioniso confluye en una alianza fraternal; pues afirma:

Así, pues, también en ambos tímpanos del templo délfico a Apolo, por un lado, Apolo con las musas y por el otro Dioniso con las Tíades, han estado uno frente al otro. Sin embargo, a partir de la tragedia nacida del culto dionisiaco, lo más elevado que se ha alcanzado en el arte de las Musas ha sido el insoluble vínculo de Dioniso con las mismas. (Otto, 1981, p.91)

Como se ve, Otto confirma lo que Nietzsche también señala: que Apolo y Dioniso están unidos por un lenguaje, no fundamentado en la palabra en sí, sino en un lenguaje musical que llegó a su máxima expresión en la tragedia; ni siquiera en las celebraciones del año festivo délfico que describe Otto, donde se entonaban ditirambos dionisiacos. Esto tiene que ver mucho con la música. La música no puede ser dialéctica, porque, en efecto, la música es multiplicidad de sonidos, no de palabras; es combinación de fuerzas, de silencios, ruidos y ritmos, enunciados en escalas, números, acordes, tonalidades y atonalidades que desembocan en la danza, en la palabra cantada (épica y lírica) más no dialectizada (razonada y formalizada). La armonía es la unión de contrarios múltiples (en tanto diferentes, no opuestos) como se vio en Heráclito y Pitágoras. La música, armoniza, reivindica, no juzga las diferencias para superarlas, las reconcilia y las acepta. Por ende, no es de extrañar que el

²⁶ Ver Conti, N. (2006). *Mitología*. Introducción, traducción, notas e índices de Rosa M. Iglesias Montiel, M. Consuelo Alvares Morán. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones. p.354

filósofo alemán subraya en el capítulo 24 a la disonancia musical como el elemento principal del juego artístico de estas fuerzas²⁷. La disonancia, como se ha venido tratando, no corresponde a una dualidad de la música con la consonancia. Se corresponde con relaciones complejas dentro de una estructura armónica que puede ser tonal o atonal, diatónica o cromática, incluso disarmónica, y sólo desde esta perspectiva es que se hace comprensible la alianza estética entre Apolo y Dioniso. Comprender las fuerzas instintivas artísticas de la cultura griega ejemplificadas en las figuras divinas de Apolo y Dioniso, exige la comprensión de la música en su esencia, desde el mito trágico, como se vio en el capítulo anterior, hasta las teorías armónicas más actuales. Sólo la música puede dar cuenta de esa relación gracias a la disonancia.

MNEMOSYNE Y LETEO: LA SEMEJANZA DEL RITO Y EL MITO

Otro aspecto que puede considerarse como portador de la concepción armónica del mundo griego esta evocado por las figuras míticas de Mnemosyne y Leteo. Por la *Teogonía*²⁸ de Hesíodo y la *Eneida*²⁹ de Virgilio sabemos que Mnemosyne es considerada la diosa de la memoria y Leteo la personificación del olvido. En Hesíodo, Olvido es uno de los hijos de Eris que a su vez es hija de la Noche la cual concibió sin acostarse con nadie. En Virgilio, el olvido personifica la visión mítica de Leteo que es una fuente del Hades. De esto da cuenta también Jean Pierre Vernant, historiador francés, en *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, el capítulo II titulado *Aspectos míticos de la memoria y el tiempo*, donde tanto Leteo como Mnemosyne son fuentes míticas del oráculo de Lebadea.³⁰ Otto también va a hacer referencia a Mnemosyne puesto que esta es la que engendra con Zeus a las nueve musas cuya tradición mítica se remonta a las ninfas, y que sirve de gran ayuda para caracterizar lo que a continuación veremos en Nietzsche, de cómo relaciona lo apolíneo y lo dionisiaco con los aspectos míticos de Mnemosyne y Leteo. Para empezar, consideremos el siguiente fragmento de *El Nacimiento de la Tragedia*:

Las musas de las artes de la «apariencia» palidecieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales olímpicos. El individuo, con todos sus

²⁷ Ver Nietzsche, F. (2000). *El Origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, España. Alianza Editorial. p.198

²⁸ Ver Hesíodo, (1978). *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos. p.80

²⁹ Ver Virgilio, (1997). *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal y traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Editorial Gredos. p.325

³⁰ Ver Vernant, J.P, (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Traducción castellana de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Editorial Ariel. pp. 89-105

límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. (Nietzsche, 2000, p.61)

Aquí, Nietzsche está aludiendo a las Musas como portadoras del arte aparente, es decir, apolíneo; y el olvido de sí cuando el individuo es sumergido por los estados dionisiacos. Mnemosyne y Leteo están en una lucha donde la memoria y el olvido configuran el arte dórico. Como se vio anteriormente, la pérdida de la individuación está estrechamente relacionada con el culto a Dioniso, y aquí, el olvido se hace presente como parte de esa pérdida de la individualidad. La relación Olvido-Dioniso – Memoria-Apolo es latente. Nietzsche en principio lo describe como una lucha hostil de las dos fuerzas: “Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo” y continua, “Yo no soy capaz de explicarme, en efecto, el Estado *dórico* y el arte dórico más que como un continuo campo de batalla de lo apolíneo: sólo oponiéndose de manera incesante a la esencia titánico-bárbara de lo dionisiaco” (Nietzsche, 2000, pp.61-62). Lo apolíneo y lo dionisiaco están en principio en batalla, puesto que lo apolíneo es propio del arte dórico del mundo helénico, en cambio, lo dionisiaco tiene sus orígenes en Asia Menor, así lo afirma Nietzsche (2000) cuando dice: “reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos” (p.45). Pero, pese a esa lucha titánica y bárbara entre las dos fuerzas, lo apolíneo y lo dionisiaco se vinculan, no se eliminan el uno al otro, más bien, confluyen en lo que, el producto de esa hermanación, va a dar como resultado la obra de arte de la tragedia ática y el ditirambo dramático, pues así lo señala el filósofo alemán:

Ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, en el caso de que no debamos considerar tal vez el último período alcanzado, el período de arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido (...). (Nietzsche, 2000, p.62)

Por tanto, la lucha de ambas fuerzas artísticas termina en un *enlace matrimonial*, un vínculo que podríamos decir que *armoniza* la batalla entre ambas. Gracias a esa armonización o enlace se forjó lo que Nietzsche considera que fue la obra de arte de la tragedia ática y el ditirambo dramático. Mnemosyne y Leteo personifican lo que Apolo y Dioniso encarnan como resultado de una lucha entre la memoria y el olvido como fundantes de la tragedia. Las Musas, hijas de Mnemosyne que

Nietzsche caracteriza como parte de las artes apolíneas, necesariamente armonizan con los estados dionisiacos que llevan consigo el olvido, la pérdida de la individuación. La música apolínea de las Musas chocan con la música originaria de Dioniso, un choque entre la memoria y el olvido que confluyen en una meta común, la de generar la máxima expresión de un arte cuya armonización de fuerzas se configura en un enlace matrimonial. Otto (1981) señala que las Musas tienen un *vínculo* permanente con otros dioses al que se refiere como *íntimo*: “Las Musas, las hijas de Zeus padre del mundo y manifestantes de su espíritu, están también íntimamente emparentadas con los grandes hijos de Zeus, con Apolo, Hermes, Dioniso y Heracles” (p.89). El íntimo emparentamiento se debe a que tanto las Musas como los otros dioses son hijos de Zeus. He aquí la razón por la que Mnemosyne y Leteo guardan vínculo: Las Musas vinculadas a Apolo e hijas de Mnemosyne comparten parentesco con Dioniso también hijo de Zeus. Tal es el vínculo entre las Musas y Dioniso que siendo estas tañedoras de la lira (música apolínea), también son tañedoras de la flauta (música dionisiaca). Otto (1981) lo dice del siguiente modo: “Las mujeres tañedoras de la flauta de su séquito, en el coro de la Antígona (965) de Sófocles, se llaman “Musas amantes de la flauta”. Así pues, antes de la invención de la lira, las Musas primero deben haber soplado la flauta” (p.90). No es casualidad que tanto Nietzsche como Otto relacionen las fuerzas apolíneas y dionisiacas con las figuras de Mnemosyne, las Ninfas, con el Olvido de sí, con Leteo.

Por último, considérese la versión de Vernant con respecto a Mnemosyne y Leteo como personificaciones de las fuentes de la memoria y el olvido:

No causará pues extrañeza el hecho de encontrar, en el oráculo de Lebadea, en el que se representaba mímicamente en la cueva de Trofonios una bajada al Hades, *Leteo*, *Olvido*, asociado a *Mnemosyne* y formando con ella una pareja de poderes religiosos complementarios. (Vernant, 1973, p.97)

Nótese que Vernant se refiere Leteo y Mnemosyne como una *pareja de poderes religiosos complementarios* dentro de la tradición mítico-religiosa del oráculo de Trofonios de la ciudad griega de Lebadea. La representación mítica de los mitos de manera mimética en la cueva de Trofonios, vincula el mito con el rito: Leteo y Mnemosyne personificados en dos fuentes de agua situadas allí. Permítase describir en las palabras de Vernant cómo eran esos ritos oraculares:

Antes de penetrar en la boca del infierno, el consultante, sometido ya a ritos purificatorios, era conducido cerca de las dos fuentes llamadas *Leteo* y *Mnemosyne*. Bebiendo de la primera olvidaba todo acerca de su vida humana y, semejante a un muerto, entraba en los dominios de la Noche. Por el agua

de la segunda debía conservar el recuerdo de todo lo que había visto y oído en el otro mundo (...) Así pues, Olvido es un agua de muerte. Nadie puede sin haber bebido allí, es decir, sin haber perdido el recuerdo y la conciencia, abordar el reino de las sombras. En contraste, Memoria aparece como una fuente de inmortalidad, la de la que hablan algunas inscripciones funerarias y que asegura al difunto su supervivencia incluso hasta en el más allá (...) quien en el Hades conserva la memoria de las cosas, trasciende la condición mortal. Ya no hay para él oposición ni barrera entre la vida y la muerte. Él circula libremente de un mundo a otro. (Vernant, 1973, pp.97-98)

Es preciso encontrar en las líneas de Vernant la concepción mítica y trágica a la manera de lo apolíneo y lo dionisiaco de los rituales que ofrecían los griegos de Labadea. La armonización de los contrastes (el olvido y la memoria) no implica la eliminación de alguno de los dos poderes religiosos como lo describe el historiador, más bien se complementan en algo que podríamos llamar armónico, puesto que la tensión entre contrastes es lo que caracteriza a la disonancia musical como se vio anteriormente. Por tanto, el rito de Trofonios configura y afirma la *intensificación mutua* de las fuerzas instintivas de lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche, 2000). Es sugerente que en los ritos descritos por Vernant había música. Donde hay agua hay música, y donde hay música está Dioniso y Apolo, Leteo y Mnemosyne, Las Musas y las Tíades, la muerte y la vida; el carácter disonantico de estos contrastes marcan lo que para Heráclito y los pitagóricos es la armonía universal, el mito y la tragedia. Todo está relacionado, la lucha entre diferencias y contrastes no implica oposición sino armonización.

HOMERO Y ARQUÍLOCO: DE LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y MÚSICA

No es de extrañar que el autor de *El Nacimiento de la Tragedia* haga alusión a las figuras de Homero y Arquíloco para la concepción armónica del mundo griego, puesto que estos son los “progenitores y precursores de la poesía griega” (Nietzsche, 2000, p.63). Los capítulos cinco y seis están dedicados a estos personajes, y es importante ver cómo el filósofo alemán enlaza las concepciones de lo apolíneo y lo dionisiaco a la influencia que tuvieron para la tragedia estos colosos de la poesía. La relación Homero-Arquíloco y Apolo-Dioniso hacen parte de esa concepción artística trágica y que aquí se ha querido llamar *armónica* gracias al elemento de la disonancia. Por un lado, se encuentra Homero como portavoz del arte apolíneo, el artista objetivo, de la épica, la epopeya, de la narración en prosa larga, del diálogo y el texto descriptivo, del mito, de la leyenda, del relato, del cuento, de la novela,

“el anciano soñador absorto de sí mismo, el tipo de artista apolíneo, ingenuo” (Nietzsche, 2000, p.63). Y por el otro, Arquíloco, el artista dionisiaco, del arte subjetivo, de la lírica y la canción popular, del poema, del verso que expresa sentimientos, emociones y sensaciones en primera persona como la oda, la canción, la balada, la elegía, el soneto, los dramas líricos, el himno, el cántico y el ditirambo, el “belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia” (Nietzsche, 2000, p.63). Nietzsche va a empezar el tratamiento de estos personajes aclarando que hay un error en su época en la consideración de estos dos artistas como opuestos:

(...) la estética moderna sólo ha sabido añadir, para interpretar esto, que aquí está enfrentado al artista «objetivo» el primer artista «subjetivo». Pequeño es el servicio que con esta interpretación se nos presta, pues al artista subjetivo nosotros lo conocemos sólo como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo victoria sobre lo subjetivo (...) más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística. (Nietzsche, 2000, pp.63-64)

En este punto, Nietzsche se alza contra la concepción que su época romántica hace del arte. Un artista subjetivo como Arquíloco frente a Homero es un mal artista o de segunda categoría, por decirlo de algún modo. Esto es contra lo que Nietzsche se va a oponer y por eso recalca: “Por ello nuestra estética tiene que resolver primero el problema de cómo es posible el «lírico» como artista” (Nietzsche, 2000, p.64). Lo que se propone el autor es reivindicar la figura del artista subjetivo, de Arquíloco, del artista dionisiaco, el que encarna la música. Porque, ninguno es mejor que el otro, o el más importante, ambos son fundantes de una concepción que los une inseparablemente. Por tanto, la reivindicación de Arquíloco para el mundo del arte es la reivindicación del elemento dionisiaco-musical para la consideración armónica que se configuró con la tragedia, y esto supone equilibrar la balanza entre las fuerzas artísticas ya antes trabajadas, Dioniso y Apolo.

La fusión apolínea-dionisiaca de la poesía griega en la época de la tragedia, va a estar mediada por la *canción popular*. El elemento de la canción popular en la tragedia fue lo que hizo que la armonización de estas fuerzas instintivas artísticas se unificase:

En lo que refiere a Arquíloco, la investigación erudita ha descubierto que fue él quien introdujo en la literatura la *canción popular* (*Volkslied*), y que es este hecho el que le otorga en la estimación general de los griegos aquella posición única junto a Homero. Mas ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco. (Nietzsche, 2000, p.70)

Entonces, que el elemento unificador de lo apolíneo y lo dionisiaco sea la canción popular, revela lo que se ha venido tratando con respecto a la disonancia como papel unificador de opuestos dentro de la armonía musical. La canción popular como análoga a la disonancia es precisa en este contexto. Un *vestigio perpetuo* de la unificación de fuerzas artísticas no es más que el elemento musical que hace armonizar la obra de arte, por eso Nietzsche (2000) señala: “Más para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria” (p.70), y el elemento de la *melodía* es clave para la comprensión del origen de la poesía en su conjunto, por eso recalca: “La *melodía* genera de sí la poesía” (p.71). Por ende, la canción popular actúa como elemento unificador de fuerzas. En ella está contenida la armonización de lo apolíneo y lo dionisiaco; es disonantica en la medida que es musical y unifica los contrarios. Y aquí es donde aparece la relación entre palabra y sonido: entre poesía y música. Considérese la siguiente afirmación:

En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de *imitar la música*: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico. Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido. (Nietzsche, 2000, p.71)

Lo que está diciendo el filósofo alemán es, que la concepción del lenguaje griego tenía su origen en la música y no al revés, es decir, la música no imita la lengua, es la lengua la que imita a la música y en esto radica su origen. El lenguaje griego era un lenguaje cantado, musicalizado, armonizado. La palabra no crea el sonido, el sonido crea la palabra. Es una tesis de la cual Nietzsche no profundiza demasiado, pero abre una discusión interesante en torno a esta relación. Si el lenguaje imita a la música y no al revés, hay más motivos para pensar que el origen del arte proviene de la música, y el mito y la poesía son un reflejo de ello³¹. He aquí la razón por la cual Nietzsche une mito y música como originarios del arte trágico y ahora poesía y música como originarios del lenguaje. La canción popular actúa como una disonancia entre dos corrientes históricas de la lingüística griega: “según la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música” (Nietzsche, 2000, pp.71-72), el filósofo alemán apuesta por la segunda, pues señala algunos ejemplos:

Basta con reflexionar un poco más profundamente sobre la diferencia que en cuanto a color, estructura sintáctica, vocabulario se da entre el lenguaje de Homero y el de Píndaro para comprender

³¹ Hay que tener en cuenta que aquí Nietzsche también habla desde su postura de filólogo, no de lingüista. La relación sonido-palabra o música-lenguaje es problemática, la cual Nietzsche abordó en un fragmento inédito del año 1871 titulado *Sobre la música y la palabra* donde ahonda más en este problema.

el significado de esa antítesis; más aún, se hará palpablemente claro que entre Homero y Píndaro tienen que haber resonado las *melodías orgiásticas de la flauta de Olimpo* (...) Y aun cuando el poeta musical (*Tondichter*) haya hablado sobre su obra a base de imágenes (...) todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música - y no, acaso, objetos que la música haya imitado -. (Nietzsche, 2000, p.72)

Por consiguiente, lo apolíneo, lo simbólico, las imágenes y las apariencias por sí mismas no pueden dar cuenta del fenómeno lingüístico y, por tanto, del fenómeno artístico-poético. El elemento musical-dionisiaco es el que funda el lenguaje y con ello la épica y la lírica, la poesía. Recuérdese que Píndaro fue uno de los célebres poetas líricos, los cuales, según Nietzsche, creaban sus obras a partir de la música y no de las imágenes. La canción popular era la manifestación de la música descargada en imágenes, propia del pueblo griego. Ahí radica la unificación de lo apolíneo y lo dionisiaco en la creación poética y a su vez lingüística. La canción popular análoga a la disonancia armoniza, une, juega con todos los elementos del lenguaje musical. La música como originaria produce la creación lingüística a través de la canción popular estrófica, la cual vuelve a la música en una “fulguración imitativa de la música en imágenes” (Nietzsche, 2000, p.73). La armonización y fusión, entre la música (Dioniso) y las imágenes (Apolo) desemboca en el fenómeno del lírico, de Arquíloco y Píndaro. Por ende, Nietzsche (2000) señala:

Este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de transponerlo ahora nosotros a una masa popular fresca y juvenil, lingüísticamente creadora, para llegar a entrever cómo surge la canción popular estrófica, y cómo la capacidad lingüística entera es incitada por el nuevo principio de imitación de la música. (pp.72-73)

Por tanto, ese nuevo principio de imitación de la música es lo que llevó que el arte lírico y épico se configurara dentro de la armonización de lo apolíneo y lo dionisiaco. La base de toda lengua manifestada en la poética sea épica o lírica, es musical. Como se vio al principio de esta investigación, la música genera el mito, pero no hay mito sin lenguaje, sin prosa poética; por ende, la imagen, el concepto, el símbolo, están ligados al fenómeno dionisiaco, a la lírica. La canción popular, para Nietzsche, actúa como el elemento fundante de esta relación armónica y lingüística, es decir, musical y hablada. El sonido y la palabra no actúan como opuestos e irreconciliables. El poeta griego articulaba la palabra a la música, y a su vez, el músico griego evocaba esa articulación. La música está el fondo del lenguaje y es posible verlo en los cantos homéricos apolíneos y las canciones populares dionisiacas. Permítase resaltar las palabras de Nietzsche que dan término a esta consideración:

Todo este análisis se atiene al hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado (...). Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. (Nietzsche, 2000, p.74)

Aquí, Nietzsche, dentro de su concepción metafísica del arte, eleva la relación de lo apolíneo y lo dionisiaco a lo Uno primordial. Recuérdese que, en el primer capítulo de esta investigación, lo Uno primordial está ligado estrechamente a la armonía universal que venía desde Pitágoras y Heráclito. Lo Uno primordial es la encarnación de las fuerzas artísticas elevadas a una concepción del mundo que tiene su origen en el mito trágico, en los misterios, en la música. Por eso, aquí vuelve el filósofo alemán a la misma conclusión: el análisis del mito, el rito religioso, y en este caso, del lenguaje y la poesía con la música, siempre manifestará el hecho de que sea la música la originaria del arte trágico. No obstante, Quignard (2011) llega a la misma conclusión Nietzscheana:

De modo parecido el psicoanalista y el psicoanalizado, con los brazos y las piernas inmovilizados, uno en un sillón, el otro sobre su lecho de dolor, escuchan, hablan, no saltan fuera del grupo, no saltan fuera del lenguaje. No abandonan el navío. (p.16)

Quignard utiliza la metáfora del psicoanalista y su paciente de la misma forma como Nietzsche utiliza la canción popular. El lenguaje (palabra) por sí solo no puede llegar a lo más profundo del dolor primordial originario. La interioridad más honda de toda concepción del mundo está en la música (sonido), es allí donde moran las fuerzas instintivas más elementales de la dimensión humana y por ende del arte. El navío del lenguaje puede ser abandonado, pero el mar, donde mora la música no es posible abandonarlo, el oído no tiene parpado, hay que hacerse atar al lenguaje. La tensión disonantica entre el navío del lenguaje y la música para Nietzsche sería la canción popular, porque en ella el lenguaje reconoce e imita la melodía, actúa como una disonancia, como aquel elemento que unifica, armoniza, eleva al Uno primordial la relación lenguaje-música (la palabra cantada con la palabra hablada). Por ende, Quignard al igual que Nietzsche, confronta al pensamiento basado en el lenguaje, al pensamiento puramente simbólico, conceptual y aparente. Tal vez, por eso Quignard quiera sugerir otro tipo de pensamiento que sea capaz de abandonar el lenguaje de la palabra hablada por un lenguaje musical. Recuérdese de nuevo la cita del escritor y músico francés:

Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa. La música que está ahí antes de la música, la música que sabe «perderse» no tiene miedo del dolor. La música experta en «perdición» no necesita protegerse con imágenes o proposiciones, ni engañarse con alucinaciones o sueños. (Quignard, 2011, p.16)

En suma, la concepción armónica del mundo griego que funda la tragedia como la máxima expresión del arte, no puede descansar en la palabra, en el lenguaje, sin que esté atravesada por la música, por el elemento melódico de la canción popular, de la poesía lírica. La música funda al pensamiento porque esta es anterior al lenguaje, a la palabra. La música no necesita del lenguaje, pero el lenguaje sí necesita de la música para hacer arte: poesía, lírica, épica, tragedias y ditirambos dramáticos. El pensamiento que tiene miedo, como dice Quignard, es el pensamiento dialéctico-socrático que prioriza la palabra, el lenguaje articulado soportado en la lógica y el concepto antes que en la música, en la perdición de la emoción y el sentimiento. En esto radica el origen de la concepción armónica del mundo que tenían los griegos antes de la llegada de lo que Nietzsche va a llamar el *socratismo*. Un pensamiento musical como el de los griegos en la época de la tragedia, es lo que tanto Nietzsche como Quignard reclaman para la sociedad contemporánea.

CAPÍTULO IV
NIETZSCHE Y EL ANTISOCRATISMO
LA DECADENCIA Y MUERTE DE LA TRAGEDIA: EL ESPÍRITU SOCRÁTICO

Nietzsche reivindica el hecho de que sea la música el impulso creador de la tragedia, y su importancia antes de la aparición de la concepción socrática la cual el filósofo alemán señala como decadente. La yuxtaposición música-socratismo es fundamental para entender el periodo de decadencia y muerte de la tragedia. A partir del capítulo 11, expone cómo la tragedia entra en crisis gracias al espíritu dialéctico introducido por Eurípides bajo la influencia de Sócrates. Cabe aclarar, que el *socratismo* señalado por Nietzsche no es algo intencional de Sócrates, lo que hay es una cuestión de *postura*, de un espíritu nuevo en el pensamiento griego que comienza con Sócrates de modo *irónico*, que fue acabando la tragedia y que establece un nuevo rumbo para el arte, un nuevo paradigma, una nueva concepción a la que ya no se puede considerar musical o armónica. En el ensayo de autocrítica, Nietzsche señala esta postura del siguiente modo:

¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito trágico? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? – Y, por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico - ¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? (Nietzsche, 2000, pp.26-27)

Nótese, que las preguntas del filósofo alemán establecen el antes de la muerte de la tragedia como una “época mejor” y luego, el socratismo como un “signo de declive” de todo ese mundo de arte instintivo. Esa postura socrática basada en la palabra, en la moral y el optimismo de la ciencia, cambia por completo el paradigma de la concepción del mundo griego, a tal punto, que el dramaturgo Eurípides cae más como víctima que como precursor, precisamente, por la influencia de la postura socrática. Bajo esa nueva concepción, cambian las nociones, los significados y los sentidos del lenguaje. Por ejemplo, la noción de *verdad*, bajo la concepción trágica no es lo mismo que bajo la concepción socrática: para una concepción del mundo trágica, la verdad descansa en el mito, en el rito, en lo sonoro, en la pérdida de la individualidad, en la embriaguez dionisiaca de la música; en cambio, en la concepción socrática, la verdad descansa en la dialéctica, la moral, el optimismo de la ciencia. Esto influyó tanto a Eurípides que Nietzsche (2000) señala:

En lo esencial, lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario euripídeo era su doble, y se alegraba de que éste supiese hablar tan bien. Pero no fue esta alegría lo único: la gente aprendió de Eurípides a hablar, y en su certamen con Ésquilo el mismo se jacta de eso: de que, gracias a él, el pueblo aprendido ahora a observar, actuar y sacar conclusiones según las reglas del arte y con sofisticaciones taimadísimas. (p.106)

Ese espíritu taimado que se introdujo en la tragedia revela la decadencia y muerte de la misma. Cuando el pueblo “aprende a hablar” el espíritu de la música queda supeditado al discurso, a la observación, a la regla y con ello a la astucia del crítico. El espectador euripídeo se socratiza ante la obra de arte y, por lo tanto, se inaugura una nueva tendencia, una nueva postura que distancia la palabra y la música originaria. En este sentido, son entendibles las palabras de Quignard cuando dice que el pensamiento tiene miedo. El pensamiento socrático tiene miedo de la música originaria, se opone a ella, somete la música a la regla, a la crítica, se distancia de ella. En este sentido, es posible considerar a Sócrates como el Ulises del arte griego y Nietzsche como el nuevo Butes que salta del navío socrático a la antigua concepción musical del mundo. Cuando Nietzsche (2000) pregunta: “¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*?” (p.27) está poniendo en entredicho la noción de verdad, la verdad que él quiere defender desde su postura, la misma que comparte Quignard desde la música, la verdad dionisiaca que armoniza más no divide. El “miedo al pesimismo” de Sócrates, es como el miedo de Ulises al canto de las Sirenas. Para Nietzsche, la verdad no es la consecuencia del diálogo dialéctico, de encontrar las palabras y los argumentos capaces de revelarla; la verdad está en el arte.

Así, la verdad no es cuestión de argumentos lógicos para preguntas que no tienen respuesta en el lenguaje. La esfera de la verdad se revela en lo que no tiene lengua, en lo que no tiene palabra; se revela en lo sonoro, porque la música es el origen, es lo que subyace a la existencia humana, la música originaria es lo sonoro que embriaga y hace perder el yo consiente. Por tanto, Nietzsche presenta a Sócrates como a un ironista misterioso: “Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue este acaso tu secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu ironía?” (Nietzsche, 2000, p.27). Y así, incluso, todas las nociones, todos los conceptos y todas las palabras pueden ostentar un significado distinto respecto de la postura. Tanto los sofistas como Sócrates parten del mismo principio dialéctico: ponen a la palabra como centro, algo que es todo un misterio para el artista trágico, pues la palabra por sí misma no puede revelar nada, la verdad no es algo que se pueda decir. Para el artista trágico, la verdad es algo que se muestra en medio de la manifestación artística, donde la música es la protagonista. Donde hay música la palabra canta, no habla, no dice, como lo vimos en el capítulo anterior con la épica y la lírica: donde hay música la palabra imita a la música y no al revés. La palabra cantada expresa a la música, lo contradictorio que debe ser armonizado, y por eso, la poesía lírica confluyó en la armonización de lo apolíneo y lo dionisiaco, el canto que revela lo que la palabra por sí sola no puede revelar: las emociones, los sentimientos, los afectos, los impulsos.

El espíritu socrático, entonces, es presentado por Nietzsche como antítesis del espíritu dionisiaco de la música. Nunca antes un espíritu diferente se había opuesto a la tragedia de esa forma. El arte dórico apolíneo armonizó perfectamente con el arte musical dionisiaco produciendo la tragedia como máxima expresión y encarnación del arte griego. Pero ahora, llega un nuevo espíritu que no cabe dentro de la armonía de las fuerzas. Nietzsche (2000) dice: “Esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella” (p.113). Cuando el individuo toma distancia de la obra de arte y se vuelve crítico, ha perdido el sentido original de la concepción armónica del mundo; ahora se pone la máscara del lenguaje articulado con el concepto, la palabra entra a actuar y la música se desplaza. Para Nietzsche, esa dualidad que se impuso sobre la tragedia entre lo dionisiaco y lo socrático produjo la muerte de la tragedia original, pues con Eurípides se inaugura otro tipo de arte, que ya no es armonizador de fuerzas sino todo lo contrario, divisor de las fuerzas. Para Sócrates y Eurípides, el nuevo arte debía distinguirse, no mezclarse.

DEL DRAMA MUSICAL GRIEGO ANTIGUO A LA NUEVA COMEDIA ÁTICA: SÓCRATES, EURÍPIDES Y EL NUEVO GÉNERO

El espíritu socrático establece una lucha entre dos concepciones artísticas para la época de la tragedia y se resuelve en favor del socratismo, pues, es la lucha del *drama musical griego antiguo* con la *nueva comedia ática*. “Esa agonía de la tragedia fue obra de Eurípides; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de *comedia ática nueva*. En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memoria de su muy arduo y violento fenecer” (Nietzsche, 2000, p.105). Si bien Eurípides es el que introduce la nueva concepción, este no es el autor genuino e intelectual del género. La nueva comedia ática tiene su influencia en Sócrates. Eurípides bajo la influencia del espíritu socrático lleva a la tragedia la agonía que la va a desaparecer. Este cambio, de un género a otro, tiene su origen en la irrupción entre la concepción teórica y la concepción armónica del mundo antes vista. Eurípides es sólo un medio a esa irrupción. El responsable real es Sócrates, pues Nietzsche así lo señala: “También Eurípides era en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*” (Nietzsche, 2000, p.113). Es Sócrates el que habla por medio de Eurípides, es él el que lleva su nueva postura, su nuevo espíritu, su demon. Sócrates no habla el lenguaje de las fuerzas originarias (lo apolíneo y lo dionisiaco), habla su lenguaje nuevo, un lenguaje dialéctico, carente de música y carente de imágenes oníricas y simbólicas. La eliminación del elemento musical hace que no haya armonía. La armonía es propia de la música originaria, y si Dioniso es aniquilado, con él también Apolo, la armonía deja de ser. Ahí es donde radica el hecho del antisocratismo nietzscheano, pues la dialéctica impuesta a la armonía de las fuerzas creadoras, saca al principal elemento que originó la tragedia original, por eso el filósofo alemán afirma: “Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente, y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos, tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad” (Nietzsche, 2000, p.112). Una vez entendido, que la música fue el elemento originario de una concepción del mundo que armoniza las fuerzas en lugar de separarlas, es fácil entender el por qué la postura de Nietzsche respecto de la de Sócrates. Por un lado, la nueva comedia ática de Eurípides es la consecuencia de un logro del pensamiento filosófico nuevo basado en la palabra, pero, por el otro, la decadencia y muerte de toda una concepción originaria de pensamiento musical. La divinidad que habla en la nueva comedia es la del espíritu socrático, no la del mito trágico que es la música originaria; con ello, surge una nueva música, una nueva postura musical sometida a la regla, a la moral, al discurso: aparece el socratismo estético.

El paso del drama musical griego antiguo a la nueva comedia ática, tiene su punto de inflexión en la estética socrática. Para entender la diferenciación entre la estética originaria musical y la socrática, es necesario ver la definición que da Nietzsche al planteamiento del socratismo estético:

Eurípides se propuso mostrar el mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta «irrazonable»; su axioma estético «todo tiene que ser consciente para ser bello» es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática, «todo tiene que ser consciente para ser bueno». De acuerdo con esto, nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. (Nietzsche, 2000, p.118)

Como es claro, Nietzsche ve en la concepción socrática una separación total de la antigua concepción trágica. La formulación bueno-consiente = bello, anula por completo la dimensión de lo trágico. Sócrates y Eurípides instauran un tipo de *arte ideal*, donde la música originaria trágica queda sepultada, ignorada. Por eso, Nietzsche (2004) afirma: “Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística” (p.118). Es la nueva consideración de una estética que sólo puede hablar de lo bello en tanto bueno, un mundo ingenuo que quiere ignorar al arte terrenal, originario, de los mitos, de la música, de lo trágico. Por ende, para Nietzsche, la disonancia va a ser el elemento musical central de comprensión entre la concepción socrática (teórica) y la concepción trágica (musical) del mundo. ¿Qué papel juega la disonancia como elemento de reivindicación de la antigua concepción del mundo?

EL ANTISOCRATISMO COMO REIVINDICACIÓN DE LA DISONANCIA PARA LA CONCEPCIÓN ARMÓNICA DEL MUNDO

La disonancia es el concepto musical adoptado por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* para describir los aspectos importantes que caracterizaban al mundo artístico griego. La *disonancia trágica*, como él la llama, da cuenta de la importancia de la música para el pensamiento griego y su concepción del mundo y de la vida, pues afirma: “La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música” (Nietzsche, 2000, p.147). Así, el filósofo alemán reivindica el hecho de que sea la música el impulso creador de la tragedia y su importancia antes de la aparición de la concepción socrática. La yuxtaposición música-socratismo es fundamental para entender el periodo de decadencia de la tragedia según el autor, pero esta relación está mediada por la disonancia: concepto

musical, y por ende filosófico en la obra de Nietzsche que da cuenta de dos concepciones del mundo: la concepción trágica y la concepción teórica que se vio en los párrafos anteriores. La concepción trágica es un fenómeno que tiene su concepción en el arte dionisiaco producido por el *espíritu de la música*, en el cual la disonancia juega un papel fundamental, así lo señala Nietzsche (2000) cuando afirma:

Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprehender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la *disonancia musical*: de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. (p.198)

Así, para Nietzsche, la disonancia es el concepto central de una filosofía musical la cuál puede traer una justificación estética del mundo. Esta justificación estética tiene su *misterio* en la música, especialmente en el concepto de disonancia. Como se sabe, Nietzsche también fue músico, su vida estuvo muy marcada por este arte y si bien no se puede decir propiamente que Nietzsche fue un filósofo de la música, sí es correcto decir que fue un filósofo musical: puso a la música como base de su pensamiento. Como se ha visto antes, la disonancia son esas notas que suenan inestables, que producen una tensión en el oído del oyente produciendo una sensación estridente, que exige su resolución o reposo dentro de la narrativa armónica que se esté utilizando. Este juego entre tensión y reposo es lo que ha caracterizado a la música occidental dentro de su estructura modal tonal. Para Nietzsche, ese juego entre consonancia y disonancia que subyace a la estructura armónica de la música también subyace a la estructura del pensamiento y de la vida humana: el origen del mundo es musical, es armónico. Toda la concepción del mundo antiguo, para Nietzsche tiene un carácter musical y metafísico, y es posible verlo cuando estudiamos las tragedias y los mitos. La relación música y filosofía trágica es fundamental para Nietzsche, pues se ve en los grandes poetas trágicos, en los mitos originarios y el drama musical griego donde el coro ditirámico era el gran protagonista de esa relación. Pensar la filosofía desde esta concepción musical o armónica va a llevar a Nietzsche a oponerse a lo que él va a llamar *socratismo*, que como se vio, es una nueva concepción basada en una visión teórica o dialéctica del mundo inaugurada por Sócrates.

CONCLUSIONES

LA DISONANCIA COMO CONCEPTO FILOSÓFICO CENTRAL PARA UNA INTERPRETACIÓN DEL PENSAMIENTO NIETZSCHEANO

La disonancia es consuelo metafísico y generadora de mitos: característica propia del arte dionisiaco donde Nietzsche resalta que tal vez su mayor exponente sea Sófocles con la tragedia de *Edipo en Colono*. Pero igual, esta característica disonántica es un atributo del arte dionisiaco, la cual consiste en “convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas” (Nietzsche, 2000, p. 146). Buscar ese placer detrás de la apariencia, significa “darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual” (Nietzsche, 2000, p.146). Allí es donde la disonancia se revela como un consuelo metafísico ante la tragicidad de la vida. La vida o la existencia son disonánticas, habitan en el juego de lo trágico y el placer donde el éxtasis dionisiaco se revela en forma de consuelo, característica propia de los mitos y las tragedias antes de que la concepción dialéctica se introdujera. Por tanto, la disonancia es consuelo metafísico por cuanto ésta nos revela una verdad y una sabiduría universal del juego trágico de la existencia, el juego armónico entre el placer y el dolor. Ahora bien, como se vio antes, la concepción dialéctica no

es armónica, no está guiada por el espíritu de la música. El artista dialéctico necesita objetivar, hacer que el desenlace de la obra se note transparente y con claridad conceptual, algo que el mito trágico no poseía. Esta necesidad de la palabra escindida de la música desplazó al coro del drama musical griego antiguo. La música como protagonista del consuelo metafísico y generadora de mitos, quedó opacada o aniquilada por el saber de la concepción teórica caracterizada por el espíritu de la ciencia, de un conocimiento científico que no es armónico sino dialéctico, basado en la palabra, el entendimiento, más que en la fuerza del acontecimiento instintivo e intuitivo. Ese espíritu dialéctico tiene como protagonista a Sócrates:

Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la *consideración teórica* y la *consideración trágica del mundo*; (...) En esta confrontación yo entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, aparecida por primera vez en la persona de Sócrates, en la posibilidad de sondear la naturaleza y en la universal virtud curativa del saber. (Nietzsche, 2000, p.149)

Como vemos, la confrontación entre la concepción trágica (armónica) y la concepción dialéctica (teórica) tuvo su iniciación con la figura de Sócrates según Nietzsche, la cual también caracteriza como de espíritu no-dionisiaco (Nietzsche, 2000). El espíritu dionisiaco está mediado por el espíritu de la música, por eso la disonancia subyace al mito y a la tragedia como un consuelo metafísico ya que la vida es un juego armónico entre el placer (éxtasis) y el dolor (ocaso) de la existencia. La nueva tragedia ática, bajo la influencia de Sócrates, quiere salir de esa concepción. Necesita un espíritu que no sea musical-instintivo sino científico-teórico donde la palabra sea la que fundamente la fuerza de la obra. Nietzsche la describe de la siguiente manera:

Vemos en actividad, en otro aspecto, la fuerza de ese espíritu no-dionisiaco, dirigido contra el mito, (...) el espectador no sentirá ya en modo alguno el mito, sino la poderosa verdad naturalista y la fuerza imitativa del artista. También vemos aquí la victoria de la apariencia sobre lo universal, así como el placer por el preparado anatómico individual, respiramos ya, por así decirlo, el aire de un mundo teórico, para el cual el conocimiento científico vale más que el reflejo artístico de una regla del mundo. (Nietzsche, 2000, p.151)

Este cambio progresivo que encuentra Nietzsche en la tragedia va a tener un efecto claro en la figura de Eurípides. Es en este dramaturgo donde la ruptura entre la visión trágica y la visión teórica se hace evidente; la influencia de Sócrates sobre Eurípides es tal, que Nietzsche (2004) afirma que “es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente buscó lo más

comprensible” (p.106), y reitera “En Eurípides se da por el contrario una luminosidad contenida, propia de los artistas modernos: su carácter artístico casi no griego se puede concebir de modo más sintético bajo el concepto de *socratismo*” (p.107). Entonces, el socratismo, reflejado en la nueva comedia ática frente al drama musical griego antiguo se vuelven incompatibles, el consuelo metafísico de la disonancia a través del espíritu de la música es severamente atacado por el espíritu teórico que se impuso bajo la figura del *deus ex machina* (Nietzsche, 2000), una figura consonántica terrenal que ya no evoca y genera el mito, sino al contrario, reclama una sobriedad teórica y conceptual que el mito queda diluido; la música se pierde, y se entra en una estética consciente guiada por el espíritu científico y el poder de la palabra. La disonancia trágica al ser irresoluble y misteriosa perdió su consuelo metafísico por esta nueva manera de concebir el arte y el mundo en general, a lo que Nietzsche (2000) pregunta: “¿de dónde se podría extraer ahora aquel consuelo metafísico? se buscó, por ello, una solución terrenal de la disonancia trágica (...) el *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico” (p.152). Esa solución terrenal a la disonancia trágica Nietzsche la va a llamar *consonancia terrenal*. Como se dijo anteriormente, en la estructura de la armonía musical la consonancia y la disonancia juegan constantemente en una interacción de tensión-reposo repetidamente donde lo disonante es lo que genera la tensión y lo consonante es lo que genera el reposo. Esta tensión producida en el oído del oyente era la protagonista de la tragedia original. Cuando esa tensión es resuelta se tiene la sensación de que se acerca el final de la obra, o que definitivamente hay un cierre total de la obra, y una vez se resuelve se produce una sensación de descanso. De alguna manera, Nietzsche descubre que para el griego antiguo (pre-socrático) lo que llevaba a ese estado de consuelo metafísico en la tragedia era ese carácter disonante de la música en el drama. Ese carácter disonante revelaba la tragicidad de la vida, y a la vez su placer de la existencia era un juego armónico fundamentado en la disonancia que por ello generaba el mito. Bajo la concepción *consonántica terrenal* no hay ese impulso mítico, y por ende Nietzsche (2000) interroga: “¿Adónde se ha escapado ahora el espíritu formador de mitos propio de la música?” (p.151), pues ha quedado opacado. Nietzsche dice que huyó y tuvo que refugiarse en el inframundo (Nietzsche, 2000), por eso su urgencia de volver al mito, a ese mito originario, de armonías disonantes e inacabadas.

La disonancia dionisiaca armoniza con la consonancia apolínea gracias al espíritu de la música. Nietzsche resalta que, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se configuran como dos fuerzas e impulsos centrales en la

cultura griega y es gracias al espíritu de la música que mantiene su equilibrio, o, mejor dicho, su armonía, pues así lo afirma:

de tal modo que aquí, donde, por así decirlo, ese arte era dotado de alas y llevado hacia lo alto por el espíritu de la música, tuvimos nosotros que reconocer la intensificación máxima de sus fuerzas, y, por consiguiente, reconocer en esa alianza fraternal de Apolo y de Dioniso la cúspide tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisiacos. (Nietzsche, 2000, p.195)

Tan desproporcionado es destacar estrictamente lo apolíneo como hacer lo mismo con lo dionisiaco. Es como tratar de hacer una música estrictamente disonante u otra estrictamente consonante, pues aún en las armonías más consonantes la disonancia es fundamental, pues no hay cadencia, dinámica, narración, elevación y contemplación en una música donde lo disonante y lo consonante no interactúen. Lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte cumplen la misma función que lo consonante y lo disonante, por eso Nietzsche hace la aclaración en la cita anterior, para que los lectores no vayan a malinterpretar su concepto de disonancia trágica. Pues, si bien, el espíritu de la música se manifiesta en el arte dionisiaco, el espíritu de "la bella apariencia de los mundos oníricos" (Nietzsche, 2000, p.42) se manifiestan en el arte apolíneo como dos "potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano" (Nietzsche, 2000, p.48). Por tanto, se trata de una visión armónica, no dialéctica, y es precisamente la música aquello que subyace a la armonización de los dos propósitos artísticos (apolíneo-dionisiaco), la música los unifica, los reconcilia en medio del drama de la vida, de la tragedia. En el drama musical griego antiguo la música y la palabra armonizan, tanto lo apolíneo y lo dionisiaco se hacen presentes, en cambio, en la nueva comedia ática ya no hay armonía, porque el sustento armónico lo da el espíritu de la música, el coro, y al quitar el protagonismo del coro queda la mera palabra carente de misterio. Por eso, Nietzsche (2000) señala: "... el arte no es solo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma" (p.197). En ello reside el *placer estético*, pues Nietzsche (2000) pregunta: "¿cómo lo feo y lo disarmónico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?" (p.198), y responde que es ahí precisamente donde es necesario elevarse hacia una metafísica del arte (Nietzsche, 2000). Lo apolíneo y lo dionisiaco no se pueden separar, ese fenómeno estético devela la existencia y la justifica, pero es el fenómeno del arte dionisiaco en el mito trágico donde se da ese juego. En este punto, la música se vuelve crucial para el pensamiento hacia una concepción no solo del arte en su mera apariencia, sino del mundo y de la vida, de la existencia misma.

El goce de la disonancia como goce del mito trágico. El artista trágico siempre va a ir a un más allá de la contemplación inmediata. Ese ir hacia un *más allá* es lo que define al fenómeno del arte dionisiaco. El mito trágico y la música tienen una afinidad muy estrecha la cual está atravesada por el placer, y este placer está, a su vez, atravesado por el empleo de la disonancia. En este sentido, la disonancia como concepto filosófico adquiere un peso muy peculiar, pues gracias a la disonancia es que hay mito trágico, no obstante, “el placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia de la música” (Nietzsche, 2000, p.198). Por tanto, música y mito trágico están estrechamente vinculados, y el empleo artístico de la disonancia es el que revela el origen del goce tanto del mito como de la música y con ello toda la concepción armónica del mundo que se ha venido describiendo. La siguiente cita es muy importante para entender esta relación, la cual Nietzsche expone prácticamente como una revelación:

¿No se habrá facilitado esencialmente entre tanto ese difícil problema del efecto trágico, por el hecho de haber recurrido nosotros a la ayuda de la relación musical de la disonancia? Pues ahora comprendemos qué quiere decir el que en la tragedia nosotros queramos mirar y a la vez deseemos ir más allá del mirar: en lo que respecta a la disonancia empleada artísticamente, habríamos de caracterizar ese estado diciendo que nosotros queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír. Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba. (Nietzsche, 2000, pp.198-199)

Esta es la revelación de la disonancia, la revelación del mito trágico. Considérese en la cita anterior, cómo Nietzsche caracteriza el concepto para darle ya no un tratamiento musical solamente sino también metafísico, filosófico, al punto de ponerlo como el eje principal de la concepción del mundo comparándola con el concepto de fuerza creadora de Heráclito. En otras palabras, gracias a la disonancia es que Nietzsche descubre la relación estrecha de la música con el mito trágico y por ende la influencia de ésta en las tragedias y, a su vez, también le permite descubrir el problema del socratismo y el problema con Eurípides. En la disonancia musical es donde está la clave de la profundidad del pensamiento de Nietzsche y la razón de su antisocratismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aubenque, P. (1981). *El problema del ser en Aristóteles. Ensayo sobre la problemática aristotélica*. Madrid: Taurus.
- Conti, N. (2006). *Mitología*. Introducción, traducción, notas e índices de Rosa M. Iglesias Montiel, M. Consuelo Alvares Morán. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- De Rodas, A. (1996). *Argonáuticas*. Introducción y traducción por Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos.
- Detienne, M. (1983). *Los maestros de verdad en al Grecia arcaica*. Prefacio de Pierre Vidal-Naquet. Versión castellana de Juan José Herrera. Madrid: Taurus.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heráclito, (1989). *Alegorías de Homero*. Introducción de Esteban Calderon Borda y traducción por María Antonía Ozaeta Gálvez. Madrid: Editorial Gredos.
- Hesíodo, (1978). *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos.
- Homero (1993). *Odisea*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos.

- Kerényi, K. (2004). *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica. México D.F.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el Pesimismo*. Madrid, España. Alianza editorial.
- Nietzsche, F. (2004). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid, España: Biblioteca Nueva
- Otto, F. W. (1997). *Dioniso. Mito y Culto*. Traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela.
- Otto, F. W. (1981). *Las Musas. El origen divino del canto y del Mito*. Traducción, introducción y notas de Hugo F. Bauza. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Quignard, P. (2011). *Butes*. Posfacio y traducción de Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Editorial Sextopiso.
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música*. Introducción y traducción por Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos.
- Vernant, J.P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Traducción castellana de Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Editorial Ariel.