

ARTE COMO δράμα. NIETZSCHE SOBRE LA TRAGEDIA

Kathia Hanza

Tomando en cuenta el título completo de "El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música" —título que alude al problema filológico de los orígenes— puede comprenderse mejor la concepción nietzscheana del arte y su crítica de las teorías estéticas tradicionales. El planteamiento aristotélico que subyace a estas teorías parte de la separación entre obra, autor y público, es decir del principio artístico de lo "apolíneo". Tal separación no es válida en el caso de la tragedia. Nietzsche rompe con la tradición aristotélica que convierte a la tragedia en un "drama para la lectura", poniendo énfasis en la totalidad del espectáculo dramático.

("Art as Drama. Nietzsche on Tragedy")
Taking into account the full title of "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music", title that refers to the philological problem of origins, the Nietzschean conception of art and his criticism of traditional esthetic theories can better be understood. The Aristotelian approach underlying these theories presupposes the separation of work, author and the public; that is, the artistic principle of the "Apollinean". Such separation is not valid in the case of tragedy. Nietzsche breaks with Aristotelian tradition that turns tragedy into a "drama for reading", putting emphasis instead on the totality of dramatic spectacle. (Transl. by R. Rizo-Patrón).

NOTA

A continuación indicamos las siglas de las ediciones de las obras de *Nietzsche* que son citadas en este artículo. El texto de *El nacimiento de la tragedia* es citado de acuerdo a la edición castellana de Andrés Sánchez Pascual (cf. infra NT). Los demás textos son citados de acuerdo a la edición crítica de Colli y Montinari (KGW; la correspondencia: KGB), indicando la sección (en números romanos), el tomo (en números arábigos) y la página; en cada caso se indica además la numeración correspondiente de la edición de bolsillo de los mismos editores (KSA), señalando el tomo y la página.

KGB: *Nietzsches Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe, ed. por Colli, G. y Montinari, M., Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1975 ss.

KGW: Nietzsche, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, ed. por Colli, G. y Montinari, M., Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1967 ss.

KSA: Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, ed. por Colli, G. y Montinari, M., Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter, 1980.

NT: Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas de Sánchez Pascual A., Madrid: Alianza Editorial, 1973.

"Ha sido una verdadera desgracia para la Estética que se haya traducido siempre la palabra drama por 'acción' ".¹

Con estas palabras —incluídas en una nota en *El caso Wagner*— se refiere Nietzsche al tema central de su primer libro: *El nacimiento de la tragedia*

1. KGW VI, 3 26 = KSA 6, 32. Citamos a continuación toda la nota: "Ha sido una verdadera desgracia para la Estética que se haya traducido siempre la palabra drama por "acción". No sólo Wagner se equivoca al respecto; todos siguen estando equivocados; incluso los filólogos, que deberían saberlo mejor. El drama antiguo centraba su atención en grandes *escenas de pathos* (*Pathosscenen*) —excluía precisamente a la acción (la ponía *antes* del comienzo o *detrás* de la escena). La palabra drama es de origen dórico; y de acuerdo al uso del idioma dórico significaba "suceso" ("Ereignis"), "historia" ("Geschichte"), ambos en sentido hierático. El drama más antiguo representaba la leyenda del lugar, la "historia sagrada", sobre la que se fundaba la instauración del culto —es decir, ningún hacer, sino un suceso: δράν no significaba en dórico en absoluto "hacer" ("thun)". Es importante advertir que Nietzsche propone como traducción de "drama" "suceso".

Heinz Schreckenberg ha hecho un estudio sobre el significado del verbo δράν y sus derivados (*ΔΡΑΜΑ. Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg: Triltsch, 1960). Una de las consecuencias que se extraen de su investigación es que δράμα no significa sencillamente "acción". Este resultado es hoy ampliamente aceptado (véase la reseña de Harald Patzer en *GNOMON* 37 (1965), pp. 118-131). El autor establece como significado primario del verbo δράν una "Verrichtung der χείρες", una ejecución por medio de las manos y, en general, una ejecución de todo el cuerpo (cf. p. 4 y pp. 67-69). El sentido originario de la palabra δράμα sería, según el autor, la representación en danza y pantomima del thiasos dionisiaco (cf. pp. 102-111). Independientemente de esta tesis, lo importante es destacar que "drama", en sentido técnico (en griego), significaba fundamentalmente una forma artística ejecutada mediante movimientos corporales y no simplemente la representación de una acción. A propósito del significado de "drama" como "acción", véase: Kannicht, Richard, *Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas*, en: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 8 (1976), pp. 326-336.

del espíritu de la música. Es cierto que el título de este "libro imposible" —como lo llamará Nietzsche en su *Ensayo de autocrítica*— sugiere que se trata de un libro de filología clásica; el nacimiento u origen de la tragedia ática es, en efecto, uno de los temas más controvertidos de la filología. Pero la segunda parte del título —"del espíritu de la música"— aniquiló científicamente al joven filólogo, convirtiéndolo, como dijo Wilamowitz, en un "apóstol y metafísico".² El título mismo es "imposible"; el libro, dirá Usener, es un "puro sinsentido".³ Precisamente debido a los malentendidos que el título y el contenido de *El nacimiento de la tragedia* suscitan, nos parece que la nota arriba citada es el mejor comentario de lo que Nietzsche se propuso hacer: no puede entenderse qué es aquella forma de arte que desde los griegos conocemos como δράμα si se traduce este término por "acción". Para comprender lo específico del arte dramático, no basta seguir la definición aristotélica de la tragedia —"representación de una acción" (μίμησις πράξεως).⁴ Es preciso explicar el nexo que une el drama con Dionisio; es preciso comprender por qué, para los griegos, el drama era una festividad dionisiaca. Parafraseando la nota citada, se podría formular la intención de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* de la siguiente manera: traducir el griego "drama" por "acción" ha impedido comprender en qué sentido el arte dramático, la tragedia ática principalmente, era un arte y una fiesta dionisiacos —en palabras de Nietzsche: ha impedido comprender que la tragedia nació del espíritu de la música.

Se ha subrayado muchas veces que la relevancia de *El nacimiento de la tragedia* se debe a las ideas estéticas allí contenidas. Es el único libro en el que Nietzsche expone su reflexión sobre el arte; en todo el resto de su obra se encuentran únicamente ideas desperdigadas al respecto. Comúnmente suele admitirse que este libro expone la estética de Nietzsche, cuya base sería la oposición de dos principios artísticos: "lo apolíneo" y "lo dionisiaco". Incluso se afirma que lo verdaderamente *nietzscheano* sería la aceptación y el descubrimiento de aquel principio de éxtasis y entusiasmo identificado con Dionisio. La inconsistencia de estas tesis —que convierten a Nietzsche, en muchos ca-

2. Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von, *Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches "geburt der tragödie"*, Berlín, 1972, p. 7 (en: Gründer, K., *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1969).

3. Carta de Nietzsche a Rohde (25 de octubre de 1872), KGB II, 3, 70-71.

4. Aristóteles, *Poética* 1449 b 24. Citamos la traducción de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

sos, en un teórico del arte defensor de un supuesto irracionalismo— ha sido puesta de manifiesto por D. Jähnig en una serie de artículos.⁵ Jähnig ha sabido también descubrir y exponer convincentemente los motivos e intenciones que animan la obra temprana de Nietzsche —además de realizar importantes análisis minuciosos sobre distintos temas específicos, por ejemplo, sobre el sentido de "lo apolíneo" y "lo dionisiaco". Las consecuencias que resultan de esta lectura de la obra temprana de Nietzsche son muy significativas para la Estética.

Desde los comienzos de la disciplina filosófica de la Estética en el S. XVIII, lo esencial del arte se concibe como la *creación estética* o el *placer estético*, es decir, como la pura subjetividad de la creación o de la recepción. Inclusive allí donde esta subjetividad parece ser superada por la fenomenología histórica de las obras de arte recogidas por la tradición —en la Estética de Hegel—, no se obtiene en realidad un acceso al fenómeno artístico mismo. El arte es realzado en razón de su contenido —la idea— y desvirtuado en razón de su forma —la representación sensible y figurativa de la idea. Nietzsche combate, con los medios que le brinda la filosofía, la insuficiencia de las teorías estéticas, pues su forma misma de plantear la pregunta por el arte (ya sea que indaguen por la creación —la *genialidad* del artista—, por la obra —su *autotelismo*— o el público —la *recepción*—) les impide el acceso al fenómeno artístico. Mediante el tratamiento paradigmático de un fenómeno artístico determinado —la tragedia griega—, hace Nietzsche manifiesto su rechazo a las teorías que conciben el arte con los criterios dominantes, ya sean éstos morales o lógicos, prácticos o teóricos, de la filosofía.

Esta polémica con las teorías estéticas se expresa en el título mismo de *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*; para comprender la tragedia, la principal forma de arte dramático, hay que atender sobre todo al elemento dionisiaco: a la música, es decir, al coro. En los puntos siguientes nos referiremos específicamente a este problema. Ahora nos interesa destacar que la importancia de *El nacimiento de la tragedia* para la reflexión sobre el arte se debe, por un lado, a la polémica implícita con la Estética como "teoría" sobre el arte y, por otro lado, al acceso que propone para el arte dramático. Ambos aspectos se encuentran en la comprensión que Nietzsche ofrece de la tragedia como arte "dionisiaco".

5. Los artículos han sido revisados y reunidos en: Jähnig, Dieter, *Welt-Geschichte: Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Colonia: M. Du Mont Schauberg, 1975. Hay traducción castellana: México: Breviarios F.C.E., 1982.

"Dionisiaca" es la tragedia en virtud de la forma de su realización como fenómeno artístico. La separación entre obra, autor y público (base de las teorías estéticas) es un momento constitutivo de la forma "apolínea" de arte. Homero puede *narrar* la cólera de Aquiles porque ésta es un *recuerdo*. Lo que distingue al rapsoda y a sus oyentes de Aquiles —la distancia entre su época y la guerra de Troya— es precisamente aquello que hace posible la narración de lo que ahora es sólo recuerdo. La separación entre narración, rapsoda y oyentes establece la dimensión del fenómeno artístico como *obra* de arte. El drama, en cambio, a diferencia del *recuerdo* de la épica, es un acontecimiento *presente*. De lo que se trata aquí es de un "suceso" que se realiza. Pero éste no se refiere simplemente a la "acción" representada en la escena, sino a la correspondencia entre *el mundo de la escena* y los propios espectadores. La tragedia es δράμα en el sentido que los acontecimientos se presentan bajo la forma de una acción que simultáneamente debe realizarse. Gracias al elemento musical-dionisiaco, el espectador participa de la realización de la obra. La tarea del coro —el elemento musical— consiste en transmitir tal "excitación dionisiaca" a los oyentes; él es una suerte de mediador entre la escena y los espectadores (véase al respecto el último punto de este trabajo). Esta interpretación difiere de aquella basada en el significado comúnmente atribuido a δράμα como *acción* o como la mera *representación de una acción*,⁶ producida por un *autor* y frente a un *público*. Tal separación "apolínea" es inadecuada para comprender el carácter de esta forma de realización del arte. En el δράμα destaca Nietzsche más bien una forma de realización del arte que escapa a los marcos tradicionales de la Estética. Destacar el carácter "dionisiaco" de la tragedia significa por eso reivindicar la naturaleza festiva del arte e introducir en la Estética la necesidad de la comprensión del arte como δράμα, como fiesta.⁷

El origen de la tragedia

"Una de las ideas más difundidas entre los intelectuales de la sociedad occidental respecto del origen de la tragedia es que ésta tiene su origen en Dionisio y en los sátiros. Esta idea dominante es obra común de los dos colaboradores más dispares que jamás hayan existido: Aristóteles y Friedrich Nietzsche".⁸

6. Cf. supra nota 1.

7. Cf. aforismo 89 de *La Gaya Ciencia*.

8. Else, Gerald F., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge Mass.: Cambridge University Press, 1965, p. 9.

En este punto quisiéramos referirnos específicamente a la forma en que Nietzsche concibe el origen de la tragedia. Esta concepción se apoya, como destaca irónicamente Else, en los testimonios ofrecidos por Aristóteles.

Nietzsche ve el origen de la tragedia en el coro, es decir, en aquello que para él constituye el elemento musical dionisiaco. Su interés no se dirige a discutir los distintos testimonios que permitirían establecer etapas en la conformación de la tragedia ática, sino se concentra en el coro, a fin de fundar su interpretación de la tragedia como arte "dionisiaco". Si bien se apoya en Aristóteles para situar los orígenes en el coro y en Dionisio, su interpretación general difiere sustancialmente de la aristotélica, que considera el drama como "representación de una acción". En el punto siguiente nos ocuparemos de estas diferencias entre ambos respecto al carácter de la tragedia como obra dramática. Ahora quisiéramos destacar más bien sus coincidencias en relación al problema del origen.

La falta de un análisis crítico de los distintos testimonios al respecto es una de las razones por las cuales las ideas de Nietzsche no son consideradas propiamente como una teoría. Difícilmente se encontrará alguna referencia a su obra en la literatura especializada. Tampoco es posible, a partir de la sola lectura de *El nacimiento de la tragedia*, sospechar cuál es la intrincada problemática que se esconde tras el tema de los orígenes.

Carlo del Grande ha señalado, sin la ironía crítica de Else, que "con Nietzsche, el debate sobre el problema (sc. de los orígenes) entra en su nueva fase que podríamos denominar contemporánea y crucial, incluso definitiva".⁹ Del Grande afirma, por cierto, que el libro que nos ocupa "no puede ser juzgado con criterios filológicos",¹⁰ pero sostiene que su importancia se debe a las dos tesis siguientes: en primer lugar, al reconocimiento del origen dionisiaco de la tragedia y, en segundo lugar, al hecho de concebirla, en su forma más antigua, como un "satyricon íntegramente coral".¹¹ Nietzsche dice, en efecto, al comienzo del capítulo, 7 que la tragedia "en su origen era únicamente coro"¹²

9. *TRAGΩΔΙΑ, essenza e genesi della Tragedia*, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1962 (2ª ed.) p. 298.

10. Ibid.

11. Ibid.

12. NT p. 73.

y, hacia el final del mismo capítulo, se refiere al "coro de sátiros del ditirambo".¹³ Es importante notar que, con esta expresión, se subraya el estrecho nexo entre Dionisio y la tragedia. El ditirambo era una forma de la lírica coral estrechamente ligada al culto de Dionisio; los sátiros, por otro lado, pertenecían al séquitò del dios.¹⁴ Este coro lírico del ditirambo es el punto de apoyo para su afirmación de que la tragedia nació "del espíritu de la música", es decir, de una forma de realización del arte relegada en la interpretación tradicional: el arte como fiesta o como "drama".

Con la expresión "coro de sátiros del ditirambo" enfatiza Nietzsche que el origen de la tragedia debe buscarse en el culto a Dionisio. Pero esta expresión ofrece serias dificultades. Nietzsche combina, en ella, dos pasajes distintos de la *Poética* de Aristóteles, ambos fuente de airadas controversias entre los investigadores modernos. En el cap. 4 de la *Poética*, dice Aristóteles: "Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación tanto ella (sc. la tragedia) como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo (ὑπὸ τῶν ἔξαρχόντων τὸν διθύραμβον), y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos...".¹⁵ Más adelante, en el mismo capítulo, dice: "Por otra parte, la amplitud, partiendo de fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo satírico (ἐκ σατυρικοῦ), se dignificó tarde, y el metro se convirtió de tetrametro en yámbico".¹⁶ Además del ditirambo, Aristóteles indica pues otra forma previa del desarrollo de la tragedia. Ambos pasajes de la *Poética* son fuente de innumerables discusiones entre los especialistas. En primer lugar, se discute qué entiende Aristóteles por διθύραμβος y por σατυρικόν. En segundo lugar, se discute si es posible combinar ambos pasajes en una interpretación unitaria, libre de contradicciones. La base de la disputa es cuánto crédito puede otorgarse a lo referido por Aristóteles en la *Poética*; a este respecto se pone de manifiesto, de forma drástica, la diferencia de opinión de los especialistas sobre el origen de la tragedia. Entre los que rechazan totalmente la expli-

13. NT p. 79. Sánchez Pascual traduce "coro satírico del ditirambo". Preferimos la traducción "coro de sátiros del ditirambo", porque destaca más claramente que se trata de un coro formado por sátiros.

14. Sobre el ditirambo y los sátiros como acompañantes de Dionisio, véase los artículos *Dithyrambos* y *Silenos-Satyros* de la *Real Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*.

15. Aristóteles, *Poética* 1449 a 9-12.

16. *Ibid.* 1449 a 19-21.

cación dada en la *Poética*, o que son sumamente escépticos al respecto, se encuentran Pickard-Cambridge,¹⁷ Patzer,¹⁸ Else¹⁹ y, entre otros, Rodríguez Adrados.²⁰ La posición contraria la forman quienes, siguiendo la concepción formulada ya por Wilamowitz,²¹ sostienen que los testimonios de Aristóteles pueden combinarse y coincidir con otros relativos al mismo tema. Entre éstos se hallan Lesky,²² Pohlenz²³ y Ziegler.²⁴ Lo importante es destacar, en este punto, que quienes siguen a Aristóteles ofrecen una teoría basada en la existencia de un ditrambo de sátiros.

Nietzsche no discute ni analiza los testimonios, sino se remite; presuponiéndola como segura, a "aquella tradición histórica según la cual la tragedia fue en su origen sólo coro".²⁵ Esta "tradición" es, en realidad, la explicación brindada por Aristóteles: Nietzsche da por sentado que la tragedia era, en su origen, únicamente coro y que éste era un coro de sátiros. Lo esencial es, en todo caso, que, si bien aún se discute cómo, para la mayoría de los especialistas el origen se remite al culto a Dionisio.²⁶

De lo que no cabe duda es que la tragedia ática clásica guarda una relación directa, si bien externa, con Dionisio. Las tragedias eran representadas en

-
17. Pickard-Cambridge, Arthur W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon Press, 1927.
 18. Patzer, Harald, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1962.
 19. Else, G.F. o.c.
 20. Rodríguez Adrados, Francisco, *ΚΩΜΟΣ, ΚΩΜΩΔΙΑ, ΤΡΑΓΩΔΙΑ. Sobre los orígenes del teatro*, en: *Emérita. Revista de lingüística y filología clásica*, Tomo XXXV (1967), pp. 249-294.
 21. Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Darmstadt, 1969.
 22. Lesky, Albin, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1962 (3ª ed.).
 23. Pohlenz, Max, *Die griechische Tragödie*, Leipzig: Teubner 1930.
 24. Ziegler, K., artículo *Tragödie* en: Pauly's RE, o.c.
 25. NT p. 74.
 26. Sólo G.F. Else ofrece una interpretación distinta al respecto.

las Grandes Dionisias, una de las festividades atenienses en su honor. La representación de un drama satírico después de cada trilogía refuerza esta conexión con el dios. Ahora bien, Nietzsche intenta establecer, además, una relación temática directa entre la tragedia y Dionisio. "Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dionisio, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dionisio. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dionisio 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, Dionisio".²⁷ Esta supuesta "tradición irrefutable", de la que habla Nietzsche, se convirtió posteriormente, a comienzos de este siglo, en una hipótesis etnográfica (que combina el culto local a los héroes con la difusión del culto a Dionisio), pero los resultados de estas investigaciones han sido ya seriamente cuestionados. Ahora bien, Nietzsche no se apoya, en modo alguno, en fuentes etnográficas, sino en una hipótesis aún más discutible sobre el mito órfico de Dionisio. Para él, el héroe trágico representado en la escena es "el Dionisio sufriente de los Misterios".²⁸ Tal afirmación, así como, en general, el intento por establecer una relación temática directa entre Dionisio y la tragedia, son, en realidad, infundados.

La tragedia como "drama para la lectura"

Como hemos visto en el punto anterior, Nietzsche considera como una "tradición irrefutable" que la tragedia ática tiene su origen en el coro —siguiendo así la afirmación de Aristóteles según la cual la tragedia se desarrolló a partir del ditirambo. Sin embargo, las diferencias entre ambos en la interpretación de la tragedia misma son sustanciales. Nietzsche relaciona el coro con el culto a Dionisio: el coro se encuentra en una "situación de completo servicio al dios".²⁹ Ello significa que la tragedia no es solamente poesía, sino también parte del culto. Aristóteles, en cambio, a pesar de la indicación sobre el ditirambo, no establece relación alguna con el culto, sino analiza la tragedia de acuerdo a sus elementos esenciales.

27. NT p. 74.

28. NT p. 97. Sobre las dificultades de la introducción de los misterios órficos en las tesis de Nietzsche sobre la tragedia, véase Silk, Michael Stephen y Stern, Joseph Peter, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge Mass.: Cambridge University Press, 1981, pp. 175-180.

29. NT p. 85.

Observan por eso Silk y Stern que el interés de Aristóteles se dirige a considerar la tragedia en sus elementos principales, mientras que Nietzsche destaca la base mítico-religiosa de la misma.³⁰ Si bien esta observación es, en términos generales, correcta, es preciso tomar en cuenta una diferencia mucho más sustancial. Aristóteles considera que la fábula (μῦθος) es el elemento más importante de la tragedia. "La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia".³¹ Por esta razón, puede afirmar que, con sólo leer la tragedia, se puede juzgar sobre su calidad.³² Es más, Aristóteles sugiere no sólo que es tan bueno leer una tragedia como verla, sino incluso mejor: "Pues bien, el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo (ἐκ τῆς ὄψεως), pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que siga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos".³³ Siendo pues la "composición de los hechos" o "fábula" ³⁴ "el fin de la tragedia",³⁵ el efecto que ésta produzca dependerá únicamente del desarrollo mismo de los hechos (de la trama). En el cap. 6 de la *Poética*, se ocupa Aristóteles de cada uno de los elementos de la tragedia, de acuerdo a su importancia. El orden está dado por los tres criterios de análisis de la μίμησις: μῦθος (fábula), ἦθη (carácter), διάνοια (pensamiento) —las "cosas" imitadas—; λέξις (elocución) y μελοποιία (melopeya) —los "medios" con que se imita—; y, por último, ὄψις (espectáculo) —el "modo" de imitar—. ³⁶ Toda tragedia consta de estos seis elementos, pero los tres últimos (elocución, melopeya y espectáculo) pueden ser considerados como externos; es más, el significado que se otorga a los dos últimos es, en comparación con la fábula, mínimo: "la

30. Silk y Stern o.c., p. 235.

31. Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας :
Poética 1450 a 38-39. Cf. también 1450 a 23-24.

32. *Poética* 1462 b 13-14; 1453 b 3-8.

33. *Poética* 1453 b 1-9.

34. *Poética* 1450 a 4-5: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.

35. *Poética* 1450 a 22-23: ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας.

36. *Poética* 1450 a 8-14.

melopeya es el más importante de los aderezos (ἡδύσματα); el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores".³⁷

Para Aristóteles, la melopeya ("composición del canto": μέλος) y el espectáculo (δῶσις) no son, pues, esenciales a la tragedia. Esta puede producir su efecto por simple lectura, sin ser representada. Advierte Patzer que esta reducción de la tragedia a la fábula (como a su elemento esencial) la convierte necesariamente en un "Lesedrama", en un drama para la lectura.³⁸ Patzer menciona, además, que Nietzsche rompe con esta tradición y, con ello, "llega a mostrarse por primera vez la tragedia griega misma".³⁹ Un apunte de Nietzsche, del invierno de 1869-1870 (de la época de los 'escritos preparatorios'), muestra con toda claridad cuál es su crítica a Aristóteles: "*Contra Aristóteles* que considera a la δῶσις y al μέλος sólo como ἡδύσματα de la tragedia, aprobando ya por completo el drama para la lectura".⁴⁰ Al considerar Aristóteles el espectáculo y la melopeya sólo como "aderezos", prepara el camino para la comprensión de la tragedia como un "Lesedrama". Contra esta reducción exige Nietzsche principalmente una comprensión de la totalidad del espectáculo, de la totalidad de la representación dramática.

Entender la tragedia como un "Lesedrama" significa, además —y esto es igualmente esencial— establecer una separación radical entre *obra* y *espectadores*, separación que, como hemos visto, es válida en el caso del arte "apolíneo" (la épica o plástica, por ejemplo), pero reductora e insuficiente en el caso del arte "dionisiaco" (y, por tanto, del drama).

El coro

Tomando en cuenta esta polémica latente con Aristóteles, puede formularse la tesis de *El nacimiento de la tragedia* de la siguiente manera: se desconoce la tragedia cuando se intenta comprenderla sólo a partir del principio ar-

37. *Poética* 1450 b 16-19.

38. Cf. H. Patzer, o.c., p. 7.

39. Ibid. (el subrayado es nuestro).

40. KGW III, 3, 78 = KSA 7, 78.

tístico de "lo apolíneo". La tragedia no tiene su origen en la plástica o en la épica —la tragedia no es sólo la fábula o acción representada— sino también en la música. Para comprender la tragedia es necesario recurrir al principio artístico de "lo dionisiaco".

El título original del libro —*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*— menciona ya el elemento necesario para acceder al fenómeno artístico de la tragedia, pero plantea, además, aquella pregunta que no se hallaba en las interpretaciones tradicionales: ¿qué significado tienen el ditirambo y el motivo de las representaciones dramáticas (la festividad en honor a Dionisio) para el origen de la tragedia? La unilateralidad que sugiere el título ("del espíritu de la música") puede explicarse como la necesidad de subrayar esta carencia en los estudios tradicionales. A ello se refiere Nietzsche directamente cuando, en el capítulo 7, dice, con respecto a la tragedia, que "el problema de su origen no ha sido ni siquiera planteado en serio, y mucho menos ha sido resuelto".⁴¹

Aristóteles afirma que la tragedia tiene su origen en el ditirambo, pero, como hemos visto, deriva, por así decir, el carácter de la tragedia a partir de la épica (de la fábula). En contraste con Nietzsche, podríamos decir que Aristóteles deriva el nacimiento de la tragedia *del espíritu de la plástica (o de la épica)*. Nietzsche, en cambio, considera como una "obligación ... penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial".⁴² Se trata, para él, de indagar el origen dionisiaco-ditirámbico del coro y la función que éste cumple en las tragedias áticas clásicas. Esta función es de suma importancia: de los distintos elementos que se encuentran en las tragedias conservadas, el coro es el elemento más antiguo, que seguramente debió existir antes que los actores.

Nietzsche se apoya en este testimonio histórico sobre el carácter originario del coro para criticar la explicación de A.W. Schlegel, quien considera el coro como un "espectador ideal".⁴³ De esta manera, se parte de una situación —el coro *frente* a la escena— que no concuerda con la situación histórica originaria. Pero el caso de Schlegel es sólo una muestra entre las explicaciones modernas, en las que se parte de este mismo presupuesto (el coro frente a la es-

41. NT p. 74.

42. Ibid.

43. Citado por Nietzsche, NT p. 74.

cena), y en las que se plantea por eso la pregunta por el *papel* que cumple el coro *para* o *en* la acción. Así, se ignora cómo es posible que "aquel coro trágico de los griegos fuese más antiguo, más originario, incluso más importante que la acción".⁴⁴

¿Cómo se relaciona, entonces, la forma de las tragedias conservadas —una combinación del coro y el diálogo— con aquella forma no conservada, anterior, en la que sólo existía el coro? Para Nietzsche, esto sólo puede explicarse cuando se entiende el coro como anterior a la "acción" en el drama, en la medida en que él es "el único observador (Schauer) del mundo visionario de la escena".⁴⁵ Pero este "mundo del escenario", a su vez, no es sino una "visión" del coro mismo.⁴⁶ El coro es *origen* de la tragedia en el sentido en que él mismo da lugar al *otro* elemento: al "mundo del escenario", al mundo de la acción, del diálogo y los actores (es decir, al elemento apolíneo).

Nietzsche llama a esta relación entre "coro" y "mundo del escenario", en la cual éste es entendido como una "visión" del coro, el "fenómeno *dramático* primordial", el cual, a su vez, es una forma particular del "fenómeno artístico primordial",⁴⁷ es decir, de la creación artística de *imágenes*. Refiriéndose a Homero, explica Nietzsche el proceso de formación de las imágenes artísticas: "el poeta es únicamente poeta porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él".⁴⁸ El poeta épico tiene frente a sí imágenes que ve —no es el *inventor* de ellas, transformando, por ejemplo, *conceptos* en imágenes—. La separación de las imágenes, su *autonomía* (por así decir) muestran en qué sentido la épica —la poesía de Homero— es "apolínea". "El escultor y también el poeta épico, que le es afín" —dice Nietzsche— "están inmersos en la intuición pura de las imágenes".⁴⁹

44. NT p. 85.

45. NT p. 82.

46. Ibid.

47. NT p. 83.

48. Ibid.

49. NT p. 63.

El "fenómeno artístico primordial" de la *lirica* es esencialmente distinto. En el cap. 7, dedicado a este problema, cita Nietzsche una afirmación de Schiller sobre "el proceso de creación poética". La cita está tomada de una carta de Schiller a Goethe, del 18 de marzo de 1796, en la que aquél se refiere al proceso de creación del *Wallenstein*. Primero existe, dice, "un cierto estado de ánimo musical" y luego, como resultado de este estado, surge la "idea poética", el "objeto determinado y claro".⁵⁰

El "fenómeno *artístico* primordial" se convierte, según Nietzsche, en el "fenómeno *dramático* primordial", cuando a "una masa entera" se le comunica el "don artístico de verse rodeada de semejante muchedumbre de espíritus",⁵¹ es decir, cuando a una masa se le comunica el don artístico de la formación o de la "visión" de imágenes.

Este proceso, que en razón de su resultado (la visión) no se diferencia de la épica "apolínea", puede ser llamado "dionisiaco" porque es una "excitación" provocada por el ritmo de la *música* y el baile, y porque es una "transformación" de una "muchedumbre entera".⁵²

El tercer paso de la explicación del coro como elemento constitutivo del drama —y que da el sentido a la argumentación previa— es la consideración del "drama en sentido estricto".⁵³ Con ello se refiere Nietzsche a la forma de las tragedias conservadas (si bien sólo parcialmente, pues en ellas falta el elemento fundamental del coro: la música y el baile). El "drama" en sentido estricto está formado por: el diálogo o los personajes —mediante los cuales se realiza la *acción*—, los espectadores y el coro. El coro es constitutivo de la tragedia, pero *no* porque sea uno de los elementos mediante los cuales se realiza la *acción* o la trama, sino porque hace *posible la relación* entre los otros dos elementos, entre los espectadores y el "mundo de la escena".

¿Cómo establece el coro esta relación? La explicación debe hacerse siguiendo dos momentos: el primero respecto al "mundo de la escena", el segundo respecto a los espectadores.

50. Citado por Nietzsche, NT p. 62.

51. NT p. 83.

52. NT pp. 83-84.

53. NT p. 86.

En relación al "*mundo de la escena*", explica Nietzsche la finalidad de la introducción de los actores de la siguiente manera. En el "fenómeno dramático primordial", el coro ditirámico "genera de sí la visión y habla de ella en el simbolismo total del baile, de la música y la palabra"; aquí "el escenario ... fue pensado originariamente sólo como una visión".⁵⁴ Más tarde "se hace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión ...: así es como comienza el "drama" en sentido estricto".⁵⁵ Es importante notar que esta explicación del mundo de la escena es independiente del contenido "dionisiaco" que Nietzsche, de manera incorrecta, atribuye como tema a las tragedias. Lo que hace de la tragedia un arte "dionisiaco" es más bien el hecho de que un determinado contenido mitológico se *realice*. La diferencia entre "lo apolíneo" y "lo dionisiaco" no es el contenido, sino, al parecer, el hecho de que en un caso se narra y en el otro se representa. El drama no narra —como la épica— un suceso, sino es él mismo "el suceso" ("Ereignis").⁵⁶ El núcleo de la interpretación del "drama en sentido estricto" (el aspecto esencial de la explicación de Nietzsche sobre la escena como resultado "dionisiaco") es el momento de la *realización* del dios —y no su problemática interpretación de la figura trágica.

La tragedia es "dionisiaca", no en razón de su contenido mitológico, sino en razón de la forma de su realización artística. Lo que Nietzsche exige para la comprensión de la tragedia es una ampliación de la mirada hacia la totalidad de la realización de la obra dramática, que logre captar la unidad de sus elementos. Esta unidad no es un *suceso* que se realiza *en* la escena, sino *entre los espectadores y la escena*. Que "el dios se muestre como real", es un suceso que depende de los espectadores. De ellos puede decirse, por eso, lo mismo que inicialmente valía para el coro: ellos son "el observador del mundo visionario de la escena".⁵⁷

El segundo momento se refiere a los *espectadores* mismos. Junto con la aparición de la *acción* en la escena, se produce una transformación de los es-

54. NT p. 85.

55. NT p. 86.

56. Cf. *supra* nota 1.

57. NT p. 82.

pectadores. El coro ditirámico, dice Nietzsche, tiene la tarea de "excitar dionisiacamente hasta tal grado el estado de ánimo de los oyentes, que cuando el héroe trágico aparezca en la escena éstos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deformada, sino la figura de una visión ...".⁵⁸ El coro permite que los espectadores se transformen en *visionarios* del mundo del escenario, en la medida en que les comunica el *don artístico* de la *visión* de las imágenes. Se trata pues de una transformación de la percepción de aquello que se muestra en la escena.

Lo esencial en la interpretación de Nietzsche sobre la tragedia es el intento de explicar su origen, no sólo teniendo en cuenta el coro del ditirambo, sino también el motivo de las representaciones dramáticas (el hecho de que se realizaran en honor a Dionisio). Ambos aspectos sólo pueden ser conciliados cuando se comprende que la naturaleza de esta *obra de arte* se expresa privilegiadamente a través del elemento no conservado en la tradición, es decir, cuando se comprende que la música y el baile del coro son indisolubles de la forma de su realización artística.

Nietzsche exige pues una ampliación de la mirada para comprender la totalidad de la representación dramática. No se trata simplemente de mostrar las dificultades o las deficiencias de la reducción aristotélica de la tragedia a un "Lesedrama". De lo que se trata es de mostrar más bien la ceguera de las teorías sobre la tragedia que, subrayando distintos aspectos aislados, olvidan o ignoran la comprensión del carácter global de este fenómeno artístico como espectáculo dramático. El *drama* no es una *acción* representada en el escenario —acción trágica que, por cierto, haría inexplicable el motivo de las representaciones dramáticas: una *festividad* en honor a Dionisio—, sino un "suceso" viviente entre los distintos participantes del espectáculo: el coro, la escena y los espectadores. El fenómeno artístico de la tragedia obliga, pues, a incluir el *principio estético* de "lo dionisiaco": obliga a comprender el arte como δρᾶμα, como fiesta.

Nietzsche se aleja decididamente de aquella diferenciación conceptual de la Estética que define el arte, en su totalidad, de acuerdo a su carácter *productivo* o *receptivo*. El arte es, por cierto, *también* "apolíneo". Pero el olvido de "lo dionisiaco", el olvido de la totalidad y la festividad de la obra dramática —una de cuyas máximas expresiones es la tragedia ática— ha llevado a teóricos y estetas a valorar y juzgar el arte con paradigmas filosóficos, ya sea de ca-

58. NT p. 86.

rácter lógico o moral, teórico o práctico: "ciertamente nuestros estéticos... no se fatigan de proclamar que lo auténticamente trágico es la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral del mundo, o una descarga de los afectos operada por la tragedia: esa infatigabilidad me lleva a mí a pensar que no son en absoluto hombres capaces de una excitación estética y que, al escuchar la tragedia, acaso se comporten únicamente como seres morales... y con la misma certeza con que yo creo que para numerosos hombres es precisamente ése, y sólo ése, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se infiere de aquí que todos ellos, junto con los estéticos que los interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como arte supremo".⁵⁹

Pontificia Universidad Católica del Perú.
Apartado 1761. Lima, Perú.

59. NT p. 175.