

«A PESAR DEL MIEDO Y DE LA COMPASION...» EL VALOR
DE LA KATHARSIS EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA¹

«Despite fear and compassion...».The value of *katharsis*
in *The Birth of Tragedy*

Maria João Mayer Branco

Universidad Nova de Lisboa / IFILNOVA

RESUMEN: El artículo examina el papel de la noción de *katharsis* en *El nacimiento de la tragedia*. Tras una breve descripción del contexto interpretativo heredado por Nietzsche y la clarificación de su posicionamiento con respecto a este contexto, este trabajo se centra en demostrar que Nietzsche no comprende la *katharsis* como un proceso de supresión de los estados afectivos de miedo y compasión y, en segundo lugar, que estas mismas emociones están en el corazón del efecto de lo trágico tal como él lo ha interpretado. Esto implicará, particularmente, reexaminar la comprensión aristotélica de la *katharsis* tal como fue interpretada por Bernays y aclarar su influencia en la interpretación «puramente estética» de los efectos de la tragedia propuesta por Nietzsche en su primera obra.

Palabras clave: Katharsis – tragedia – Aristóteles.

ABSTRACT: The paper focus on the role of the concept of *katharsis* in *The Birth of Tragedy*. After briefly describing the interpretative context of the Greek term inherited by Nietzsche and clarifying his position towards this same context, it claims, first, that Nietzsche does not understand *katharsis* as the suppression of the affects of fear and pity; secondly, that these affects are at the core of the effect of tragedy such as Nietzsche understood it. In order to present these claims, the paper re-examines Bernays' interpretation of Aristotle's understanding of *katharsis* and elucidates its influence upon the «purely aesthetic» interpretation of the effects of tragedy that Nietzsche puts forward on his first published work.

Keywords: Katharsis – tragedy – Aristoteles

1

«Aún no se ha dado nunca, desde Aristóteles, una explicación del efecto trágico, a partir de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad

1. Este artículo retoma y reformula cuestiones desarrolladas en trabajos presentados en los dos últimos congresos del Groupe International de Recherche sur Nietzsche (GIRN), en la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense en 2014 y en la Universidad de Basilea en 2016. El primero estaba publicado con el título «La réévaluation nietzschéenne de la notion de *katharsis*» en P. Wotling y C. Denat (eds.), *Nietzsche. Les premiers textes sur les Grecs*, Épure/Presses Universitaires de Reims, 2016, pp. 327-339. Agradezco los comentarios críticos de todos aquellos con los que he podido discutir las ideas que son ahora publicadas, especialmente a Martine Beland, Isabelle Wienand, Andreas Urs Sommer y a Patrick Wotling.

estética de los oyentes. Unas veces los sucesos serios deben apremiar a la compasión y el miedo hacia una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo; y con la misma certeza con la que yo creo que para numerosos seres humanos es precisamente ese, y solo ese, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se deduce de aquí que todos ellos, junto con sus estéticos que así lo interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como *arte supremo*².

Estas líneas sobre la «descarga patológica (*jene pathologische Entladung*), la *katharsis* de Aristóteles, de la que los filólogos no saben exactamente si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales» son la única mención explícita en todo *El nacimiento de la tragedia* al término griego con el que Aristóteles describe los efectos de la tragedia sobre los espectadores en la *Poética*. La palabra *katharsis* no aparece más que una vez en el libro, y solamente en el parágrafo 22 de la obra, lo que ha suscitado la perplejidad de muchos comentaristas. En efecto, ¿cómo justificar una tal parquedad en una obra dedicada completamente a la tragedia? Dicho de otra manera, ¿cómo interpretar el hecho de que Nietzsche evite mencionar el término *katharsis* en la obra que él dedica al esclarecimiento de los efectos de la tragedia en el público ateniense y su valor para la cultura griega?

Las interpretaciones del casi silencio de *El nacimiento de la tragedia* sobre la *katharsis* unas veces lo han entendido como una prueba de la indiferencia de Nietzsche con respecto a esta noción³, y otras veces como derivado de la «teoría anti-aristotélica de la tragedia» o incluso del «*Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik*» propuesto en su primera obra publicada⁴. No cabe duda de que en varios de sus textos posteriores, Nietzsche parece simplemente rechazar lo que considera como la interpretación aristotélica de la *katharsis*, es decir, la idea de que esta consistía en una liberación o una purga, incluso un «alivio» del miedo y la compasión entendidos como afecciones peligrosas⁵, declarando además, en uno de los fragmentos póstumos titulado «Was ist tragisch?», lo siguiente:

En repetidas ocasiones yo he puesto el dedo sobre el gran malentendido de Aristóteles, cuando creyó reconocer en dos afectos *deprimentes*, el espanto y la compasión,

2. *El nacimiento de la tragedia*, cap. 22, OC I 428.

3. M. S. Silk y J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, defienden que «*The Birth of Tragedy* is not about *catharsis*» (p. 415). Sobre las relaciones de Nietzsche con la *Poética* de Aristóteles véase, en el mismo estudio, el capítulo «*The Birth of Tragedy* and Aristotle's *Poetics*» (pp. 239-251) y también G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*, Roma-Bari: Laterza, 2007, pp. 50 s.

4. Cf. E. Müller «*Aesthetische Lust* und '*dionysische Weisheit*'. *Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie*»: *Nietzsche-Studien* 31 (2002), pp. 134-153, y B. von Reibnitz «Vom 'Sprachkunstwerk' zur 'Leseliteratur'. Nietzsches Blick auf die griechische Literaturgeschichte als Gegenentwurf zur aristotelischen Poetik», en T. Borsche, F. Gerratana y A. Venturelli, «*Centauren-Geburten*». *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994, pp. 47-66.

5. Cf. igualmente, *El crepúsculo de los ídolos*, «Lo que debo a los antiguos», § 5, retomado en parte en *Ecce Homo*, «Por qué escribo tan buenos libros», § 3, y de nuevo en *El Anticristo*, § 7, donde se trata del afecto «peligroso» y «enfermizo» de la compasión, de la que es preciso «liberarse» y para el que la tragedia era un «purgativo».

los afectos trágicos. [...] (Pues que por la excitación de esos afectos nos «purguemos» de ellos, como parece creer Aristóteles, eso simplemente no es verdadero)⁶.

Al mismo tiempo debemos reconocer no solo que Nietzsche no ignoraba en modo alguno ni la importancia central de la noción de *katharsis* para la comprensión de la tragedia y la cultura griega a las que *El nacimiento de la tragedia* está dedicada, ni el valor de esta misma noción para el esclarecimiento de lo que ha podido estar en el origen de la tragedia, es decir, para aclarar las razones de su nacimiento en Grecia. Además, el debate sobre las relaciones de Nietzsche con la *Poética* ha conocido últimamente nuevos desarrollos que se centran en profundizar las razones de este extraño silencio. Se ha intentado demostrar que más allá de todas las diferencias que separan sus concepciones de la tragedia, la aparente licencia que hace Nietzsche de Aristóteles señala, en realidad, preocupaciones comunes sobre las que el silencio de Nietzsche dice mucho⁷. Además, la tesis sobre la indiferencia de Nietzsche en relación a la *katharsis* fue también recientemente cuestionada de manera que justifica elocuentemente su revisión⁸. En realidad, a pesar de la escasa presencia del término griego así como de referencias a la *Poética* de Aristóteles en el corpus nietzscheano, y aunque Nietzsche en sus escritos nunca lleva a cabo un examen filológico del texto de Aristóteles, sin embargo está claro que él lo interpreta efectivamente a lo largo de sus consideraciones sobre Grecia, y que lo hace, como es por lo demás bien conocido, apoyándose en estudios filológicos de sus contemporáneos, especialmente en los de Jacob Bernays, que han centrado la atención de investigaciones recientes⁹.

En lo que sigue, comenzaré por describir brevemente el contexto interpretativo de la *katharsis* heredado por Nietzsche y por aclarar su posicionamiento con respecto a este contexto para después examinar la discusión de la interpretación

6. FP IV 626, 15[10].

7. Un ejemplo de este enfoque es el estudio de Glenn W. Most, quien sostiene que cuanto más se lee *El nacimiento de la tragedia*, más se descubre allí un «aristotelismo silencioso, pero totalmente activo y virulento», y que el libro de Nietzsche sería inconcebible sin la *Poética* de Aristóteles. Cf. G. W. Most «Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles», en M. Vöhler y D. Linck (eds.), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009, pp. 51-62.

8. A este respecto, David Farrell Krell sostiene: «Even if Nietzsche seldom writes about *katharsis* in his published texts, his meditation on tragedy circles about it constantly». A su vez, James Porter defiende: «As it happens, a closer look at both this work and a handful of later texts on tragedy in Nietzsche's writings suggests that catharsis theory is everywhere on his mind even where the term is not being mentioned». Cf. D. F. Krell, *The Tragic Absolute. German Idealism and the Languish of God*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 2005, p. 410, y J. I. Porter, «Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis»: *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 2/1 (2016), p. 202.

9. A este respecto, cf. el estudio ya mencionado de Glenn W. Most y el de Jean-François Balaudé, «Nietzsche et la katharsis tragique», en J.-F. Balaudé y P. Wotling, «L'art de bien lire». *Nietzsche et la philologie*, Paris: Vrin, 2012, pp. 43-63. Para un excelente análisis de la comprensión bernaysiana de la *katharsis*, que aclara igualmente muchos equívocos cada vez más frecuentes en relación con él, cf. el estudio de J. I. Porter «Jacob Bernays and the Katharsis of Modernity», en J. Billings y M. Leonard, *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford: Oxford UP, 2015, pp. 15-41. Véase también, en el mismo volumen, la traducción inglesa de la última sección del texto de Bernays, donde son presentados sus argumentos más decisivos sobre la *katharsis*, «Jacob Bernays, 'Outlines on Aristotle's Lost Work on the Effects of Tragedy'», sec. IV (trad. de James I. Porter), pp. 315-328.

propiamente nietzscheana del término. Intentaré demostrar, en primer lugar, que, lo mismo que Aristóteles, Nietzsche no comprende la *katharsis* como un proceso de supresión de los estados afectivos de miedo y compasión y, en segundo lugar, que estas mismas emociones están en el corazón del efecto de lo trágico tal y como él lo ha interpretado. Esto implicará, particularmente, reexaminar la comprensión aristotélica de la *katharsis* tal como fue interpretada por Bernays y aclarar su influencia en la interpretación «puramente estética» de los efectos de la tragedia propuesta por Nietzsche en el § 24 de su primera obra.

2

Las líneas del § 2 de *El nacimiento de la tragedia* sobre el efecto catártico de la tragedia citadas al inicio evocan el famoso pasaje de la *Poética* sobre la purificación de las pasiones, que me permito recordar aquí:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación de tales afecciones [*katharsin tôn toioutôn pathêmatôn*]¹⁰.

Al igual que en otros textos en los que Nietzsche menciona la *Poética*, el comentario que hace en el § 22 de su obra sobre lo trágico no se centra directamente en las palabras de Aristóteles, se dirige más bien a los «especialistas» y a la interpretación filológica contemporánea del término griego. En esta última, la *katharsis* se había convertido en el concepto central de la comprensión de la tragedia desde que, en su *Hamburgische Dramaturgie* (1759), Lessing estableciese allí el sentido de *Reinigung*, es decir, de purificación moral de las pasiones¹¹. Según Lessing, la función de la tragedia era sobre todo didáctica, y aspiraba a la educación del espectador a través de la subordinación del carácter moralmente perdido o irracional a las imposiciones del destino. La interpretación moral de Lessing fue, sin embargo, contestada por Goethe en un ensayo de 1827 sobre la *Poética* de Aristóteles, en el que describe la *katharsis*, no como un fenómeno moral, sino estético o artístico¹². Goethe sostiene que el efecto catártico es totalmente interno a la obra y consiste en un reequilibrio (*Ausgleichung*) y una reconciliación (*Versöhnung*) de las pasiones sin ningún efecto moral en los espectadores. Según Goethe, el espectáculo trágico no cambia el carácter del que asiste a él, ni lo convierte en ningún caso en alguien más virtuoso:

Cuando el poeta ha cumplido así su deber en la esfera que le incumbe, cuando ha creado una intriga hábilmente, cuando la ha resuelto de manera adecuada, el mismo fenómeno ocurrirá en el espíritu del espectador. El enredo lo desconcertará, la solu-

10. *Poética*, 6, 1449b24-28, trad. de R. Magnien, Paris: Livre de Poche, 1990.

11. A este respecto, cf. M. S. Silk y J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, pp. 297-300.

12. J. W. Goethe, «Nachlese zu Aristoteles's Poetik» [1827], en *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. XII, München, 1978, pp. 342-345.

ción lo iluminará, pero volverá a su casa sin que se haya vuelto mejor. Si se hubiese producido un gran interés ascético, se extrañaría bastante de sí mismo, es decir de encontrarse en la casa como la había dejado: tan aturdido y obstinado, violento y débil, cariñoso e insensible como antes¹³.

La interpretación goethiana se opone así a la lectura moral de Lessing: la tragedia no pretende educar al espectador, su efecto no es mejorarlo moralmente ya que se trata de un arte, o mejor, y más exactamente, de un «juego estético», como declara en una carta a Schiller citada por Nietzsche y a la que me volveré a referir.

El rechazo goethiano de la interpretación moral de los efectos de la tragedia inspiró, a su vez, un ensayo escrito en 1857 por Jacob Bernays titulado *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*. En este estudio, que llegó a ser muy famoso debido a la polémica que suscitó, el joven filólogo rechaza también totalmente la moralización de la noción de *katharsis* que se había convertido en un cliché en los estudios filológicos alemanes de su época, rechazando al mismo tiempo igualmente la reducción de la misma noción al ámbito del arte. Defendiendo que en el origen de la interpretación moral se encontró la incorrecta traducción del término aristotélico como purificación (*Reinigung*) que libera al espectador de las emociones trágicas, aludiendo al sentido médico del término empleado en todo el corpus aristotélico.

Bernays traduce el término griego por la palabra *Entladung*, es decir, «descarga», estableciendo un cambio en la comprensión del efecto catártico del arte trágico. Además, según Bernays, en lugar de ser comprendida como lo han hecho sus predecesores, es decir, sea como una purificación moral de afectos y emociones perjudiciales, sea como un simple «juego artístico», la *katharsis* debería ser entendida como el proceso de una descarga de índole patológica, cuando no fisiológica. La hipótesis de Bernays rechazaba, pues, la idea generalizada entre sus contemporáneos según la cual la *katharsis* servía a un fin más elevado, moral o pedagógico, y provocaba polémica, no solamente porque cuestionaba algunos nombres importantes de las letras alemanas como el de Lessing, sino también, y quizás sobre todo, porque parecía reducir e incluso degradar los efectos de la tragedia a un proceso estrictamente somático o fisiológico, comparable a los de vomitar o evacuar, por ejemplo. Los críticos de Bernays le acusaban, en suma, de reducir el arte —y el arte más elevado—, a un purgativo, y la estética a un tipo de patología.

Estas acusaciones estaban basadas sobre todo en la primera parte del ensayo de Bernays, y reducían, a su vez, la interpretación bernaysiana a una lectura estrictamente médica de la *katharsis* (con la que, hay que reconocerlo, está aún hoy generalmente asociada). Sin embargo, esta segunda reducción fue recientemente rechazada por dos estudios de James I. Porter¹⁴ que hacen justicia a todas las implicaciones del conjunto del ensayo de Bernays, lo mismo que a su repercusión sobre la interpretación de la *katharsis* en *El nacimiento de la tragedia* que hoy nos ocupa.

13. J. W. Goethe, «Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote», en *Écrits sur l'art*, trad. de J.-M. Schaeffer, introd. de T. Todorov, Flammarion, Paris, 1996, pp. 295-296.

14. J. I. Porter, «Jacob Bernays and the Catharsis of Modernity», en J. Billings y M. Leonard, *Tragedy and the Idea of Modernity*, Oxford: Oxford UP, 2015, pp. 15-41, y J. I. Porter, «Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis», cit. pp. 201-228.

Así pues, si hay influencia, hay que destacar en primer lugar que es del mismo tipo que la de Aristóteles, es decir, tan silenciosa como la de este último, dado que Nietzsche no menciona nunca a Bernays en su libro. En segundo lugar, es preciso insistir en el carácter problemático de dicha influencia, porque, si bien es cierto que Nietzsche adopta la traducción bernaysiana del término (*Entladung*) y que rechaza, al igual que Bernays, la interpretación moral de la *katharsis*, el hecho es que Nietzsche no acepta una interpretación médica de los efectos de la tragedia. En efecto, cuando la menciona en el § 22, Nietzsche la asocia con la interpretación moral y parece decidirse más bien por la de Goethe, citando una carta de este último a Schiller, recalcando el «notable presentimiento» del poeta que había comprendido que para los antiguos «lo más patético era solo un juego estético». Este es el pasaje de la carta en cuestión:

Sin un vivo interés patológico, yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era solo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?

La cita de Goethe sugiere que, según Nietzsche, un artista hará mejor justicia a las complejidades de la tragedia que los filólogos «especialistas»¹⁵. Es decir que a pesar de adoptar la traducción bernaysiana, Nietzsche valora una interpretación estética del fenómeno de la *katharsis* en lugar de adoptar la interpretación médica que parecía ser propuesta por el ensayo de Bernays, así como su idea de una terapia colectiva y de una «cura» de las pasiones o de los afectos de miedo y compasión mediante la *katharsis*¹⁶.

Por consiguiente, si Nietzsche sigue a Bernays al distanciarse de la interpretación moral de los efectos de la tragedia y del arte sobre el público, no parece aceptar la tesis de que la tragedia funcione como terapia para una patología. Eso quiere decir que si, según Nietzsche, como según Goethe y Bernays, el arte carece de efectos morales y no debemos esperar que la contemplación de una obra de teatro pueda mejorar el carácter de los espectadores, lo más importante parece ser el hecho de que estos puedan sentir lo que Goethe llama «lo más patético» como «un juego estético», es decir, que sean capaces de «un vivo interés patológico» por algo que no es real, que sean afectados o conmovidos por algo que ellos mismos no sufren o que efectivamente no les pasa a ellos. En otras palabras, Nietzsche parece mantener que, antes que nada, la tragedia era un arte, y un arte que suscita emociones, un *pathos*, pero como realidad ficticia o imaginaria; una realidad en todo caso separada de la vivida por el espectador. Ese es el porqué de que sus efectos no puedan ser confundidos con efectos terapéuticos o médicos, con los efectos de un remedio a algo real que, además, es considerado perjudicial y enfermizo, concretamente, el miedo y la compasión experimentados por el espectador.

Sin embargo, el primero de los estudios de James I. Porter sobre la *katharsis* ya mencionado¹⁷ demuestra que, más que una teoría estrictamente fisiológica sobre el incremento del miedo y la compasión seguido de su descarga con el fin de una terapia de estas emociones naturales, pero indeseables, la interpretación

15. *El nacimiento de la tragedia*, § 22.

16. A este respecto, cf. el estudio de Jean-François Balaudé.

17. James I. Porter, op. cit.

bernaysiana de la *katharsis* trágica aspiraba a comprender la experiencia afectiva griega en su conjunto. Es decir que Bernays no se refería en absoluto a fenómenos que consideraba rigurosamente físicos u orgánicos, sino a una comprensión de orden psicológico para la que la medicina, entendida en el sentido más estricto del término, no podía servir de modelo explicativo. En otras palabras, si Bernays insiste en el sentido médico del término *katharsis* en el corpus aristotélico, también es cierto, según Porter, que propone un sentido más claro y específico de la palabra que la de una simple purga de fenómenos orgánicos o del tratamiento de una patología en el sentido estricto del término. En realidad, lo que Bernays desarrolla es una patología en el sentido más amplio de la palabra, es decir, un análisis de las respuestas emocionales del alma que implican los *pathé* entendidos como «afecciones principalmente psicológicas» (*vorwiegend psychologische Affektionen*)¹⁸ y no como fenómenos estrictamente orgánicos. Además, más que una supresión, o incluso una normalización, de ciertas emociones por medio de una terapia que las intensifica buscando eliminarlas, según Bernays la *katharsis* implica una potenciación y una expansión emocionales y psicológicas positivas por medio de un proceso que se refiere a toda clase de afección del alma y no solamente al miedo y a la compasión de la tragedia. Por ello, por el hecho de que afecta a cualquier encuentro vital del alma y del cuerpo humanos con el mundo exterior, la *katharsis* no se reduce a lo que sucede únicamente a los espectadores del espectáculo trágico e indica un marco mucho más amplio que el de la «esfera puramente estética», en la que el § 24 de *El nacimiento de la tragedia* la confina. Por tanto, más que a la eliminación o a una purga de cantidades y cualidades de afectos indeseables por medio de un arte, la *katharsis* responde al proceso de excitación (*Sollicitation*) y descarga (*Entladung*) en el que consisten todo tipo de respuestas físicas y psicológicas humanas o todo tipo de *pathos*. Se refiere también a los afectos humanos más vitales, a saber, el placer y el dolor, que testimonian la capacidad humana de sentir. Asimismo, para Bernays, todas las formas de *pathos* son esencialmente extáticas, ya que implican una salida y un retorno en uno mismo, es decir, una perturbación (que puede ser dolorosa) y un reequilibrio (*Gleichgewicht*) que van a la par. Bernays sostiene que el éxtasis que se deriva de todo afecto corresponde a una intensificación afectiva producida a nivel de un afecto primordial, al que llama *Urpathos* y que resuena con la fuerza de movimiento del universo. En el caso de la tragedia, esta resonancia sucede por medio de la compasión, de un sufrir-con en donde el espectador se identifica con todos los demás seres humanos. El *pathos* trágico consiste pues, según Bernays, en el afecto por el que el sujeto afectado sufre una expansión extática seguida de una identificación con toda la humanidad. Por consiguiente, solo refleja un caso específico del proceso catártico que caracteriza toda la vida del alma.

3

Estas aclaraciones sobre el ensayo de Bernays legitiman sin duda una revisión de su influencia en Nietzsche —la cual había sido reivindicada por el propio Bernays,

18. Bernays citado por Porter, «Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis», p. 224.

como lo menciona Nietzsche en una carta a Rohde¹⁹—, así como del sentido preciso de la interpretación «puramente estética» de la tragedia propuesta por *El nacimiento de la tragedia*. Ante todo, hay que recordar que esta última no implica una eliminación de las afecciones de miedo y compasión, tal como Nietzsche acusa a Aristóteles de sugerir. Y eso, ante todo, porque, como escribe Nietzsche en la nota ya citada, «por la excitación de esos afectos nos ‘purguemos’ de ellos, como parece creer Aristóteles, simplemente no es cierto»²⁰. Según Nietzsche, como según Bernays, no se trata de suprimir estas afecciones, de hecho ni moralmente reprochables, ni psicológicamente perjudiciales. Muy al contrario, son presupuestas en la interpretación «puramente estética» cuya base es, ante todo, un fenómeno afectivo, descrito como originario, y que no deja de tener similitudes con el *Urpathos* defendido por Bernays. De hecho, según Nietzsche, la tragedia provoca un *pathos* compuesto por las emociones de miedo y compasión que no suprime, sino que trabaja o controla artísticamente, y cuya intensificación aporta una especie de dominio o control y no su purga. Nietzsche identifica este *pathos* en el § 12 de *El nacimiento de la tragedia* como lo que le faltaba al drama de Eurípides, ante lo cual no era posible «participar, perdido el aliento, en sus sufrimientos y en sus temores» (*ist das athemlose Mitleiden und Mitfürchten noch nicht möglich*). La tragedia implica entonces, según Nietzsche, el miedo y la compasión, e implica más concretamente compartir estas emociones (*Mitleiden, Mitfürchten*). Así se justifica que en el § 21, Nietzsche valore la misma compasión que parece condenar en el párrafo siguiente, dándole un papel profundamente positivo en un sentido que, sin duda, es preciso aclarar: «Por muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido es ella, sin embargo, la que nos salva del sufrimiento primordial del mundo [...] son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente»²¹.

El miedo y la compasión —afecciones antagónicas que corresponden a dos tipos de movimiento del alma contrarios, a saber, un recogimiento en sí mismo y una expansión de sí mismo— son, pues, indispensables para el efecto trágico tal como Nietzsche lo entiende. Son incluso su condición de posibilidad, es decir, la condición del efecto estético de la tragedia y de lo que la define. Y lo que la define, según *El nacimiento de la tragedia*, es, por supuesto, la comprensión de la vida que permitió a los griegos superar la sabiduría de Sileno descrita en el § 3 del libro, es decir, que les permitió considerar la existencia humana como deseable, a pesar de todo el dolor que la constituye. El efecto de la tragedia, la *katharsis*, corresponde así a la posibilidad de hacer coexistir el dolor con la alegría; y el miedo y la compasión son pues los operadores de esta posibilidad, ya que constituyen la extraña composición de dolor y placer experimentada por el espectador ante la aniquilación del héroe trágico.

Al insistir en el efecto puramente estético de la tragedia, Nietzsche considera por tanto que esto implica una relación afectiva del espectador con un dolor ori-

19. Carta del 7 diciembre de 1872 (KSB 4, 97). CO II 364.

20. FP IV 627, 15[10].

21. Sobre la importancia de la compasión en la interpretación nietzscheana de la tragedia, cf. el muy bello estudio de Remedios Ávila Crespo, «Aristóteles y Nietzsche: Dos aproximaciones a la tragedia a través del concepto de mimesis», en C. Denat y P. Worling (eds.), *Nietzsche. Les premiers textes sur les Grecs*, Reims: Éditions et presses universitaires de Reims, 2016, pp. 303-326.

ginario (*Urschmerz*) que, sin embargo, él no padece directa, real o efectivamente, pero que es sufrido en su lugar por alguien en un plano imaginario o ficticio. Y eso es precisamente lo que significa sentir «lo más patético» como «un juego estético», según las palabras de Goethe a Schiller con las que Nietzsche está de acuerdo en el § 22 de *El nacimiento de la tragedia*. El espectador sufre los dolores de otro, del héroe que no es más que una ficción o una creación artística, y sufre estando embargado de miedo y compasión; *sufre con* el héroe, estando sobrecogido de miedo y compasión, de un *Mitfürchten* y de un *Mitleiden*. Sin embargo, este sufrimiento estético proporciona, al mismo tiempo, placer; un placer definido en el § 24 como el «placer primordial percibido incluso en el dolor» (*am Schmerz percipirten Urlust*), y que no es más que el placer del presentimiento según el que, a pesar de todo, a pesar de la destrucción de las formas individuales que la vida no cesa de concebir, su fuerza creadora es indestructible. El efecto trágico repite precisamente esta coexistencia de dolor y placer (*Urschmerz* y *Urlust*), es decir, la posibilidad de la coexistencia del sentimiento de luto o duelo por todo lo que existe con un «consuelo metafísico»:

Debemos 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 — y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. [...] A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos²².

Por tanto, a pesar del miedo y de la compasión, pero únicamente a través de estos *pathé*, de estos afectos, el efecto trágico puede ser alcanzado en la singular concomitancia *estética* de dos emociones contrarias. En el § 24 Nietzsche compara la singularidad de esta contradicción con «la sensación placentera de la disonancia en la música». Y esto nos recuerda que, aparte de las críticas a la comprensión aristotélica de la *katharsis*, Nietzsche acusaba también a Aristóteles de haber despreciado el *mélós* en su análisis de lo trágico, es decir, de haber subestimado el elemento musical de la tragedia al cual Nietzsche da un valor decisivo²³. No obstante, si, en la *Poética*, la importancia dada a la música no coincide con la que Nietzsche le otorga, las reflexiones de Aristóteles sobre los efectos emocionales de la música, especialmente en el libro VIII de la *Política*, resultan adecuadas para comprender lo que está en juego en la *katharsis* de la tragedia tal como Nietzsche la entiende²⁴. Las reflexiones aristotélicas insisten en el efecto emocional de la música en el alma, el cual tiene menos de moral o de instrucción que de *katharsis*, y parece aproximarse a la concepción nietzscheana del efecto de la tragedia. Desde el punto de vista de Nietzsche, como señala Nicole Loraux, lo que es decisivo es

22. *El nacimiento de la tragedia*, § 17.

23. Sobre el desprecio aristotélico del elemento musical de la tragedia (entre otros), cf. el fragmento póstumo 3[66] de 1869, FP I 111, KSA 7, 3.

24. Cf., en este sentido, los análisis de Nicole Loraux en su estudio *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris: Gallimard, 1999, pp. 123 ss. Loraux nos recuerda que, en la *Política*, Aristóteles declara que escuchar la flauta produce en el público un efecto que él considera que tiene menos de moral e instrucción que de *katharsis*.

que la emoción o el *pathos* musical favorezca una alternancia entre los afectos individuales y el sentimiento de ser una identidad indeterminada, *un* espectador. Así, los espectadores de la tragedia griega eran solicitados como perteneciendo al «género humano, o para darle su nombre trágico, la ‘raza de los mortales’»; lo que, en el vocabulario de Nietzsche, asume el nombre de «dionisiaco»²⁵.

Pero esto no es todo. Si, según Nietzsche, el proceso que describimos aquí corresponde al efecto suscitado por la tragedia, es igualmente lo que explica el origen mismo del género trágico. Según el § 7 de *El nacimiento de la tragedia*, este origen es el coro, el coro que Aristóteles reduce, en el capítulo 18 de la *Poética*, a uno de los actores en la escena. Ahora bien, en una nota póstuma de 1871, Nietzsche declara que solo el punto de vista del coro explica la escena y la acción porque el coro es el único «vidente» de la escena²⁶. Y añade incluso que en tanto que vidente, el coro *engendra* la escena. La tragedia surge, pues, del coro, o bien el coro es su creador, su *eigentliche[r] Erzeuger*. Pero en la misma nota de 1871 Nietzsche sostiene más bien que «solo en la medida en que cada espectador se identifica con el coro hay en el teatro griego un mundo de los espectadores»²⁷. En este pasaje Nietzsche no utiliza la palabra *Entladung* con la que Bernays había traducido *katharsis*, pero aparece en el § 8 de *El nacimiento de la tragedia* cuando Nietzsche describe la visión producida por el entusiasmo del coro: esta visión corresponde a una *Entladung* de los afectos del coro que sufre con el dolor de los dioses; por tanto, a una descarga del miedo y de la compasión del coro. En otras palabras, la descarga apolínea de imágenes visibles (de la escena) coexiste con el entusiasmo o la embriaguez dionisiaca que Nietzsche asocia con la música. En el origen de la tragedia se encuentra, pues, un coro que, cantando y bailando los sufrimientos de un dios, no se purga de sus emociones de miedo y compasión, ni las elimina por cansancio, por ejemplo, o por conmoción, sino que les permite quizá configurarlas en imágenes. De hecho, en la economía estética del conjunto del espectáculo trágico, las partes corales de las tragedias crean ciertamente una «calma momentánea, espléndida»²⁸ en la que «una especie de estribillo, apoyando y calmando el impulso lírico»²⁹, aporta la posibilidad de una pausa en la acción que permite distanciamiento y reflexión sobre lo que ocurre en la escena. En este sentido, se puede decir que las intervenciones del coro aclaran las palabras ya citadas del § 21, en el que Nietzsche declara que «por muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido es ella, sin embargo, la que nos salva del sufrimiento primordial del mundo [...] y son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente». El origen (y el efecto) de la tragedia no es, pues, una efusión no refrenada, sino una contradicción que se podría describir como una efusión atemperada y rítmica comparable a la de los estribillos corales que, en lugar de suscitar «efectos de entusiasmo y trance», aseguran a la tragedia su «contención»³⁰.

Ahora bien, la descarga o la *katharsis* coral que está en el origen de la tragedia y que articula una intensificación o embriaguez afectivas o emocionales con la fuerza

25. N. Loraux *La voix endeuillée*, cit., pp. 131-132.

26. FP I 156, KSA 7, 9 [9].

27. *Ibid.*

28. N. Loraux *La voix endeuillée*, cit., p. 134.

29. J.-C. Bailly *Le champ mimétique*, Paris: Seuil, 2005, p. 174.

30. *Ibid.*, p. 176.

o la capacidad de imaginar formas visibles suscita, a su vez, la misma articulación de estados contrarios (la misma disonancia) en el espectador. Y es precisamente este proceso el que está descrito en el § 24 de *El nacimiento de la tragedia*, en el que se trata de espectadores cuyo entusiasmo musical conduce a una *Entladung* del drama apolíneo. La identificación del espectador con el coro al que se hacía referencia en la nota de 1871 significa, entonces, que el efecto de la tragedia era provocar un estado a la vez ebrio y lúcido en los espectadores, un estado estético análogo al del coro que descarga su entusiasmo musical en imágenes o visiones apolíneas, participando de los sufrimientos del dios manteniendo al mismo tiempo una distancia hacia él. Esta hipótesis de interpretación de la tragedia parece además concordar con lo que Nietzsche escribe en *El drama musical griego*³¹, donde habla del coro como aquel «que participaba y no participaba en el juego». Sostiene ahí que el efecto general de la tragedia antigua dependía del coro y que este debía estar bastante apartado respecto de la escena. A la vez, la escena no debía dominar la orquesta y los diálogos de los personajes no debían prevalecer sobre la sensación general proporcionada por la música. Nietzsche añade incluso que el coro fijaba unos límites a la imaginación poética mediante su danza religiosa y que, en el drama musical antiguo, todo era «simple y [...] digno», dirigido más bien al *pathos* que a la acción. Este *pathos* que concilia dolor y placer corresponde a un exceso desordenado o a «una efusión no refrenada» y Nietzsche lo reduce a una «solemnidad [...] donde todo disponía al descanso e invitaba al recogimiento».

Todo lo que Nietzsche dice aquí parece confirmar la idea según la cual los efectos de la tragedia solo pueden ser comprendidos a partir del examen de las condiciones de posibilidad de su origen, a saber, un *pathos* seguido de recogimiento. En *El drama musical griego* Nietzsche añade aún más —y es sorprendente la tonalidad aristotélica de estas palabras—, que la tarea de la música «era convertir el sufrimiento del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes». La música, al igual que la tragedia, provoca en nosotros una respuesta afectiva que admite la coexistencia del dolor y del placer. Por esta razón, la música se asoció desde siempre, y en igual medida, al duelo y a la fiesta, al lamento y a la conmemoración, a los llantos y a la danza. Pero, al igual que la tragedia, la música es un arte, es decir, una creación artística y humana, «una reproducción de la voluntad misma, y, por tanto, representación» (*El nacimiento de la tragedia*, § 16). Al igual que la tragedia, la música es una representación de la realidad con la que no debe (y no puede) confundirse. Es decir, sus efectos son también estéticos, y no morales o terapéuticos, en el sentido en que nos permite gozar de nuestras emociones, en especial de nuestros temores y del sentimiento de compasión, en un «reflejo» de nuestra existencia, en una esfera en la que nuestra existencia se representa ante nosotros, pero que no se confunde con nuestra existencia real. Esta esfera estética asegura, pues, una «contención» a nuestros afectos, suscitando un *pathos* que, «como el pensamiento y la palabra», nos salva «de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente». Como la tragedia, el efecto catártico de la música nos permite gozar de nuestras emociones atemperándolas por un «juego estético» que les impide que lleguen a ser patológicas en el sentido más estricto de la palabra, es decir, perjudiciales, incluso destructivas.

31. *El drama musical griego*, OC I 439.

Este es precisamente el tipo de templanza que Nietzsche ha identificado en la tragedia y en el mundo griego, y es la que se halla en su comprensión de la *katharsis*. Como escribe en dos fragmentos póstumos de 1875, la *katharsis* era «una ley fundamental del ser de los griegos»³² por la que las fuerzas naturales no eran destruidas ni repudiadas, sino «integradas, reducidas», sobre todo, por «los poetas»³³. Estos últimos, continúa Nietzsche en el mismo texto, «no son los seres más juiciosos ni los más lógicos; pero extraen placer de toda clase de realidad y no quieren negarla, sino atemperarla de modo que no haga morir a todos».

[Traducción de José Honorio Ruiz Ortiz]

¿Universidad?

32. FP II 92, 5 [147]; KSA 8: 79.

33. FP II 91, 5 [146]; KSA 8: 79.