

# Musicalidad, razón y violencia en la tragedia nietzscheana: del oído a la preeminencia de la vista en la educación

## Musicality, reason, and violence in nietzschean tragedy: from hearing to the preeminence of sight in education

Texto recibido: 28 de mayo de 2016

Texto aprobado: 1 de julio de 2016

Lorena Adinda Espíndola Martínez\*

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

### Resumen:

El objetivo de este escrito es indagar en la tragedia nietzscheana, resaltando el contraste entre la violencia de la música dionisiaca y la violencia de la racionalidad que trajo el ocaso de los grandes trágicos griegos. Y desde esta perspectiva reflexionar sobre una posible desestimación del sentido del oído en relación con la primacía que le da Occidente a la vista.

**PALABRAS CLAVE:** Nietzsche, tragedia, música, educación, oído.

### Abstract:

*This article reflects on Greek tragedy, from a Nietzsche's thought, emphasizing the contrast between violence of Dionysiac music and the violence from rationality: The "sunset" of the biggest Greek tragedians.*

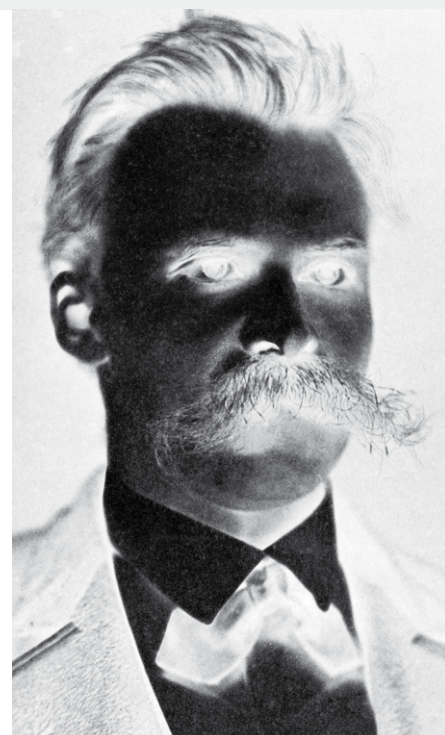
*The aim of this article is to enquire the possible disdain of the sense of the hearing in contrast with the sense of the sight in the Western tradition.*

**Keywords:** Nietzsche, tragedy, music, education, hearing.

*Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.*

[Sin la Música la vida sería un error]

Friedrich Wilhelm Nietzsche



Fotografía: Friedrich Nietzsche Wikipedia Dominio Público

## Introducción

Si hay un tema recurrente en toda la obra de Nietzsche, es la música. Nietzsche nunca abandonó su ferviente amor por la música y quizás tampoco abandonó, como dice Janz, "la sombra imperecedera de Wagner" (Safranski, 2000). Sin embargo, la relación del autor alemán con la música, no se agota señalando

\* Egresada de la licenciatura en Pedagogía por la FFYL, UNAM. Bailarina. Correo: lorenaadinnda@comunidad.unam.mx.

los encuentros y desencuentros de Nietzsche con Wagner o Schopenhauer. Ni tampoco abundando en un análisis sobre las composiciones para piano que realizó<sup>1</sup> y las críticas que recibió sobre todo en contra. Ni queda más clara refiriendo a aquella noche en que en un burdel rodeado de mujeres de mirada expectante vestidas de lentejuelas, Nietzsche se acercó instintivamente a un piano (el único ser con alma en aquel lugar), para tocar algunos acordes y salir después de ahí (Janz: 137).

La relación del autor con la música no es solamente la asociación de ésta con el Nietzsche de “carne y hueso”<sup>2</sup>. De esta relación también se pueden distinguir dos aspectos principalmente. El primero tiene que ver con la musicalidad<sup>3</sup> de sus palabras pues su modo particular de expresión habla de ritmos, cadencia, creación y poesía. Sus aforismos son la muestra perfecta de esta musicalidad, siendo fraseos breves a partir de elocuencia y por supuesto de su propia necesidad de no poder escribir por largo rato<sup>4</sup>.

El segundo aspecto se distingue en la prevalencia de la música dentro de su filosofía pues ésta expresa un lugar privilegiado en el mundo. Mejor dicho, para Nietzsche el verdadero mundo es la música, pues la música expresa la esencia de la vida. En su extraordinaria biografía sobre Nietzsche, Safranski reconstruye lo que para Nietzsche significó la música dentro de su filosofía:

Uno de esos misterios en el mundo es el parentesco interno entre ola, música y el gran juego del mundo, consistente en morir y devenir, crecer y perecer, imperar o subyugar. La música nos conduce al corazón del mundo, pero de tal manera que no sucumbamos allí. En el libro de *El Nacimiento de la Tragedia*, a esa vivencia extática de la música le da Nietzsche la denominación de “arrobamiento del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y los límites usuales de la existencia (Safranski, 2000).

1 Nietzsche compuso 15 canciones, 9 solos para piano, 1 pieza para piano y orquesta, varias piezas a cuatro manos además de todas las composiciones incompletas (Moritz, 2002).

2 Respecto a la relación de Nietzsche con la música pueden encontrarse estudios como los que ha realizado Erick Blondel en Francia, quien es profesor de la Universidad Paris I-Panthéon-Sorbonne. O los trabajos de Blas Matamoros.

3 El término musicalidad lo uso para distinguir el enfoque de este trabajo respecto a los estudios sobre Nietzsche y música. Me refiero justamente a los dos ámbitos de reflexión que distingo: 1) La calidad musical que podemos encontrar en su forma de expresión; y 2) El frecuente hallazgo del tema de la música dentro de su filosofía, es decir a la reflexión filosófica que hizo sobre la música. Aunque es necesario señalar que evidentemente no agotaré ninguno de los dos ámbitos de reflexión.

4 El escribir por largo rato le producía jaquecas debido a su enfermedad, es por eso que prefería escribir frases cortas y de gran intensidad. Sin embargo, es inadecuado, como dice Fink, que se considere a sus aforismos sólo a partir de este impedimento fisiológico. Es innegable el valor estético de los mismos (Fink, 1984: 14).

En *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*, Nietzsche manifiesta entre escondrijos, rodeos y máscaras el develamiento del misterio griego de la tragedia formulado como una categoría estética (Fink, 1984: 20), en la cual la música del coro es la principal expresión de este misterio. Nietzsche ilustra esto a partir de dos figuras: Apolo y Dionisos, “dos poderes básicos de la realidad del mundo” (Fink, 1984: 23).

En dicha obra el homenaje a Wagner ha ensombrecido la riqueza de la interpretación sobre la tragedia. Y es que Nietzsche invierte gran parte de la obra en interpretar el drama musical de Wagner como una “obra de arte total”. Más tarde el mismo Nietzsche calificaría al *Nacimiento de la Tragedia* como “estropeada” por haber relacionado a los griegos con el fenómeno Wagner (Fink, 1984: 19). Sin embargo este trabajo contiene las primeras fórmulas de su pensamiento.

Es sabido que la obra de Nietzsche se tiende a clasificar en cuatro periodos principalmente, y sus primeros escritos se han etiquetado como parte de un periodo romántico (Fink, 1984: 18). Y esta obra se ha desvirtuado en función de los escritos posteriores de Nietzsche que son más críticos, fríos, agresivos, radicales, etcétera, características que en última instancia han distinguido a Nietzsche. De este modo, hay una tendencia a considerar de “mayor valor” a las obras maduras de Nietzsche. Sin embargo, el mérito de estas clasificaciones es principalmente didáctico, pues es útil para poder entender de manera general a la obra nietzscheana, pero su “producción inmadura” no es menos valiosa. En este sentido dice Eugen Fink: “El valor de la clasificación, que opera sobre todo con conceptos biográficos y que presenta una historia espiritual de la vida [de Nietzsche], es dudoso. Pues el esquema evolutivo no ofrece garantía alguna de que lo posterior en el tiempo sea también más importante en la realidad.” (Fink, 1984: 27).

El propósito de este trabajo es realizar una aproximación al misterio de la tragedia, identificando dos ámbitos que podemos distinguir en la crítica a la cultura occidental que se propuso Nietzsche a lo largo de toda su obra: la violencia y la razón.

El escrito se articula en dos momentos. Primero, desarrollaremos lo que respecta a la música del coro en la tragedia griega, resaltando la violencia dionisiaca del sonido y uso del sentido auditivo. En un segundo momento, abordaremos la violencia que trajo consigo la razón debido a la anulación de la música del coro que Eurípides y Sócrates provocaron según Nietzsche. Y reflexionaremos cómo a partir de ello, Occidente hace más uso del sentido de la vista.





Fotografía: Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 2016

## 1. Musicalidad y violencia<sup>5</sup>

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche ocupa dos imágenes de una dualidad que le permiten hablar del fenómeno de lo trágico, éstos son los dioses griegos Apolo y Dionisos. De acuerdo con el filósofo, Apolo es el dios de los sueños del hombre; es el dios escultórico, es decir, que él crea las formas, los límites, pone orden. Dionisos es el dios del desorden, del instinto, la embriaguez; es el dios no-escultórico de la música (Nietzsche, 2007: 41), del frenesí sexual. Fink nos dice al respecto:

Apolo simboliza el instinto figurativo; es el dios de la claridad, de la luz, de la medida, de la forma, de la disposición bella; Dionisos es, en cambio, el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del oleaje hirviente de la vida, del frenesí sexual, el dios de la noche y, en contraposición a Apolo, que ama las figuras, el dios de la música; pero no de la música severa, refrenada, que no pasa de ser una «arquitectura dórica de sonidos», sino, más bien, de la música seductora, excitante, que desata todas las pasiones. Apolo y Dionisos son tomados, pues, al principio tan sólo como metáforas para expresar los contrapuestos instintos artísticos del griego, como el antagonismo de la figura y la música. (Fink, 1984: 14)

<sup>5</sup> Entendemos violencia como la fuerza agresiva que se aplica para conseguir un fin.

Esta antítesis representa para Nietzsche la realidad de la vida ilustrada en la tragedia. Ambas deidades se entrelazan en la tragedia griega en una lucha constante que se expresa a través del arte.

## Tragedia Ática

Tragedia significa “canto en ocasión del sacrificio de un macho cabrío” (Zimmermann, 2012: 11). Estos sacrificios se celebraban en honor a Dioniso, deidad de la vegetación y el vino. Dioniso encarnaba, asimismo la energía y el ritmo de la vida, de manera que por ello era importante el sacrificio en honor del ritmo y la continuidad de la vida. Nietzsche lo representa, tal como se ha señalado con anterioridad, como la deidad de la desmesura, de la ácida realidad, de la vigilia trágica; constituye un *pathos* propio del hombre en donde el frenesí sexual y la embriaguez hacen de la vida una celebración (Nietzsche, 2007: 50).

Las celebraciones dionisiacas se hacían por medio de cantos corales danzados que festejaban el nacimiento, la pasión y muerte de esta deidad, representadas a lo largo de las estaciones naturales: las Dionisias grandes en primavera y las Dionisias pequeñas en otoño (Bowra, 2001: 65). Se realizaban en espacios circulares abiertos, con un coro de doce a quince personas, un músico que tocaba el aulós<sup>6</sup> y un altar al dios en el centro, en torno al que se danzaba y cantaba. El coro de las celebraciones a Dioniso constituía el cuerpo del rito que intervenía por medio del sonido y del movimiento corporal.

La florecencia de estas celebraciones, dice Nietzsche, nacen de una “epidemia popular” (Nietzsche, 2007: 212) puesto que antes de la tragedia ática era frecuente encontrar muchedumbres excitadas que recorrían los campos y los bosques con disfraces de sátiros y silenos, las caras pintadas con jugos vegetales y coronas de flores en la cabeza (Nietzsche, 2007: 212). Esto no se trataba de un engaño de disfraces: el hombre dionisiaco estaba fuera de sí, se encontraba hechizado por medio de los ritmos excitantes de aquella música. Si bien no podemos saber con exactitud cómo sonaba, sabemos que los ditirambos se conformaban con himnos vocales e instrumentos que provocaba aquel hechizo. Si pudiéramos escuchar estos ritmos, a nuestros oídos sería una música incomprensible, la fuerza del sonido sería innegable.

<sup>6</sup> Se refiere a un oboe doble, un instrumento de viento que funciona con lengüeta (Scodel, 2014: 16).



La tragedia ática conservó siempre la huella de su origen dionisiaco, esto mediante la preservación de la estructura del coro. Dioniso nunca dejó de ser el héroe trágico, las máscaras en escena como Prometeo o Edipo eran tan sólo máscaras de aquel héroe originario (Nietzsche, 2007: 99). Es decir, el héroe trágico que se representaba en la tragedia siempre conservó su *pathos*, su embriaguez, su naturaleza festiva, su esencia dionisiaca.

La tragedia del siglo V no puede entenderse sin sonido. La música alzaba los instintos y las pasiones que unen a los hombres en ese estado dionisiaco. Al salir los héroes homéricos o las deidades, ya no había duda de que estos tenían vida. La adhesión fervorosa al dios, es decir, el entusiasmo manifestado por el heleno sólo pudo realizarse a través de los súbitos matices del sonido, de la melodía instrumental y de las palabras que salen de los enormes pulmones del coro.

El heleno acudía a las festividades trágicas no con la intención de “pasar el rato”, sino que asistía a una ceremonia litúrgica:

Lo que a aquellos varones los empujaba al teatro no era la angustiada huida del aburrimiento, la voluntad de liberarse por algunas horas, a cualquier precio, de sí mismos y de su propia mezquindad. Los oyentes no eran un perezoso, fatigado público abonado todas las tardes, que llega al teatro con unos sentidos cansados y rendidos de fatiga, para dejarse emocionar aquí [...] el espectador ateniense, cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados [...] su confianza en el genio dramático de su pueblo era ilimitada. (Nietzsche, 2007: 211-213).



Fotografía: Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 2014

La música violenta del coro es la que consuela al heleno de la profunda tristeza existencial, porque éste conocía las profundidades del mundo, el sufrimiento y el placer de la vida, su naturaleza dionisiaco-apolínea, y aun así, acude al teatro. Nietzsche dice “a ese heleno lo salva el arte y mediante el arte lo salva la vida” (Nietzsche, 2007: 80).

Nietzsche señala una diferencia notable entre tragedia ática nueva (la tragedia a partir de Eurípides) y las antiguas festividades dionisiacas y dice que las festividades dionisiacas no tenían puesta su mirada en el drama, es decir en la acción, pues ésta llegó hasta que iniciaron los diálogos, con Eurípides. De acuerdo con Nietzsche la tragedia se configuró a partir del *pathos*, del padecer (Nietzsche, 2007: 218):

Resultará difícil comprender por qué yo opino que nosotros somos *necesariamente* injustos con Esquilo y Sófocles, que propiamente no los *conocemos* [...] No sabemos, o sólo en mínima parte sabemos, cómo se lograba que el sufrir, y en general la vida afectiva en sus erupciones, produjera una impresión conmovedora. Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música. (Nietzsche, 2007: 221)

Nietzsche dice que la tragedia ática de Esquilo y Sófocles ha sido concebida hasta nuestros días como “poetas del texto” (Nietzsche, 2007: 207), pues no conocemos sus obras más que por sus callados poemas. Es imposible reconstruir tal cual se desarrollaba cada celebración, sin el coro.

En la tragedia el instinto dionisiaco, al que pertenece la música, somete a la palabra, a la acción, a la imagen y al concepto y prevalece la vibración violenta del sonido en los oídos de los helenos.

Para Nietzsche el cuerpo y particularmente el oído era el vínculo dionisiaco por excelencia. Al respecto Onfray señala:

Nietzsche inscribe a la música en una genealogía fascinante: El cuerpo, y particularmente el oído, éste órgano del acecho, se relaciona desde tiempos muy antiguos con el temor, la noche y la penumbra. Y de ahí que el músico sea un depredador. (Onfray, 2000: 47)

El oído se relaciona necesariamente con el cuerpo, con la carne y claro está, con los otros cuatro pódicos sensoriales del hombre. Dijo Freud, retomando a Nietzsche, en *El malestar en la Cultura* que el primer modo del hombre para abordar la realidad fue el olfativo y el auditivo. En las situaciones de sobrevivencia a las que el hombre primitivo tuvo



que enfrentarse, el oído representaba una diferencia entre la vida y la muerte. En *Aurora*, Nietzsche habla sobre el oído como órgano del miedo:

*Nacht und Musik. Das Ohr, das Organ der Furcht, hat sich nur in der Nacht und in der Halbnacht dunkler Wälder und Höhlen so reich entwickeln können, wie es sich entwickelt hat, gemäss der Lebensweise des furchtsamen, das heisst des allerlängsten menschlichen Zeitalters, welches es gegeben hat: im Hellen ist das Ohr weniger nöthig. Daher der Charakter der Musik, als einer Kunst der Nacht und Halbnacht.* (Nietzsche, 1887: 224)<sup>7</sup>.

Este aforismo nos dice que el oído es un órgano de la noche, pues en la oscuridad es donde los ojos no nos sirven de nada y es importante aguzar el oído. Primitivamente el oído, el olfato, el tacto y la vista debían unirse en la búsqueda de la supervivencia. Como ha dicho Foucault a propósito de su reflexión respecto a las prácticas de sí, uno no puede negarse a oír, puede negarse a ver cerrando los ojos, puede negarse a sentir no tocando, a gustar u oler, pero no puede negarse a oír (Foucault, 2002: 318).

## 2. Violencia de la razón

La época de mayor esplendor en la tragedia ática termina a fines del siglo IV a.C., la encabeza la muerte de Eurípides y Sófocles en 406, éste último muere unos meses después del primero (Zimmermann, 2012: 18). Del mismo modo, la grandeza y el poderío de Atenas en Grecia estaba terminando. En 404 Atenas es derrotada por Esparta en la Guerra del Peloponeso. Aristófanes en su comedia *Las ranas* ya anunciaba el advenimiento de un cambio en el teatro y así mismo en la cultura griega (Zimmermann, 2012: 18).

Nietzsche, por el contrario, identifica la decadencia de la tragedia clásica como un proceso paulatino que inicia con Eurípides, quien lleva al espectador al escenario (Zimmermann, 2012: 105) e inserta los diálogos de tal manera que la acción cobra más importancia. Adaptó didácticamente el lenguaje de la vida cotidiana del pueblo a la escena. Según Nietzsche, Eurípides se jactó de enseñarle al pueblo a hablar, pues ahora la tragedia era más accesible. Eurípides enseñó a la gente a expresarse en una sistematización didáctica del diálogo. Incluso en *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides aparece diciendo que entre sus méritos estuvo “liberar con sus remedios caseros al arte trágico de su pomposa obesidad” (Aristófanes citado por Nietzsche, 2007: 106). Como consecuencia de esa intervención didáctica Nietzsche comenta:

<sup>7</sup> La traducción al francés de la Morgenröte hecha por Onfray (Onfray, 2000) la he comparado con una traducción hecha al español por Germán Cano (Nietzsche, 2000: 205) y con el aforismo en alemán que cito, para así hacer una versión que me parece clara: “Es en la noche y la penumbra de las florestas y las cavernas oscuras que el oído, órgano del temor, se pudo desenvolver tan extraordinariamente como lo hizo. Y se desarrolló según la manera de vivir de la edad del miedo, es decir, de la más larga época humana que ha habido. Cuando todo es claro, el oído es mucho menos necesario”.

La escena dominó a la orquesta, la colonia a la metrópoli; la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales pasaron a primer plano y se impusieron sobre la impresión coral-musical de conjunto que había estado vigente hasta entonces (Nietzsche, 2007: 218).

Así, la tragedia se va modificando y desprendiendo de lo que en sus inicios la forjó, la música. El coro queda en segundo plano (Nietzsche, 2007: 216). La “poesía” se racionaliza y el coro lo convirtió en “cantos de graciosos giros” (Bowra, 2001: 89). La música ya no tenía relevancia sobre la escena, los diálogos se sistematizaron de tal forma que el contenido cobraba mayor relevancia que la música que estaba sólo de fondo.

Ahora el interés estaba puesto en los conflictos de los hombres y mujeres comunes y corrientes que se veían reflejados en los antiguos mitos. Por ejemplo, en el caso de Electra, que fue un personaje de la cual los tres trágicos escribieron su propia versión, la sed de venganza se vuelve un espectáculo de morbosidad y aberración en la versión de Eurípides. El autor nos hace ver cómo Orestes y Electra son arrastrados a asesinar a su madre, pero también nos hace ver que tal acción y los principios que invoca son horribles. Con sólo mostrar a la madre bajo los rasgos ordinarios, hace comprender lo asqueroso del matricidio (Bowra, 2001: 91). Lo que Esquilo explicaría y Sófocles aceptaría, Eurípides lo entiende y lo condena.

Así pues, Eurípides persuadió a las masas por medio del ojo y ya no a través del oído. En la tragedia agónica el sonido, aunque estaba presente por medio de la palabra, tenía un compañero más fuerte: la razón.

Eurípides confeccionó aquellos mitos que habían con-formado a Grecia hasta entonces, puesto que vio en las viejas historias rasgos humanos ordinarios y en las figuras divinas, meras ficciones engañosas. Su pretensión de racionalización y moralización, trajo consigo la desconfianza a todo aquello irracional, de modo que, la masa ahora desconfía y se avergüenza de sus propios instintos.

Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica y lo había sido por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. 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, 2007: 113). La tragedia ática, en palabras de Nietzsche, murió suicidándose (Nietzsche, 2007: 104).

Nietzsche ve la decadencia de la tragedia en la racionalidad socrática (Fink, 1984: 36). Y señala a Sócrates como el asesino

intelectual de la tragedia griega. Para nuestro autor, Sócrates representa a la verdad científica, que construye a la vida de manera ordenada y racional. Representa al hombre teórico y con ello toda una sistematización ordenada de la realidad, construida con base en verdades avasallantes. Sócrates trajo consigo la ciencia y ésta, según Nietzsche, es incapaz de comprender al arte (Fink, 1984: 30) y entre ellas a la música:

Imaginémonos ahora fijo en la tragedia el grande y único ojo ciclópeo de Sócrates, aquel ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico –imaginémonos cómo a aquel ojo le estaba vedado mirar con complacencia los abismos dionisiacos– ¿qué tuvo que descubrir él propiamente en el «sublime y elevadísimo» arte trágico, como lo denomina Platón? Algo completamente irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas; además, todo ello tan abigarrado y heterogéneo, que a una mente sensata tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles representa una mecha peligrosa. (Nietzsche, 2007: 125)

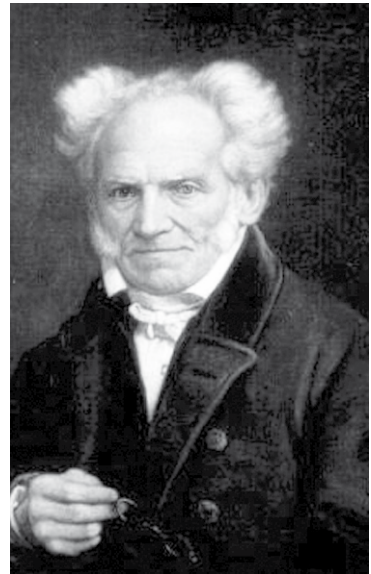


Imagen: Arthur Shopenhauer Wikipedia Dominio Público

El ojo socrático es la inauguración de la preeminencia de la razón en la cultura de Occidente. Todo aquello que no esté bajo las normas de la razón fundamental no tiene cabida en la civilización. Posterior a Sócrates, Platón fue quien sistematizó el ojo socrático. Respecto al “asesino intelectual” de la tragedia nos dice Fink:

Sócrates aparece así como un fenómeno de la razón, como un hombre en el que toda ambición y toda pasión se han transformado en la voluntad de ordenación y dominio racionales de lo existente. Sócrates fue, dice Nietzsche, el inventor del “hombre teórico”; con ello propuso un nuevo tipo, un nuevo ideal, y se convirtió en el seductor de los jóvenes griegos, y, sobre todo, en el seductor del magnífico joven griego que era Platón. (Fink, 1984: 19)

El ojo socrático también miró hacia el arte y en él los sentidos se van acomodando de acuerdo con lo artísticamente aceptable. Los sentidos se han adiestrado. En *Humano demasiado humano*, Nietzsche habla sobre este aspecto:

Nuestros oídos, gracias al ejercicio extraordinario del entendimiento por el desarrollo artístico de la música nueva, se han hecho intelectuales. Lo que nos hace soportables acentos mucho más fuertes, mucho más “ruido”, es que nos hemos ejercitado mucho mejor, para oír en él la significación, que nuestros antepasados. Todos nuestros sentidos, por lo mismo que demandan desde luego la significación, y por consiguiente lo que “eso quiere decir”, no “lo que es”, están en cierto modo entorpecidos; tal entorpecimiento se revela, por ejemplo, en el reino absoluto del temperamento de los sonidos, pues hoy los oídos capaces de distinciones finas, por ejemplo, entre un do sostenido y un re bemol, son excepcionales. Desde este punto de vista, nuestro oído se ha hecho algo más torpe [...] De manera análoga algunos pintores han hecho la vista más intelectual y han avanzado mucho más allá de lo que antes se llamaba el placer de los colores y de las formas. También en esto la parte del mundo que pasaba por repugnante ha sido conquistada por la inteligencia artística. –¿Cuál es la consecuencia de todo esto?– Cuanto más susceptible de pensamiento se hacen el oído y la vista, más se acercan a los límites de lo inmaterial; el placer radica en el cerebro, los órganos de los sentidos se reblandecen y debilitan... (Nietzsche citado por Blondel, 2000: 46)

De acuerdo con nuestro autor, los sentidos se han ido debilitando para ponerse al servicio del intelecto. Es innegable que la pedagogía occidental ha contribuido de alguna manera a la intelectualización de los sentidos a partir de la racionalidad instrumental<sup>8</sup>. El goce es intelectual pues hemos adormecido a aquellos sentidos del hombre primitivo que se ocupaba de sobrevivir.

Este debilitamiento, aunque ha sido de los cinco sentidos, es decir tanto del gusto, como del olfato, el tacto, el oído y la vista; es innegable la primacía de la vista respecto a los otros sentidos. La vista se desarrolla mucho más en las civilizaciones pues el peligro está circunscrito a la vista, está incluso sujeto a todo un aparato de vigilancia que tiene una visión amplia y periférica (Onfray, 2000: 48). El sentido del oído ya no es indispensable en una cultura que dice “si no lo veo no lo creo”.

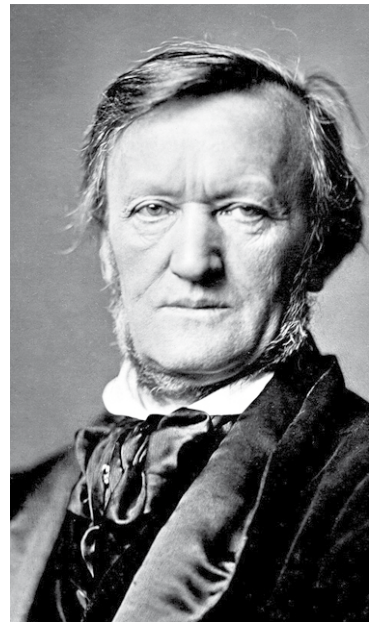


Imagen: Richard Wagner Wikipedia Dominio Público

## Reflexiones finales

A través de la tragedia griega nuestro autor devela la naturaleza de la realidad, a partir de la antítesis Apolo-Dionisos. Apolo es el dios escultórico, el dios figurativo de los sueños del hombre, el que otorga orden, límites y forma. Dionisos por su parte, es el dios no-escultórico, el dios desfigurador, el dios de la embriaguez que desfigura, desordena y, por tanto, de la música. Estas dos figuras ilustran la realidad trágica de la vida pues mientras uno construye

<sup>8</sup> Sobre el trabajo de los sentidos en la pedagogía véase el trabajo de Gabriela Noyola (2010) *Algunos enfoques para estudiar el cuerpo en la educación*, trabajo inédito para la obtención del grado de maestría.

el otro destruye, uno ordena y el otro desordena, uno esculpe y da forma, el otro desfigura.

En la tragedia la música violenta del coro es la que consolaba al heleno de la profunda tristeza existencial, porque él conocía las profundidades del mundo; el sufrimiento y el placer de la vida, su naturaleza dionisiaco-apolínea, y aun así, acudía al teatro.

Para Nietzsche, con la llegada de Eurípides y Sócrates la huella dionisiaca de la tragedia ática desapareció violentamente. La razón se impuso y el verdadero sentido de la tragedia no fue otra cosa que una vaga ilusión de aquella Grecia antigua. Para este autor, las tragedias pasaron hasta nuestros días como extraordinarias historias de narraciones míticas “libretistas”, sin el elemento fundamental: la música. Así mismo, este drástico cambio, impuso una nueva estructura en las tragedias, pues se construyeron para el entendimiento, para acceder a ellas por medio de la razón, por medio del ojo.

A propósito de la tragedia que Nietzsche interpreta como la ilustración de la vivencia dionisiaca de la música en la vida, hemos reflexionado acerca de un desplazamiento de los sentidos, específicamente del oído, respecto a la supremacía que Occidente le da al ojo. El goce a partir de entonces ha sido intelectual pues hemos adormecido a aquellos sentidos del hombre primitivo que se ocupaban de guiarlo en la sobrevivencia.

Con el término musicalidad, este trabajo refirió a un ámbito diferente del interés constante por la música del Nietzsche de “carne y hueso”. La musicalidad aludió a calidad de expresión en su pensamiento y reflexión filosófica sobre la música, como he expresado al principio.

La musicalidad es una característica esencial en toda la obra nietzscheana, habla de la maestría de este autor al inaugurar nuevos caminos para la reflexión de la historia de Occidente. “Nietzsche fue la sospecha de que el hombre occidental se extravió en algún momento y de que debía dar marcha atrás” (Fink, 1984: 9), como dice Fink, y así mirar sobre qué “verdades” se había parado a construir su historia, su ciencia y, por supuesto, su educación. Si algo hizo muy bien Nietzsche fue entregarse al objetivo de cuestionar y problematizar al ser humano (Valle, 1999: 91).

Nietzsche interroga audazmente los valores de Occidente y con ello las bases del ser humano para su construcción como sujeto. La pedagogía estudia al hombre en su construcción como sujeto. De este modo, no podemos negar que la pedagogía occidental ha contribuido de alguna manera a la intelectualización de los sentidos a partir de la racionalidad instrumental. El oído, el olfato, el gusto, el tacto y la vista refieren a la parte carnal, corporal del

ser humano. Lo que nos refiere al compromiso de la pedagogía para cuestionar y reflexionar sobre los modos en que los sentidos se han educado.

Quedan muchas cuestiones que en materia de educación se podrían formular a partir del tema de la intelectualización de los sentidos y demás laberintos que Nietzsche dejó trazados.

## Referencias

- Aristófanes (2001). *Las Ranas*. Madrid: Cátedra.
- Bowra, C.M. (2001). *Historia de la Literatura griega*. México: FCE.
- Blondel, E. (2000). "Sans la musique, la vie serait une erreur". En *Magazine Littéraire*. N°383. Francia.
- Fink, E. (1984). *La filosofía de Nietzsche* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (2002). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: FCE.
- Freud, S. *El malestar en la cultura. Obras completas, Vol. VIII* (trad. Luis López-Ballesteros). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Janz, C. P. *Friedrich Nietzsche, Biografía*. Vol.1-3. Madrid: Alianza.
- Moritz, B. (2002). *The music and thought of Friedrich Nietzsche. Tesis de doctorado no publicada*. NorthWestern University, Illinois.
- Nietzsche, F. (2000). *Aurora*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2007). *El Nacimiento de la tragedia* (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano demasiado humano*. Vol. 1 (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1819). *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Leipzig: Sprüche und Pfeile (Versión electrónica).
- Nietzsche, F. (1887). *Morgenröte*. Leipzig.
- Nietzsche, F. (1917). *Morgenröte*. Leipzig (Versión electrónica).
- Noyola, G. (2010). *Algunos enfoques para estudiar el cuerpo en la educación*. Tesis de maestría no publicada. UNAM, México.
- Safransky, R. (2000). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (trad. Raúl Gabás). Barcelona: Tusquets.
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega. Una introducción* (trad. Emma Julieta Barreiro). México: FCE.
- Onfray, M. (2000). *L'oreille, organe de la crainte. Une correspondance entre Michel Onfray et Pascal Dusapin*. En *Magazine Littéraire*. N°383. Francia.
- Valle, A. M. (1999). *La educación desde las ideas fundamentales de Friedrich Nietzsche*. Tesis de licenciatura no publicada. UNAM. México.
- Zimmermann, B. (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual* (trad. José Antonio Padilla). Madrid: Siglo XXI.