

NOTAS *

* Esta sección de Notas debió preceder en nuestra Revista a la sección de Reseñas.

SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

Federico Nietzsche

Quiero comenzar por la confesión de que se me ha vuelto muy difícil, en relación con la tragedia griega, alcanzar una emoción pura y originaria, que verdaderamente toque a la tragedia en cuanto obra de arte; una emoción a la que ante todo quisiera llamar "sincera". Pues ahora todo se confabula, desde el vamos, para que el joven, ansioso de lanzar finalmente una mirada sobre ese mundo prodigioso al que se le tributan elogios ilimitados, caiga en la red de una admiración a la que habría que calificar de poco sincera. Disimula temeroso ante sí mismo la primera impresión casi desagradable de extrañeza y frialdad, pues quisiera admirar a cualquier precio eso cuyo canto de triunfo viene resonando desde la Antigüedad hasta este momento en que el joven vive. En tal necesidad de admirar transforma, inconscientemente, ese objeto que lo ha impresionado de modo tan extraño, con la fuerza de una frágil ilusión: acaso mantiene la vista inmóvil sobre aquellas escenas en las que advierte un parentesco con Shakespeare y mide, tal vez, por la impresión que le produce la escena esquileica de Casandra, toda la tragedia antigua; o se demora en la

estructura de los dramas de Sófocles, feliz de reconocer ahí leyes según las cuales todavía hoy (hasta no hace poco) crea y compone el autor dramático. Otro, a su vez, puede incluso llegar a percibir la oposición frente a aquel mundo mítico, más frío y áspero, con cierto encanto "sentimental", en tanto que las naturalezas menos dotadas se darán por satisfechas, aquí como en otra parte, con lo material, esto es, se recrearán, en parte, con la historia representada o permanecerán subyugadas, si se quiere, por palabras y pensamientos sueltos, o por esquemas métricos, o hasta por pasajes filológicamente corruptos. Aquella emoción sincera, sin embargo, comienza con el reconocimiento de una enorme deficiencia, de una enorme falta o ausencia, y por eso, sólo con una admiración condicionada. El defecto es todavía mayor que, supongamos, si ante las ruinas de un templo, y a partir de los pocos restos de algunas columnas, buscásemos dar con la impresión que causaban columnatas enteras. Pues al fin y al cabo sólo tenemos papel impreso ante los ojos, en lugar de la realidad de aquella tragedia. Tenemos que empezar por suplir a los griegos: a suplirlos en la manifestación más acabada de su vida, como actores, cantores y bailarines trágicos; a los griegos como únicos espectadores artísticos verdaderamente exigentes. Pero si somos capaces de imaginarnos a los griegos, entonces casi hemos podido recrear una vez más, a partir de nosotros mismos, a la tragedia antigua. Pero he aquí una dificultad casi insuperable, a saber, dónde debe el hombre moderno comenzar a pensar como griego y cuándo debe dejar de hacerlo. En verdad, es muy difícil dar con el camino que permita advertir con claridad aquella deficiencia. Sólo manifestaciones análogas de nuestro mundo, y a las que podría denominarse casi griegas, podrían brindarnos una ayuda. No de otro modo lo igual es reconocido siempre por lo igual y en lo igual. Así, la mejor parte de nuestros eruditos modernos suele acudir a Goethe para dejarse conducir por él hasta los griegos; otros llaman a Rafael en su ayuda. Yo me atengo a las experiencias que debo agradecerle a Ricardo Wagner. La llamada ciencia histórico-crítica no tiene en absoluto medios para llegar más cerca a cosas que nos son tan ajenas. Necesitamos puentes, expe-

riencias, vivencias, y necesitamos luego, a su vez, hombres que nos las interpreten y que las expresen. Por eso creo no equivocarme al partir de las impresiones que provocó en mí una representación de "Tristán e Isolda" en el verano de 1872.

Por empezar, percibí, en cuanto al aspecto plástico de la representación, una diferencia fundamental frente a la puesta en escena que realizan nuestros actores, al hacer los papeles de Shakespeare y de Schiller, y frente a los cantores en la ópera. Con absoluta prescindencia del talento individual, se percibía la intención nada azarosa de mantener, incluso en los momentos de mayor pasión, una serena grandeza; en lo esencial se veían grupos plásticos en actitudes nobles, movimientos mesurados y por lo general casi estáticos. Me agradó el hecho de ver ahí repiegado al desasosiego moderno frente a un afán de orden plástico. Me dije a mí mismo que la música y el canto debían de ser la causa, seguramente, de que nada se moviese con rapidez, a diferencia de lo que ocurre en la vida ordinaria y en la tragedia sólo declamada. La emoción cantada se ve infinitamente retardada frente a la que sólo se recita. Y el movimiento que acompaña al canto tiene que transformar al movimiento naturalista, ágil y efectivo, y conferirle una grandeza patética. Así fue como avizoré el futuro más fructífero para nuestra tarea plástica: hallar a una música tan excesa la correspondiente excelsitud en las posiciones y los movimientos de los actores. Y también en este sentido la música se me manifestó como la salvadora de nuestro presente. La ópera, por el contrario, era completamente inadecuada para provocar una catarsis del sentido plástico, pues sus cantores eran instrumentos camuflados, y sus movimientos, en el fondo indiferentes, podían ser determinados, desde un comienzo, por simple convención. Casi podría decirse que el hombre moderno, seducido por su arte favorito, la ópera, ha terminado por habituarse a la expresión convencional en la vestimenta, los gestos, etc.; hasta podría afirmarse que las cortes imitan el mundo de la ópera y que paulatinamente todo el mundo civilizado se convierte en la pálida imitación de la antigua cultura palaciega.

Pero lo mismo que ha obligado aquí a una plástica más serena, a saber, la larga duración del sonido cantado, fue causa de un efecto semejante en el drama de Esquilo, si bien es cierto que en éste hubo, además, otra circunstancia que contribuyó a enaltecer ese sosiego plástico. La tragedia es un acto religioso del pueblo entero, esto es, de toda una comunidad cívica, y cuenta por lo tanto con una gran masa de espectadores; pero eso hace que la distancia entre lo representado sobre la escena y el espectador sea mucho más grande que entre nosotros. A causa de esa situación diferente desde el punto de vista de la perspectiva, el actor mismo debía presentarse en el escenario todo cargado de ropas y sobre coturnos; y por eso mismo, en lugar de mostrar los movimientos del rostro, llevaba una máscara. Pero precisamente por eso la plástica escenográfica tenía que desplegarse en formas amplias y serenas. Aquí nacieron, en un todo exigidas por la naturaleza de la cosa misma, las leyes del estilo elevado, y a la simetría rígida le sucedieron los contrastes. La restricción del número de actores a dos o tres obedeció también, con toda probabilidad, a una razón de orden plástico, a saber, el temor de presentar grupos mayores y en movimiento, pues ahí se esconden muchos peligros para lo bello. Aquella plástica sencilla de Esquilo fue, con todo, la antesala de Fidias, pues el arte plástico sólo a paso lento avanza tras una bella realidad. Es un problema importante el de llegar a saber por qué el arte plástico no decayó inmediatamente, junto con las otras artes, después de Sócrates; pero, en primer lugar, llegó más tarde; luego, lo que lo salva no es la formación sofisticada sino artesanal de sus maestros; y por último, lo bello, una vez encontrado, es repetido sin cesar, de modo que también para nosotros los tiempos tardíos rebosan todavía de la belleza de épocas, en rigor, muy anteriores.

Elo es que el autor trágico tiene que haber dado también las indicaciones para la configuración plástica de los grupos y para el movimiento de sus actores; y advertimos que así lo hizo por la simetría que impera en el número de los versos, la que sólo puede volverse manifiesta mediante el movimiento escénico. En términos generales, el actor permanece de pie cuando habla y mediante ciertos pasos

destaca unos grupos de versos, de otros. Toda su actitud cae bajo el concepto de lo relativo a la "orquesta", y el maestro de coro, que en un principio era el mismo poeta trágico, tenía la tarea de dar todas las indicaciones necesarias y de no dejar nada librado al azar. Para la época de Esquilo, acostumbrada a un estilo hierático y severo, debemos pensar que también en la tragedia imperaba ese estilo. La tarea, pues, es comprender a Esquilo como compositor plástico, tanto en el movimiento plástico de las escenas individuales como en la secuencia de las composiciones plásticas dentro del todo de su obra artística. Un problema fundamental, en relación con esto, sería comprender la utilización plástica del coro, su relación con los actores sobre la escena, y luego el vínculo del grupo plástico con la arquitectura que lo rodea. Aquí se abre para nosotros un abismo de fuerzas artísticas; y el artista dramático aparece otra vez, más que nunca, como el artista total.

Invierno de 1872/1873. De los manuscritos inéditos (Fr. Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe* III, 4, págs. 165-169).

Traducción:
Martín Zubiría