

Friedrich Nietzsche  
El drama  
musical griego



**E** LEJANDRIA

Libro descargado en [www.elelandria.com](http://www.elelandria.com), tu sitio web de obras de dominio público  
¡Esperamos que lo disfrutéis!

El drama musical griego

Friedrich Nietzsche

No sólo recuerdos y resonancias de las **artes dramáticas de Grecia** podemos

detectar en nuestro teatro de hoy: no, las **formas fundamentales** de éste hundieron sus

raíces en el suelo **helénico** bien en un crecimiento **natural**, bien como consecuencia de un préstamo **artificial**. Sólo los nombres se han modificado y han cambiado de sitio en

varios aspectos: de manera semejante a como el arte musical de la Edad Media

continuaba poseyendo realmente las escalas musicales griegas, incluso con los nombres

griegos, sólo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron **locrio** es calificado, en los

tonos eclesiásticos, de **dórico** Con confusiones similares tropezamos en el terreno de la

terminología dramática: lo que el ateniense entendía por **tragedia** nosotros lo

subsumiremos acaso en el concepto de **gran ópera**: al menos esto es lo que hizo Voltaire

en una carta al cardenal Quiriní En cambio, en nuestra tragedia un heleno apenas

reconocería nada que pudiera corresponder a su tragedia; pero sí se le ocurriría que la

estructura entera y el carácter básico de la tragedia de Shakespeare están tomados de la

denominada **comedia nueva** de él. Y de hecho, es de **ella** de la que se han derivado, en

enormes espacios de tiempo, los misterios y moralidades latino-germánicas y, finalmente,

la tragedia de Shakespeare: de modo similar a como no se podrá desconocer en la forma

externa del **escenario** de Shakespeare el parentesco genealógico con la comedia ática

nueva. Así, pues, mientras que aquí hemos de reconocer un desarrollo que avanza de

manera natural, y que se continúa durante milenios, aquella genuina tragedia de la

Antigüedad, la obra de arte de Ésquilo y de Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno

de un modo arbitrario. Lo que hoy nosotros llamamos **ópera**, que es una caricatura del

drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad:

desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una

teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un *homunculus* producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eruditos florentinos que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar **aque**llos efectos que la música había tenido en la Antigüedad, según tantos testimonios elocuentes . ¡Cosa extraña! Ya el primer pensamiento puesto en la ópera fue una búsqueda de efecto. Con tales experimentos quedan cortadas o, al menos, gravemente mutiladas las raíces de un arte inconsciente, brotado de la vida del pueblo. Así en Francia el drama popular fue

1

suplantado por la denominada tragedia clásica, es decir, por un género surgido nada más que por vía docta, destinado a contener sin mezcla alguna la quintaesencia de lo trágico. También en Alemania quedó socavada a partir de la Reforma la raíz natural del drama, la comedia de carnaval; desde entonces apenas se ha vuelto a intentar crear de nuevo una

forma nacional, en cambio se ha pensado y poetizado de acuerdo con las pautas vigentes

en naciones extranjeras. Para el desarrollo de las artes modernas la erudición el saber y

la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en

el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda. La historia de la

música enseña que la sana evolución progresiva de la música **griega** quedó de súbdito

máximamente obstaculizada y perjudicada en la Alta Edad Media cuando, tanto en la

teoría como en la práctica, se volvió de manera docta a lo antiguo. El resultado fue una

atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y

el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos

debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la

capacidad expresiva de la música. ¿Cómo se podía lograr esto? Se dio a las notas el color

de las cosas de que en el texto se hablaba, es decir, verde cuando lo que se mencionaba

eran plantas, campos, viñedos, rojo púrpura cuando eran el sol y la luz. Esto era música-

literatura, música para leer. Esto que aquí nos parece un claro absurdo, en el terreno de

que aquí voy a hablar sólo unos pocos vieron en seguida que lo era. Yo afirmo, en efecto,

que el Ésquilo y el Sófocles que nosotros conocemos nos son conocidos únicamente

como poetas del texto, como libretistas, es decir, que precisamente nos son desconocidos.

Pues mientras que en el campo de la música hace ya mucho tiempo que hemos superado

esa fantasmagoría docta que es una música para leer, en el campo de la poesía la

innaturalidad del poema-libreto domina de manera tan exclusiva, que cuesta reflexión

decirse hasta qué punto somos por necesidad injustos con Píndaro, Ésquilo y Sófocles,

más aún, por qué propiamente no los conocemos. Cuando los llamamos poetas, queremos

decir precisamente poetas del libro: mas justo con esto perdemos toda intelección de su

esencia, la cual se nos descubre únicamente cuando alguna vez, en una hora intensa y rica

de fantasía, hacemos desfilar ante nuestra alma la **ópera** de un modo tan idealizado, que

se nos da precisamente una intuición del drama musical antiguo. Pues por muy

desfiguradas que se encuentren todas las proporciones en la denominada gran ópera, aun

cuando ésta sea producto de la dispersión, no del recogimiento, esclava de la peor de las

versificaciones y de una música indigna: aun cuando aquí todo sea mentira y

desvergüenza: no hay, con todo, ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre

Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial y

eliminando con el pensamiento, en una hora de entusiasmo, todo lo torcido y desfigurado.

Esa imagen de la fantasía tiene que ser investigada entonces con cuidado, y confrontada

en cada una de sus partes con la tradición de la Antigüedad, para que no

superhelenicemos acaso lo helénico y nos inventemos una obra de arte que no tiene patria

alguna en ningún lugar del mundo. Es éste un peligro nada pequeño. Pues hasta no hace

mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal

tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy

lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido

abriendo paso la visión policroma de la plástica antigua, según la cual ésta no tiene que

ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color. De manera semejante goza

de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede

2

producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del

gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que

nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en

pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces

como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente.

Confrontemos con esto la manera como el genial Anselm Feuerbach se representa aquel

drama antiguo como arte total: «No es de extrañar -dice- que, dada su afinidad electiva,

que tiene unas razones profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en

un todo inseparable, que es una nueva forma de arte. Los juegos olímpicos reunían en una

unidad político-religiosa a las tribus griegas separadas: el festival dramático se parece a

una festividad de reunificación de las artes griegas. Su modelo estaba dado ya en aquellas

festividades de los templos en que la aparición plástica del dios era celebrada, ante una

devota muchedumbre, con bailes y cantos. Como allí, también aquí el marco y la base lo

forma la arquitectura, mediante la cual la esfera poética superior queda visiblemente

apartada de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor, y en la suntuosidad de

los trajes vemos desplegado todo el encanto de un abigarrado juego de colores. Del alma

del conjunto se ha hecho dueño el arte poético; pero, una vez más, no como una forma

poética aislada, cual ocurre en el culto del templo, no, por ejemplo, como himno.

Aquellos relatos, tan esenciales al drama griego, del **angelos** y del **exangelos** o de los mismos personajes que actúan, nos retrotraen a la epopeya. En las escenas apasionadas y

en el coro tiene su lugar la poesía lírica, y, ciertamente, según todas sus gradaciones,

desde la erupción inmediata del sentimiento, en interjecciones, desde la flor delicadísima

de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Con la recitación, el canto y la música de

flauta, y con el paso cadencioso del baile no queda aún cerrado del todo el círculo. Pues

si la poesía constituye el elemento fundamental y más íntimo del drama, a su encuentro

sale, en esta su nueva forma, la escultura.» Hasta aquí Feuerbach  
Es seguro que es en

presencia de tal obra de arte donde nosotros tenemos que aprender el modo de gozar

como hombres enteros: mientras que puede temerse que, aun colocados ante ella,

nosotros nos dividiríamos en pedazos para asimilarla. Yo creo incluso que si alguno de

nosotros fuese trasladado de repente a una representación festiva ateniense, la primera

impresión que tendría sería la de un espectáculo completamente bárbaro y extraño. Y

esto, por muchas razones. A pleno sol, sin ninguno de los misteriosos efectos del

atardecer y de la luz de las lámparas, en la más chillona realidad vería un inmenso

espacio abierto completamente lleno de seres humanos: las miradas de todos, dirigidas

hacia un grupo de varones enmascarados que se mueven maravillosamente en el fondo y

hacia unos pocos muñecos de dimensiones superiores a la humana, que, en un escenario

largo y estrecho, evolucionan arriba y abajo a un compás lentísimo.  
Pues qué otro

nombre sino el de muñecos tenemos que dar a aquellos seres que,  
erguidos sobre los altos

zancos de los coturnos, con el rostro cubierto por gigantescas  
máscaras que sobresalen

por encima de la cabeza y que están pintadas con colores violentos,  
con el pecho y el

vientre, los brazos y las piernas almohadillados y rellenos hasta  
resultar innaturales,

apenas pueden moverse, aplastados por el peso de un vestido con  
cola que llega hasta el

suelo y de una enorme peluca. Además esas figuras han de hablar y  
cantar a través de los

orificios desmesuradamente abiertos de la boca, con un tono  
fortísimo para hacerse

entender por una masa de oyentes de más de 20.000 personas: en  
verdad, una tarea

heroica, digna de un guerrero de Maratón. Pero nuestra admiración  
se acrecienta cuando

3

nos enteramos de que cada uno de esos actores-cantantes tenía  
que pronunciar en un

esfuerzo de diez horas de. duración unos 1.600 versos, entre los  
que había al menos seis

partes cantadas, mayores y menores. Y esto, ante un público que censuraba

inexorablemente cualquier exageración en el tono, cualquier acento incorrecto, en

Atenas, donde, según la expresión de Lessing, hasta la plebe poseía un juicio fino y

delicado. ¡Qué concentración y entrenamiento de las fuerzas, qué prolongada

preparación, qué seriedad y entusiasmo en el hacerse cargo de la tarea artística tenemos

que presuponer aquí, en suma, qué actores ideales! Aquí estaban planteadas tareas para

los ciudadanos más nobles, aquí no quedaba deshonrado, aun en el caso de fracasar, un

guerrero de Maratón, aquí el actor sentía que, vestido con su ropaje, representaba una

elevación por encima de la forma cotidiana de ser hombre, y sentía también dentro de sí

una exaltación en la que las palabras patéticas e imponentes de Ésquilo tenían que ser

para él un lenguaje natural.

Pero lleno de unción, igual que el actor, escuchaba también el **oyente**: también

sobre él se expandía un estado de ánimo festivo inusitado, deseado largo tiempo. 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. El griego huía de la dísipante vida pública que le era tan habitual, huía de la

vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la

acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo e invitaba al

recogimiento: no como el viejo alemán, que, cuando alguna vez rompía el círculo de su

existencia íntima, lo que deseaba era distracción, y la distracción auténtica y divertida la

encontraba en los debates jurídicos, que por eso determinaron la forma y la atmósfera

también de su drama. Por el contrario, el alma del ateniense que iba a ver la tragedia en

las grandes Dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la

tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza

extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen,

al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera. Como es

sabido, también nuestras comedias y nuestras mascaradas de carnaval son en su origen

festividades primaverales de ese tipo, que sólo por razones eclesiásticas quedan

trasladadas a una fecha un poco anterior. Todo es aquí instinto profundísimo: aquellos

enormes cortejos dionisiacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de

San Juan y de San Vito de la Edad Media, los cuales iban de ciudad en ciudad bailando,

cantando y saltando, en masas cada vez mayores. Aun cuando la medicina de hoy hable

de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Media: nosotros retendremos

únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo, y

que la desgracia de las artes modernas es no haber brotado de semejante fuente

misteriosa. No es un capricho ni una travesura arbitraria el que, en los primeros

comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, disfrazadas de

sátiros y silenos, pintados los rostros con hollín, con minio y otros jugos vegetales,

coronadas de flores las cabezas, anduviesen errantes por campos y bosques: el efecto

omnipotente de la primavera, que se manifiesta tan de súbito,  
incrementa aquí también

las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes  
aparecen estados extáticos,

visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo,  
y seres acordes en

sus sentimientos marchan en muchedumbres por el campo. Y aquí  
está la cuna del drama.

4

Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera  
producir un engaño en

otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a  
sí mismo transformado

y hechizado. En el estado del «hallarse-fuera-de-sí», en el éxtasis,  
ya no es menester dar

más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que  
ingresamos en otro ser,

de tal modo que nos portamos como seres transformados  
mágicamente. De aquí procede,

en última instancia, el profundo estupor ante el espectáculo del  
drama: vacila el suelo, la

creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo  
que, en contraste

total con Lanzadera en el ***Sueño de una noche de verano*** el  
entusiasta dionisíaco cree en

su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Quien no

abrigue esa creencia, puede seguir perteneciendo, sin duda, a los que agitan el tirso, a los

diletantes, pero no a los verdaderos servidores de Dioniso, los bacantes.

En la época de florecimiento del drama ático, algo de esa vida natural dionisíaca

perduraba todavía en el alma de los oyentes. Estos 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. En contraposición a este público, que es la camisa de

fuerza de nuestro teatro de hoy, el espectador-ateniense, cuando se situaba en las gradas

del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados.

Para él lo sencillo no era todavía demasiado sencillo: su erudición estética consistía en

los recuerdos de felices días anteriores de teatro, su confianza en el genio dramático de su

pueblo era ilimitada. Pero lo más importante es que eran tan raras las veces que sorbía la

bebida de la tragedia, que siempre la saboreaba como si fuera la primera vez. En este

sentido voy a citar las palabras del más importante arquitecto vivo, el cual da su voto en

favor de los frescos en el techo y de las cúpulas pintadas. «Nada es más ventajoso -dice-

para la obra de arte que el que quede sustraída al contacto directo y vulgar con lo

inmediato y a la línea de visión habitual del hombre. Por el hábito de ver cómodamente

queda tan embotado el nervio óptico, que el encanto y las proporciones de los colores y

las formas ya no los reconoce mas que como si estuvieran detrás de un velo» Sin duda

estará permitido reivindicar algo análogo también para el raro goce del drama: les

favorece a los cuadros y a los dramas que se los mire con una actitud y un sentimiento

poco habituales: si bien tampoco queremos recomendar ya con esto la vieja costumbre

romana de permanecer de pie en el teatro.

Hasta ahora nos hemos venido fijando únicamente en el actor y en el espectador.

Pensemos también, en tercer lugar, en el poeta (**Poet**): esta palabra la tomo aquí, claro

está, en su sentido más amplio, tal como la entendieron los griegos. Es exacto que los

trágicos griegos han ejercido sus inmensos efectos sobre el arte moderno tan sólo en

cuanto libretistas; pero si bien esto es verdad, yo estoy convencido de que una

representación real e íntegra de una trilogía esquilea, con actores, público y poetas áticos,

tendría que producir realmente un efecto anonadante, pues nos revelaría el hombre

estético con una perfección y una armonía tales que, frente a ellas, nuestros grandes

poetas aparecerían sin duda como estatuas bellamente iniciadas, pero no trabajadas hasta

el final.

En la Antigüedad griega al dramaturgo le estaba planteada su tarea de la manera

más difícil posible: una libertad cual la disfrutaban nuestros poetas escénicos en lo referente

a elección de materia, número de actores e innumerables otras cosas le parecería al juez

5

ático del arte una falta de disciplina. Todo el arte griego está penetrado de la orgullosa

ley de que sólo lo más difícil constituye una tarea digna del varón libre. Así, la autoridad

y la gloria de una obra de arte plástico dependían en gran manera de la dificultad de su

realización, de la dureza de la materia empleada. Entre las dificultades especiales que

hicieron que el camino hacia la fama dramática no llegase a ser nunca muy ancho,

cuéntanse el número limitado de actores, el empleo del coro, el restringido ciclo de mitos,

pero sobre todo aquella virtud de pentatleta, la necesidad de poseer dotes productivas de

poeta y de músico, en la orquística y en la dirección, y, por fin, de actor. Lo que

constituye siempre para nuestros poetas dramáticos el ancla de salvación es la novedad y,

con ello, lo interesante de la materia que han elegido para su drama. Piensan igual que los

improvisadores italianos, los cuales narran una historia nueva hasta llegar a su punto

culminante y a la máxima tensión, y entonces están persuadidos de que ya nadie se irá

antes del final. Ahora bien, el retener hasta el final mediante el atractivo de lo interesante

era algo nunca oído entre los trágicos griegos: las materias de sus obras maestras eran

conocidas desde antiguo, y, en forma épica y lírica, resultaban familiares desde la

infancia a los oyentes. El despertar verdadero interés por un Orestes y un Edipo era ya

una proeza heroica: pero ¡qué restringidos, qué arbitrariamente limitados eran los medios

que era lícito emplear para suscitar ese interés! Aquí entra en consideración sobre todo el

coro, el cual era tan importante para el poeta antiguo como lo eran para el trágico francés

los personajes aristocráticos que tenían sus puestos a ambos lados de la escena y que, por

así decirlo, transformaban el escenario en una antecámara principesca. De igual modo

que, por consideración a ese singular «coro», que no intervenía y, sin embargo, sí

intervenía en la representación, al trágico francés no le era lícito modificar los decorados,

de igual modo que el lenguaje y el gesto en el escenario se guiaban por el modelo de ese

«coro»: así el coro antiguo exigía que la acción entera en todo drama se desarrollase en

público y que el lugar de acción de la tragedia fuese un lugar abierto.

Es esta una exigencia temeraria: pues el acto trágico y la preparación para el

mismo no se los suele encontrar precisamente en la calle, sino que donde mejor crecen es

en lo oculto. Todo en público, todo a plena luz, todo en presencia del coro -esa era la

cruel exigencia. No es que esto se hubiera expresado alguna vez como exigencia, en

razón de una sutileza estética cualquiera: antes bien, en el largo proceso de desarrollo del

drama. se había alcanzado ese nivel, y se lo había mantenido, sabiendo por instinto que

para el genio eminente había aquí una tarea eminente a resolver. Es sabido, en efecto, que

la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral: pero este conocimiento

histórico nos da de hecho lo, clave de ese raro problema. En los mejores tiempos el efecto

capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el

factor con que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel

en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Ésquilo hasta Eurípides es un nivel

en que el coro había quedado ya tan en segundo plano como para continuar dando

justamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y 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. Ese paso fue dado, y Aristóteles,

contemporáneo del mismo, lo fijó en su famosa definición, tan desorientadora, y que no

expresa en absoluto la esencia del drama esquileo.

6

El primer pensamiento al proyectar un poema dramático tenía que ser, por tanto,

el inventar un grupo de varones o mujeres que estuviesen estrechamente vinculados con

los personajes de la acción: después era necesario buscar ocasiones en las que pudieran

hacer irrupción sentimientos lírico-musicales masivos. En cierto modo el actor miraba

desde el coro a los personajes del escenario, y con él lo hacía el público ateniense:

nosotros, que no tenemos mas que el libreto, miramos desde el escenario hacia el coro. El

significado de éste no es posible agotarlo con una comparación. Si Schlegel lo calificó de

«espectador ideal», esto quiere decir únicamente que, en la manera como el coro concibe

los acontecimientos, el poeta sugiere a la vez la manera como, según su deseo, debe

concebirlos el espectador. Mas con esto se ha resaltado bien únicamente un aspecto:

sobre todo es importante que quien representa al héroe le grite al espectador sus

sentimientos a través del coro como a través de un altavoz, con una ampliación colosal.

Aun cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin

embargo, una masa, sino sólo un enorme individuo, dotado de unos pulmones mayores

que los naturales. No es éste el sitio de indicar cuál es el pensamiento ético que hay en la

música coral unísona de los griegos: ella forma la antítesis más poderosa del desarrollo

de la música cristiana, en la que la armonía, auténtico símbolo de la mayoría, ha

dominado durante largo tiempo, hasta el punto de que la melodía quedó asfixiada y tuvo

que volver a ser descubierta de nuevo. El coro es el que ha prescrito los límites a la

fantasía poética que en la tragedia se patentiza: el baile coral religioso, con su *andante*

solemne, rodeaba de barreras el espíritu inventivo de los poetas, tan travieso en otras

ocasiones: mientras que la tragedia inglesa, que no tiene esa barrera, se comporta, con su

realismo fantástico, de manera mucho más impetuosa, mucho más dionisiaca, pero, en el

fondo, mucho más melancólica, aproximadamente como un *allegro* beethoveniano.

Propiamente la tesis más importante en la economía del drama antiguo es que el coro

tuviese varias ocasiones grandes de entregarse a manifestaciones lírico-patéticas. Pero

esto está logrado con facilidad también en el más breve fragmento de la leyenda: y por

ello falta en absoluto todo lo complicado, todo lo basado en intrigas todo lo combinado

de manera sutil y artificial, en suma, todo lo que constituye cabalmente el carácter del

drama moderno. En el drama musical antiguo no había nada que la gente tuviera que

calcular: en él incluso la astucia de ciertos héroes del mito tiene en sí algo sencillo y

honesto. Nunca, ni siquiera en Eurípides, se transformó la esencia del espectáculo en la

esencia del juego de ajedrez mientras que ciertamente lo ajedrecístico se convirtió en el

rasgo fundamental de la denominada comedia nueva. Por ello cada uno de los dramas de

los antiguos se parece, en su sencilla estructura, a *un solo* acto de nuestras tragedias, y,

desde luego, casi siempre al quinto acto, el cual lleva a la catástrofe con pasos cortos y

rápidos. La tragedia clásica francesa, como no conocía su modelo, el drama musical

griego, más que precisamente como libreto, y con la introducción del coro caía en

perplejidades, tuvo que admitir en sí un elemento totalmente nuevo, sólo para llenar los

cinco actos prescritos por Horacio ese lastre, sin el que aquella forma de arte no se

habría arriesgado a salir al mar, era la intriga, es decir, un enigma a resolver para el

entendimiento y una palestra de las pasiones *pequeñas*, que en el fondo no son trágicas:

con esto su carácter se aproximó significativamente al de la comedia ática nueva.

Comparada con ésta, la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede

decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo

alguno en el obrar, el *amórò* sino en el padecer, el *woyçp*. La acción se añadió

7

cuando surgió el diálogo: e incluso en la época de florecimiento del drama el obrar

verdadero y serio no fue presentado en escena descubierta. Qué otra cosa fue

originariamente la tragedia más que una lírica objetiva, una canción cantada partiendo del

estado de determinados seres mitológicos, y, además, con el traje de los mismos. Al

principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenía que dar a

entender qué era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente

comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dioniso. Más

tarde fue introducida la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para hacer

personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra metida en ese

momento y que incitan a su séquito a participar en ellas de manera vivísima. Por otro

lado, durante esos apasionados cantos corales Dioniso es en cierto modo la imagen

viviente, la estatua viviente del dios: y de hecho el actor antiguo tiene algo del convidado

de piedra de Mozart. Un musicólogo moderno hace sobre esto la correcta observación

siguiente: «En nuestro actor disfrazado -dice- nos sale a nosotros al encuentro un hombre

natural, a los griegos en la máscara trágica les salía al encuentro un hombre artificial,

estilizado en héroe, si se quiere. Nuestros profundos escenarios, en los cuales están

agrupados a menudo unos cien personajes, convierten las representaciones con toda la

vivacidad que pueden en pinturas coloreadas. El estrecho escenario antiguo, con la pared

del fondo muy adelantada, convertía a las pocas figuras que allí había y que se movían

pausadamente en bajorrelieves vivientes o en vivientes imágenes marmóreas del frontón

de un templo. Sí un milagro hubiese insuflado vida a las figuras marmóreas de la disputa

entre Atenea y Poseidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje

de Sófocles.»

Retorno al punto de vista, antes sugerido, de que en el drama griego el acento

recae sobre el padecer, no sobre el obrar: ahora resultará más fácil comprender por qué

yo opino que nosotros somos **necesariamente** injustos con Ésquilo y con Sófocles, que

propiamente no los **conocemos**. No tenemos, en efecto, ninguna norma para controlar el

juicio del público ático sobre una obra poética, porque no sabemos, o sólo en mínima

parte sabemos, cómo se lograba que el sufrir, y en general la vida afectiva en sus

erupciones, produjese 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. A la posición de la música con respecto al drama

antiguo se le puede aplicar perfectamente la exigencia que Gluck formuló en el famoso

prólogo a su ***Alceste***. La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la

expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni

perturbarla con ornamentos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo

impecable y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla feliz de sombra y luz,

que sirven únicamente para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música

fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de trocar la

pasión del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Sin duda esa

misma tarea la tiene también la palabra, mas para ésta es mucho más difícil resolverla y

sólo puede hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y

sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no

alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca

8

directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas

partes se comprende.

Es verdad que todavía hoy se encuentran difundidas opiniones sobre la música

griega según las cuales ésta no habría sido de ninguna de las maneras semejante lenguaje

universalmente comprensible, sino que significaría, antes bien, un mundo sonoro

inventado por vía docta, abstraído de unas doctrinas acústicas, y completamente extraño a

nosotros. Acá y allá la gente mantiene, por ejemplo, la superstición de que en la música

griega la tercera mayor fue sentida como una disonancia. De tales ideas tenemos que

liberarnos completamente, y no olvidar nunca que la música de los griegos está mucho

más próxima a nuestro sentimiento que la de la Edad Media. Las composiciones antiguas

que se nos han conservado recuerdan totalmente, en su nítida articulación rítmica,

nuestras canciones populares: pero fue de la canción popular de donde brotaron todo el

arte poético y toda la música antiguos. Es cierto que existe también música instrumental

pura: mas en ella se hacía valer únicamente el virtuosismo. El griego genuino sentía

siempre en ella algo ajeno a su patria, algo importado del extranjero asiático. La música

propia griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las

palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado., que el

poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. Los griegos no

llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también

la unidad intimísima de palabra y música. Nosotros, que nos hemos criado bajo el influjo

de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes, apenas somos ya capaces

de disfrutar juntos el texto y la música. Nos hemos habituado precisamente a disfrutar,

por separado, el texto en la lectura -por lo cual no nos fiamos de nuestro juicio cuando

vemos recitar una poesía, representar un drama, y pedimos el libro - y la música en la

audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música

sea bella: algo que a un griego le parecería propiamente una barbarie.

Además de esta hermandad recién subrayada entre poesía y arte musical, la

música antigua tenía otras dos características, su sencillez e incluso pobreza de armonía,

y su riqueza de medios de expresión rítmica. Ya he insinuado que el canto coral se

diferenciaba del canto solista únicamente por el número de voces, y que sólo a los

instrumentos de acompañamiento les estaba permitida una muy restringida polifonía, es

decir, una armonía en sentido nuestro. La exigencia primera de todas era que se

**entendiese** el contenido de la canción interpretada: y si se entendía realmente una

canción coral de Píndaro o de Ésquilo, con sus temerarias metáforas y saltos de

pensamiento: esto presupone un arte asombroso de interpretación y, a la vez, una

acentuación y una rítmica musicales extraordinariamente características. Al lado de la

estructura rítmico-musical en períodos, que se movía en estrechísimo paralelismo con el

texto, iba por otra parte, como medio de expresión externa, el movimiento del baile, la

orquística. En las evoluciones de los coreutas, que diseñaban ante los ojos de los

espectadores algo así como arabescos sobre la ancha superficie de la orquesta, la gente

sentía la música hecha visible en cierto modo. Mientras la música incrementaba el efecto

de la poesía, la orquística aclaraba la música. Con esto se le originaba al mismo tiempo

al poeta y compositor la tarea de ser además un maestro de ballet productivo.

9

Aquí hay que decir todavía unas palabras sobre los límites de la música en el

drama. El significado más hondo de esos límites, que son el talón de Aquiles del drama

musical antiguo, puesto que en ellos comienza el proceso de disolución de éste, no lo

vamos a discutir hoy, ya que en mi próxima conferencia pienso tratar de la decadencia de

la tragedia antigua, y, por tanto, también del punto que acabamos de insinuar. Baste aquí

con este hecho: no todo lo poetizado se podía cantar, y a veces también se lo hablaba,

como en nuestro melodrama, con acompañamiento de música instrumental. Pero ese

hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semirecitado, de modo que el peculiar

sonido retumbante del mismo no introducía ningún dualismo en el drama musical, antes,

por el contrario, también en el lenguaje se había impuesto el influjo dominante de la

música. Una especie de eco de ese tono de recitado lo tenemos en el denominado tono de

lección, con que en la Iglesia católica son leídos los evangelios, las epístolas y muchas

oraciones. «El sacerdote lector hace, en las pausas y finales de las frases, ciertas flexiones

de voz, con lo que queda asegurada la claridad de la lectura y se evita a la vez la

monotonía. Pero en momentos importantes de la acción sagrada la voz del clérigo se

eleva, el **pater noster**, el prefacio, la bendición se convierten en un canto declamatorio.»

En general, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical

griego, sólo que en Grecia todo era mucho más luminoso, más solar, en suma, más bello,

pero también, en cambio, menos íntimo, y estaba desprovisto de aquel simbolismo

enigmático e infinito propio de la Iglesia cristiana.

Con esto, estimadísima concurrencia, he llegado al final. Antes he comparado al

creador del drama musical griego con el pentatleta, el atleta que participaba en cinco

juegos: una imagen distinta nos aclarara mejor el significado que tal pentatleta músico-

dramático tuvo para todo el arte antiguo. Ésquilo posee una importancia extraordinaria

para la historia de la indumentaria antigua en cuanto que fue él quien introdujo el ropaje

libre, la elegancia, esplendor y gracia del vestido principal, mientras que, antes de él, los

griegos barbarizaban en sus vestidos y no conocían el ropaje libre. El drama musical

griego es, para todo el arte antiguo, ese ropaje libre: todo lo no-libre, todo lo aislado de

cada una de las artes queda superado con él; en su común festividad sacrificial se cantan

himnos a la belleza y a la vez a la audacia. Sujeción y, sin embargo, gracia, pluralidad y,

sin embargo, unidad, muchas artes en actividad suprema y, **sin embargo, una sola** obra

de arte -eso es el drama musical antiguo. Mas aquel a quien su contemplación le traiga al

recuerdo el ideal del reformador actual del arte, tendrá que decirse simultáneamente que

aquella obra de arte del futuro no es por acaso un espejismo brillante, pero engañoso: lo

que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad -en un pasado de hace

más de dos mil años.

10

**¡Gracias por leer este libro de  
[www.elejandria.com](http://www.elejandria.com)!**

**Descubre nuestra colección de obras de dominio público en castellano en nuestra web**