



Friedrich Nietzsche

# Sócrates y la tragedia



**E** LEJANDRIA

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

## Sócrates y la tragedia

### Friedrich Nietzsche

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros

artísticos antiguos, hermanos de ella: acabó de manera trágica, mientras que todos ellos

fallecieron con una muerte muy bella. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado

natural ideal el dejar la vida sin espasmos, y teniendo una bella descendencia, el final de

aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un mundo ideal de ese tipo; desaparecen

y se van hundiendo, mientras ya elevan enérgicamente la cabeza sus retoños, más bellos.

Con la muerte del drama musical griego surgió, en cambio, un vacío enorme, que por

todas partes fue sentido profundamente; las gentes se decían que la poesía misma se

había perdido, y por burla enviaban al Hades a los atrofiados, enflaquecidos epígonos,

para que allí se alimentasen de las migajas de los maestros. Como dice Aristófanes, la

gente sentía una nostalgia tan íntima tan ardiente, del último de los grandes muertos,

como cuando a alguien le entra un súbito y poderoso apetito de comer coles. Mas cuando

luego floreció realmente un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como

predecesora y maestra suya, pudo, percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos

de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía

de la tragedia se llama Eurípides, el género artístico posterior es conocido con: e1

nombre de comedia ática nueva. En ella pervivió la: figura degenerada de la tragedia,

como memorial de su muy arduo y difícil fenecer. Es conocida la extraordinaria

veneración de que Eurípides disfrutó entre los poetas de la comedia ática nueva. Uno de

los más notables, Filemón, declaró que se dejaría ahorcar al instante: si estuviera

convencido de que el difunto continuaba teniendo vida y entendimiento. Pero lo que

Eurípides posee en común con Menandro y Filemón, y lo que ejerció sobre éstos un

efecto tan ejemplar, podemos resumirlo brevísimamente en la fórmula de que ellos

llevaron el espectador al escenario. Antes de Eurípides, habían sido seres humanos

estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y

semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de

Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también

1

en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la

realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos

grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo

más transparente en cierto modo, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de

la vida cotidiana pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen auténticamente

típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Ésquilo hasta el carácter

grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas

esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que

con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro de1 drama

entero. Lo que, en **Las ranas** de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar al arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su peso,

eso es algo que se aplica sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, lo que el

espectador veía y oía en el escenario euripideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el

ropaje de gala de la retórica. La idealidad se ha replegado a la palabra y ha huido del

pensamiento. Pero justo aquí tocamos el aspecto brillante, y que salta a los ojos, de la

innovación euripidea: en él el pueblo ha aprendido a hablar: esto lo ensalza él mismo, en

el certamen con Ésquilo: mediante él ahora el pueblo sabe

el arte de servirse de reglas, de escuadras para medir los versos, de

observar, de pensar, de ver, de entender, de engañar, e amar, de caminar,

de revelar, de mentir, de sopesar.

Gracias a él se le ha soltado la lengua a la comedia nueva, mientras que hasta

Eurípides no se sabía hacer hablar convenientemente a la vida cotidiana en el escenario.

La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas,

tomó ahora la palabra después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje

habían sido en la tragedia el semidiós, en la vieja comedia el sátiro borracho o semidiós.

Yo he representado la casa y el patio, donde nosotros vivimos y tejemos,

y por ello me he entregado al juicio, pues cada uno, conocedor de esto, ha juzgado de mi arte.

Más aún, Eurípides se jacta de lo siguiente:

Solo yo he inoculado a éstos que nos rodean tal sabiduría, al prestarles

el pensamiento y el concepto del arte; de tal modo que aquí

ahora todo el mundo filosofa, y administra

la casa y el patio, el campo y los animales

con más inteligencia que nunca:

2

continuamente investiga y reflexiona

¿por qué?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿qué?

¿A dónde ha llegado esto, quién me quitó aquello?

De una masa preparada e ilustrada de ese modo nació la comedia nueva, aquel

ajedrez dramático con su luminosa alegría por los golpes de astucia. Para esta comedia

nueva Eurípides se convirtió en cierto modo en el maestro de coro: sólo que esta vez era

el coro de los **oyentes** el que tenía que ser instruido. Tan pronto como éstos supieron cantar a la manera de Eurípides, comenzó el drama de los jóvenes señores llenos de

deudas, de los viejos bonachones y frívolos, de las heteras a la manera de Kotzebue, de

los esclavos domésticos prometeicos, Pero Eurípides, en cuanto maestro de coro, fue

alabado sin cesar; la gente se habría incluso matado para aprender aún algo más de él, si

no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. A1

abandonar ésta, sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia

inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia de un

futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estrafalario», se

puede aplicar también a la Grecia senil. El instante y el ingenio son sus divinidades

supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto

a la mentalidad.

En una visión retrospectiva como ésta uno está fácilmente tentado a formular

contra Eurípides, como presunto seductor del pueblo, inculpaciones injustas, pero

acaloradas, y a sacar, por ejemplo, con las palabras de Ésquilo, esta conclusión: «¿Qué

mal **no** procede de él?» Pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender, y

que, a lo largo de su vida entera, ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. En e1

modo como luchó contra un mal enorme que él creía reconocer, en el modo como es el

único que se enfrenta a ese mal con el brío de su talento y de su vida, revélase una vez

más el espíritu heroico de los viejos tiempos de Maratón. Más aún, puede decirse que, en

Eurípides, el poeta se ha convertido en un semidiós, después de haber sido éste expulsado

por aquél de la tragedia. Pero el mal enorme que él creía reconocer, contra el que luchó

con tanto heroísmo, era la decadencia del drama musical. ¿Dónde descubrió Eurípides,

sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Ésquilo y de Sófocles,



sus contemporáneos de mayor edad. Esto es una cosa muy extraña.  
¿No se habrá

equivocado? ¿No habrá sido injusto con Ésquilo y con Sófocles?  
¿Acaso su reacción

contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del  
fin? Todas estas

preguntas elevan su voz en este instante dentro de nosotros.

Eurípides fue un pensador solitario, en modo alguno del gusto de la  
masa

entonces dominante, en la que suscitaba reservas, como un  
estrafalario gruñón. La suerte

le fue tan poco propicia como la masa: y como para un poeta trágico  
de aquel tiempo la

masa constituía precisamente la suerte, se comprende por qué en  
vida alcanzó tan raras

veces el honor de una victoria trágica. ¿Qué fue lo que empujó a  
aquel dotado poeta a ir

tanto contra la corriente general? ¿Qué fue lo que le apartó de un  
camino que había sido

recorrido por varones como Ésquilo y Sófocles y sobre el que  
resplandecía el sol del

favor popular? Una sola cosa, justo aquella creencia en la  
decadencia del drama musical.

Y esa creencia la había adquirido en los asientos de los  
espectadores del teatro. Durante

largo tiempo estuvo observando con máxima agudeza qué abismo se abría entre una

tragedia y el público ateniense. Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y

difícil no era en modo alguno sentido como tal por el espectador, sino como algo

indiferente. Muchas cosas casuales, no subrayadas en absoluto por el poeta, producían en

la masa un efecto súbito. Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito

poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley

capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido».

Ante el tribunal de esta estética racionalista fue llevado ahora cada uno de los

componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramática, la

música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje. Eso que nosotros tenemos

que sentir tan frecuentemente en Eurípides como un defecto y un retroceso poéticos, en

comparación con la tragedia sofoclea, es el resultado de aquel enérgico proceso crítico,

de aquella temeraria racionalidad. Podría decirse que aquí tenemos un ejemplo de cómo

el recensionante puede convertirse en poeta. Sólo que, al oír la palabra «recensionante»,

no es lícito dejarse determinar por la impresión de esos seres débiles, impertinentes, que

no permiten ya en absoluto a nuestro público de hoy decir su palabra en cuestiones de

arte, Lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas

enjuiciados por él: y quien no puede poner, como lo puso él, el acto después de la

palabra, tiene poco derecho a dejar oír sus críticas en público. Yo quiero o puedo aducir

aquí un solo ejemplo de esa crítica productiva, aun cuando propiamente sería necesario

demostrar ese punto de vista mencionando todas las diferencias del drama

euripideo..Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el **prólogo** que aparece en Eurípides. El hecho de que un personaje individual, una divinidad o un héroe,

se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la

acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que ocurrirá en el

transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo calificaría sin más de petulante

renuncia al efecto de la tensión. ¿Se sabe, en efecto, todo lo que ha ocurrido, lo que

ocurrirá? ¿Quién aguardará hasta el final? Del todo distinta era la reflexión que Eurípides

se hacía. El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva

incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y

amplias escenas de **pathos** en las que volvía a resonar el carácter musical básico del

ditirambo dionisiaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es

un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente

tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y

aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación

de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica. En la tragedia

esquileo-sofoclea estaba casi siempre muy artísticamente arreglado que, en las primeras

escenas, de manera casual en cierto modo, se pusiesen en manos del espectador todos

aquellos hilos necesarios para la comprensión; también en este rasgo se mostraba aquella

noble maestría artística que enmascara, por así decirlo, lo formal necesario. De todos

modos, Eurípides creía observar que, durante aque1las primeras escenas, el espectador se

hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo

que era la historia anterior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición.

Por eso él escribía un prólogo como pro grama y lo hacía declamar por un personaje

digno de confianza, una divinidad. Ahora podía él también configurar con mayor libertad

el mito, puesto que, gracias al prólogo, podía suprimir toda duda sobre **su** configuración 4

del mito. Con pleno sentimiento de esta ventaja dramática suya, Eurípides reprocha a Ésquilo en **Las ranas** de Aristófanes:

¡Así, yo iré enseguida a tus prólogos,

para, de ese modo, empezar criticándole

la primera parte de la tragedia a este gran espíritu!

Es confuso cuando expone los hechos.

Pero lo que decimos del prólogo se puede decir también del muy famoso **deus ex**

**machina**: éste traza el programa del futuro, como el prólogo el del pasado. Entre esa

mirada épica al pasado y esa mirada épica al futuro están la realidad y el presente lírico-

dramáticos.

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente.

Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes **son** realmente tal como

hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquilios y sófoclos son

mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de

sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseña: ante su anatomía no hay ya

nada oculto en ellos. Si Sófocles dijo de Ésquilo que éste hace lo correcto, pero

inconscientemente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto,

**porque** lo hace conscientemente. Lo que **sabía** de más Sófocles, en comparación con Ésquilo, y de lo que se ufana, no era nada que estuviese situado fuera del campo de los

recursos **técnicos**; hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había sido capaz de defender verdaderamente lo mejor suyo con razones estéticas. Pues cabalmente lo

milagroso de todo este desarrollo del arte griego es que el concepto, la conciencia, la

teoría no habían tomado, aún la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del

maestro se refería a la técnica. Y así, también aquello que da, por ejemplo, ese brillo

antiguo a Thorwaldsen es que éste reflexionaba poco y hablaba y escribía mal, en que la

auténtica sabiduría artística no había penetrado en su conciencia.

En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los

artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad

en el concepto de **socratismo**. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis eurípidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno».

Eurípides es el poeta del racionalismo socrático En la Antigüedad griega se tenía un

sentimiento de la unidad de ambos nombres, Sócrates y Eurípides. En Atenas estaba muy

difundida la opinión de que Sócrates le ayudaba a Eurípides a escribir sus obras: de lo

cual puede inferirse cuán grande era la finura de oído con que la gente percibía el

socratismo en la tragedia eurípidea. Los partidarios de los «buenos tiempos viejos» solían

pronunciar juntos el nombre de Sócrates y el de Eurípides como los que pervertían al

pueblo. Existe también la tradición de que Sócrates se abstenía de asistir a la tragedia, y

sólo tomaba asiento entre los espectadores cuando se representaba una nueva obra de

Eurípides. Vecinos en un sentido más profundo aparecen ambos nombres en la famosa

sentencia del oráculo délfico, que ejerció un influjo tan determinante sobre la entera

concepción vital de Sócrates. La frase del dios delfico de que Sócrates es el más sabio de

los hombres contenía a la vez el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo

premio en el certamen de la sabiduría.

5

Es sabido que al principio Sócrates se mostró muy desconfiado frente a la

sentencia del dios. Para ver si es acertada, trata con hombres de Estado, con oradores, con

poetas y con artistas, tratando de descubrir a alguien que sea más sabio que él. En todas

partes encuentra justificada la palabra del dios: ve que los varones más famosos de su

tiempo tienen una idea falsa acerca de sí mismos y encuentra que ni siquiera poseen

conciencia exacta de su profesión, sino que la ejercen únicamente por instinto.

«Únicamente por instinto», ése es el lema del socratismo. El racionalismo no se ha

mostrado nunca tan ingenuo como en esta tendencia vital de Sócrates. Nunca tuvo éste



duda de la corrección del planteamiento entero del problema. «La sabiduría consiste en el

saber», y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a

otro». Esta es más o menos la norma de aquella extraña actividad misionera de Sócrates,

la cual tuvo que congregarse en torno a sí una nube de negrísimo enojo, porque nadie era

capaz de atacar la norma misma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se habría

necesitado además aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática

en el arte de la conversación, en la dialéctica. Visto desde la conciencia germánica

infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés;

pero es de suponer que también a los poetas y artistas de aquel tiempo tuvo Sócrates que

parecerles ya, al menos, muy aburrido y ridículo, en especial cuando, en su improductiva

erística, seguía haciendo valer la seriedad y la dignidad de una vocación divina. Los

fanáticos de la lógica son insoportables, cual las avispas. Y ahora, imagínese una

voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima energía

primordial de un carácter firme, junto a una fealdad externa fantásticamente atractiva: y

se comprenderá que incluso un talento tan grande como Eurípides, dadas precisamente la

seriedad y la profundidad de su pensar, tuvo que ser arrastrado de manera tanto

más inevitable a la escarpada vía de un crear artístico **consciente**. La

decadencia de la tragedia, tal como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: como nadie sabía convertir suficientemente en

conceptos y palabras la antigua técnica artística, Sócrates negó aquella

sabiduría, y con él la negó el seducido Eurípides. A aquella «sabiduría»

indemostrada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, aunque

bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante.

Una generación posterior se dio cuenta exacta de qué era envoltura y qué era

núcleo: quitó la primera, y el fruto del socratismo artístico resultó ser el

juego de ajedrez como espectáculo, la pieza de intriga.

El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría

cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta. En un único caso reconoció el

mismo Sócrates el poder de la sabiduría instintiva, y ello precisamente de una manera

muy característica. En situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates

encontraba un firme sostén gracias a una voz demónica que milagrosamente se dejaba

oír. Cuando esa voz viene, siempre **disuade**. En este hombre del todo anormal la

sabiduría instintiva eleva su voz para enfrentarse acá y allá a lo consciente, **poniendo**

**obstáculos**. También aquí se hace manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un

mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo

6

inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la

conciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en

un crítico, la conciencia, en un creador.

A un segundo crítico, además de Eurípides, el desprecio socrático de lo instintivo le

incitó también a realizar una reforma del arte, y, desde luego, una reforma más radical

aún. También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte

anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y

alabadísima» tragedia – así es como él se expresa – entre las artes lisonjeras, que suelen

representar únicamente lo agradable, lo lisonjero para la naturaleza sensible, no lo

desagradable, pero a la vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la

limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo

y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha

peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En

general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado,

junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. En Platón esta condena

intencionadamente acre y desconsiderada del arte tiene algo de patológico: él, que se

había elevado a esa concepción sólo por saña contra su propia carne; él, que, en beneficio

del socratismo, había pisoteado con los pies su naturaleza profundamente artística, revela

en la acritud de tales juicios que la herida más honda de su ser no está cicatrizada aún. La

verdadera facultad creadora del poeta es tratada por Platón casi siempre sólo con ironía,

porque esa facultad no es, dice, una intelección consciente de la esencia de las cosas, y la

equipara al talento de los adivinos e intérpretes de signos. El poeta, dice, no es capaz de

poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento

habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contrapone Platón la imagen del poeta

verdadero, el filosófico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado

ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal. La esencia de la obra

platónica de arte, el diálogo, es, sin embargo, la carencia de forma y de estilo, producida

por la mezcla de todas las formas y estilos existentes. Sobre todo, a la nueva obra de arte

no se le debería objetar lo que, según la concepción platónica, fue el defecto fundamental

de la antigua: no debería ser imitación de una imagen aparente, es decir, según el

concepto usual: para el diálogo platónico no debería haber ninguna cosa natural-real que

hubiera sido imitada. Así, ese diálogo se balancea entre todos los géneros artísticos, entre

la prosa y la poesía, la narración, la lírica, el drama, de igual modo que ha infringido la

antigua y rigurosa ley de que la forma lingüístico-estilística sea unitaria. A una

desfiguración mayor aún llevan el socratismo los escritores cénicos: en el amasijo

máximo del estilo, en el fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas, buscan éstos

reflejar, por así decirlo, el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus

labios gruesos y su vientre colgante. A la vista de los efectos artísticos del socratismo,

que llegan muy hondo y que aquí sólo han sido rozados, quién no dará la razón a

Aristófanes, cuando hace cantar esto al coro:

¡Salud a aquel a quien **no** le gusta

sentarse junto a Sócrates y hablar con él,

a quien no condena el arte de las musas

y no mira desde arriba con desprecio

7

lo más elevado de la tragedia!

Pues vana necesidad es

aplicar un celo ocioso

a discursos vacíos

y quimeras abstractas.

Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir se lo dijo una figura que

se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus

amigos, tenía uno y el mismo sueño, que le decía siempre lo mismo: «¡Sócrates, cultiva

la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su

filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su

conciencia decidió a cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en

verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, mas yo no creo que con esos

ejercicios métricos haya aplacado a las musas. En Sócrates se materializó **uno** de los

aspectos de lo helénico, aquella **claridad apolínea**, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la **ciencia**,

que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este

punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de

igual manera que en él propiamente todo es simbólico. Él es el padre de la lógica, la cual

representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del

drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo.

Esto último lo es en un sentido mucho más profundo aún de lo que hemos podido

insinuar hasta ahora. El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del

arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se

introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y

produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el

diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo

sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativa mente

tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo:

pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la **disputa** dialéctica

resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores



principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto

profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y

argumentos: mientras que el diálogo enamorado permaneció siempre alejado de la

tragedia griega. Con aquella rivalidad se apeló a un elemento que existía en el pecho del

oyente y que hasta entonces, considerado como hostil al arte y odiado por las musas,

había estado desterrado de los solemnes ámbitos de las artes dramáticas: la Éride

«malvada». La Éride buena imperaba, en efecto, desde antiguo en todas las actuaciones

de las musas, y en la tragedia llevaba a tres poetas rivales ante el tribunal del pueblo

congregado para juzgar. Pero cuando el remedo de la querrela verbal se hubo infiltrado

también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un

dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo

partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo

chirriante de la dialéctica. No era lícito que el héroe del drama sucumbiese, y, por tanto,

ahora se tenía que hacer de él también un héroe de la **palabra**. El proceso, que había 8

tenido su comienzo en la denominada esticomitía, continuó y se introdujo también en los discursos más largos de los actores principales. Poco a poco todos los personajes hablan

con tal derroche de sagacidad, claridad y transparencia, que realmente al leer una tragedia

sofoclea obtenemos una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si

todas esas figuras no pudiesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación

de lo lógico. Basta con hacer una comparación con el modo tan distinto como dialectizan

los héroes de Shakespeare: todo el pensar, suponer e inferir de éstos se halla envuelto en

una cierta belleza e interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía

domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la

música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que

es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso

termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel

dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música.

En este punto es muy significativo que este proceso finalice en la **comedia**,

habiendo comenzado, sin embargo, en la tragedia. La tragedia, surgida de la profunda

fuerza de la compasión, es **pesimista** por esencia. La existencia es en ella algo muy

horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia,

como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece.

Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado

pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se

clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es **optimista** desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de

culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no

dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica

alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la

claridad y la conciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se

infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El

héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y  
contraargumentos corre

peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar  
de todo, le alcanza

luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar,  
él se ha equivocado

en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo  
es ya más bien un

motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto  
la tragedia, surgió la

comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid.

La conciencia socrática y su optimista creencia en la unión  
necesaria entre virtud

y saber, entre felicidad y virtud, tuvo, en un gran número de piezas  
eurípideas, el efecto

de que, en la conclusión, se abra una perspectiva hacia una  
existencia ulterior muy

agradable, casi siempre

con un matrimonio. Tan pronto como aparece el dios de la

máquina, advertimos que quien se esconde detrás de la máscara es  
Sócrates, el cual

intenta equilibrar en su balanza la felicidad y la virtud. Todo el  
mundo conoce las tesis

socráticas «La virtud es el saber: se peca únicamente por  
ignorancia. El virtuoso es el

feliz». En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia, que es

pesimista. Mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la

tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico.

Dada la extraordinaria superficialidad e indigencia del pensamiento ético, que no está

9

nada desarrollado, con demasiada frecuencia el héroe que dialectiza éticamente aparece como un heraldo de la trivialidad y del filisteísmo éticos. Lo único que necesitamos es

tener el valor de confesarnos esto, necesitamos confesar, para no decir nada de Eurípides,

que también a las figuras más bellas de la tragedia sofoclea, una Antígona, una Electra,

un Edipo, se les ocurren a veces ideas triviales completamente insoportables, que en

general los caracteres dramáticos son más bellos y grandiosos que su manifestación en

palabras. Desde este punto de vista nuestro juicio sobre la tragedia esquilea temprana

tiene que ser mucho más favorable: pues Esquilo creó sus mejores obras también de

manera inconsciente. En el lenguaje y en el dibujo de los caracteres de Shakespeare

tenemos el inalterable punto de apoyo para tales comparaciones. En Shakespeare se

puede encontrar una sabiduría ética tal que, frente a ella, el socratismo aparece como

algo impertinente y sabihondo.

Intencionadamente en mi última conferencia hablé muy poco sobre los límites de

la música en el drama musical griego: en el contexto de estos análisis resultará

comprensible que yo haya dicho que los límites de la música en el drama musical son los

puntos de peligro en que comenzó su proceso de disgregación. La tragedia pereció a

causa de una dialéctica y una ética optimistas: : esto equivale a decir: el drama musical

pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que

la música se fundiese con el diálogo, o monólogo: aunque, en la tragedia esquilea,

aquella había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la

música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más

estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que, se desarrolló de

manera más libre y audaz fuera de la, misma, como arte absoluto.  
Es ridículo hacer

aparecer: un espíritu durante un almuerzo: es ridículo pedir a una  
musa tan misteriosa, de

un entusiasmo tan serio, como es la musa de la música trágica, que  
cante en una sala de

juzgado, en las pausas intermedias entre las escaramuzas  
dialécticas. Teniendo un

sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia,  
asustada, por así

decirlo, de su inaudita profanación; cada vez menos veces se  
atreve a alzar su voz, y

finalmente se embarulla, canta

cosas que no vienen a cuento, se avergüenza y huye

totalmente de los ámbitos del teatro. Para decirlo con toda  
franqueza: 1ª floración y el

punto culminante del drama musical griego es Ésquilo en su primer  
gran período, antes

de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la  
decadencia paulatina, hasta que

por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia  
esquilea, provoca el final

con una rapidez tempestuosa.

Este juicio contradice tan sólo a una estética difundida en la  
actualidad: en

verdad, en favor de él se puede hacer valer nada menos que el testimonio de Aristófanes,

que tiene, como ningún otro genio, una afinidad electiva con Ésquilo. Pero lo igual es

conocido sólo por lo igual. Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el

drama musical, muerto para todos los tiempos? ¿No le será lícito realmente al germano

poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la «gran

ópera», de manera parecida a como, junto a Hércules, suele aparecer el mono? Esta es la,

pregunta más seria de nuestro arte: y quien no comprenda como germano la seriedad de

esa pregunta, es víctima del socratismo de nuestros días, el cual, desde luego, ni es capaz

de producir mártires, ni había el lenguaje de «el más sabio de los helenos», quien,

10

ciertamente no se jacta de saber nada, pero en verdad no sabe nada. La prensa de hoy es ese socratismo: no digo una palabra más.

11

**¡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**