

Las tragedias griegas como fenómeno estético

Juan Carlos de Pedro Marinero.

Las tragedias griegas como *fenómeno estético*, ¿por qué? Porque se trata de la *indeterminidad* del *fenómeno trágico* que conduce a la idea de su indefinida *determinabilidad* por el análisis mismo. Con lo cual no podemos hablar, como en la *Poética* de Aristótelesⁱ, de una esfera de la *mímesis* artística autosuficiente, dando así, el fundador del Liceo, la consiguiente *autonomía*, previa configuración sintáctica, a la *recepción estética*, y convirtiendo a la tragedia en un *utensilio*, donde *materia* y *forma* habitan, como determinaciones del ser, en la esencia del utensilio. Entre gozar de la naturaleza propia, *reflexión natural*, y abstraerse de ella, *reflexión metafísica*, las tragedias se convierten en fenómeno estético y abren la *reflexión estética* sin concepto que, ha dejado de ser reflejo y espejo, y donde todavía es *posible* una potencia transfiguradora. Es entonces cuando una especie de *identificación parpadeante* se lanza al arte como poder *anonimizante de afectividad*.

Esto permite una elucidación en corto-circuito con efectos *pro-* y *retro-* activos sobre la elucidación misma de la “lógica trágica”. Entonces se produce la paradoja del fenómeno trágico: por un lado hay siempre más en el fenómeno estético que en su *sentido* que se satisface: *exceso en la vivencia*; y por otro lado parece *como si* fuera ese exceso el que permitiera distinguir el fenómeno en su disonancia; no pudiendo atenernos a la *no-donación* anticipadamente del fenómeno, estamos obligados a transgredirlo. Es lo que Marc Richirⁱⁱ llama la *fenomenalidad*



Teatro de Éfeso

del fenómeno: aquello que nos permite acceder a él se desvanece. Se trata de un fenómeno originario, de lenguaje, no de lengua, ni del fenómeno del que hablan Kant o el positivismo, sino de un segundo grado. Pero: ¿podremos aprehender el lenguaje *aplazando* la “plástica”, la musicalidad de la obra en todo lenguaje? ¿Podremos reducir el lenguaje a un *logos*, considerado poder desplegarse sin plástica?

El aparecer del fenómeno trágico es “apariencia”, lo visible, la imagen como reflejo de la música o música descargada en imágenes, decía Nietzscheⁱⁱⁱⁱ; la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisíaca fue la fuerza de la música.

Eso da lugar a la Idea del mundo como *reflexión natural*, de primer grado, según un principio de *imitación* de la música que incita la capacidad lingüística entera, no de memoria, pues en la memoria no hay *sonido*. Digamos que se trata de una *pasión de pensar inmemorial*. Mientras la música incrementaba el efecto de la poesía, el coro aclaraba la música; esto nos lleva al papel de Dioniso en las tragedias: interpreta enigmas y horrores y expresa en “música trágica” el *pensamiento* más íntimo de la naturaleza: la voluntad hila *en y por encima* de las apariencias. El ritmo consiste en una arquitectura de sonidos con gran fuerza figurativa en los sonidos insinuados de la cítara; pero en esencia la música es dionisiaca que, aparta cabalmente y cuidadosamente el poder estremecedor del sonido, en la sonoridad pura del *grito* ante más de 15000 espectadores, y el mundo incomparable de la armonía; rigurosa tonalidad donde no hay necesidad de armonía acabada. En la melodía, la *voluntad* se revela con total inmediatez, sin ir antes a las apariencias; cualquier individuo sirve de *símbolo*: caso individual de una regla general; el artista dionisiaco trágico manda, así, sobre el caos de la *voluntad* no devenida aún figura; de ese caos saca un mundo nuevo y el antiguo, conocido como “apariencia”. Se da un paso más allá de la bella apariencia y se viene más acá de la verdad; debe haber cierta *indiferencia por la apariencia*, renunciar a sus pretensiones eternas; ya no es apariencia pura, pues si no, lo propio serían decorados naturales, sino símbolo, signo de la verdad; la máscara representa ese desdén por la apariencia; el espectador ve más allá del símbolo, en un estado musical donde todo se le presenta mágicamente transformado.

En la *Idea del mundo* como *reflexión natural* a que da lugar esa música, no le pertenece a ésta en sí misma, sino en tanto su unión con la poesía. En sí, ninguna música es significativa, ni profunda; no habla de “voluntad”, como *cosa en sí*; el pensamiento mismo fue el que introdujo esta significación a los sonidos, igual que puso en las relaciones de líneas y de masa en arquitectura una significación que, de suyo es extraña a las leyes mecánicas. Pero más antiguo que el lenguaje son los *gestos* que, ya Aristóteles los menciona en la *Poética*^{iv}; el gesto imitado llevaba a quien lo imitaba al sentimiento que expresaba con el rostro o el cuerpo del imitado. Así nació la *simbólica de gestos*. En una época antigua podía entenderse la tragedia con un lenguaje de sonidos, a condición de que se produjese primero el sonido y el gesto (al cual se añadía como símbolo); al principio la música, sin danza ni mímica (lenguaje gestual), que la explica, es un ruido vano; cuando música y movimiento se asociaron, surge la interpretación de las figuras de los sonidos y, la costumbre elevó la comprensión; entonces ya no hay necesidad de movimiento visible: comprende sin él al compositor.

La música se convierte en el lugar mismo de una *transpasibilidad* de *sentidos*, lugar privilegiado de la encarnación del *sentido* en lenguaje; en la música trágica hay *complementariedad por quiasmo*: cuando el compositor se ha encontrado confrontado a una sobreabundancia de sentido y atracciones de sentido que ha temporalizado/espacializado en su composición como *fenómeno de lenguaje*, por el filtro de la institución musical el oyente se encuentra confrontado a una sobreabundancia de sonidos *transpasibles*, a través de la cual se temporaliza/espacializa, a medida, al menos una parte de la sobreabundancia de los sentidos en la

fase musical, y eso, según una complejidad de velocidades y lentitudes que desafía el análisis.

Con eso llegamos a la vigencia universal de la música en el oyente estético. La tragedia pone entre ambos el *mito* como escudo, símbolo de hechos universalísimos, música del sentido, precisamente para proteger de la música; esta da vida al mundo plástico del mito; resultado que es una *apariencia* apolínea, un noble engaño necesario: significatividad metafísica del mito, o como dice Arthur Danto^v *ajustamiento metafísico*, un mundo intermedio visible intercalado *provisional* que aporta un *exceso* en las tragedias él mismo insituable, inexpresable, por la no coincidencia de sus manifestaciones, donde *algo* de su *desajuste*, port-à-faux, se vuelve a poner en juego en el filtro de las tragedias. Se recupera así la apariencia como *apariencia de inapariencia*, una apariencia cuya característica es ser inaparente, “invisible”, que sólo se *entreapercibe*, sin la que no habría ese *desajuste*.

Se trata de una estructura musical del mito con los lugares de interrogación mítica o “puntos de acumulación” donde los códigos simbólicos se sobredeterminan; puntos *a priori* indeterminantes, donde siempre *a propósito de algo*, aunque ya codificado, que forma cuestión, llegan a resonar hasta con los de las grandes cuestiones, abriéndose uno o varios *horizontes de sentido*, donde el sentido vacila. Tal “acumulación” produce una *implosión* de la institución simbólica en juego que la pone fuera de circuito e invita a repararla recomponiéndola en la representación de las tragedias griegas. Rodeos, pruebas, ensayos y disfraces eran necesarios para los problemas planteados, pasándolo

todo por la criba para separar *lo accidental*, objeto y problema de la *Física* de Aristóteles.

Realmente lo que está en juego en las tragedias griegas es el nacimiento del concepto y la “conceptibilidad”, tal como lo estudia Nietzsche, mejor dicho, la *materialidad* de los conceptos y, en contra por ejemplo de Tomás de Aquino, para el que “lo sabido no puede verse”; en su visión de “*El drama musical griego*” Nietzsche aproxima el origen del concepto y la capacidad de llegar a ellos en la comprensión de dicho drama y la utilización a su vez de ellos por parte de los poetas trágicos y líricos. Hablando del dinamismo y el ritmo del drama, Nietzsche da con esa capacidad: la “conceptibilidad”. El ritmo y el dinamismo son aspectos externos de la *voluntad* expresada en símbolos; música como “arte de la apariencia”, aquí *inapariencia*. Los poetas comunicaban el sentimiento del drama a través de los conceptos, y para ello mediaba la “apariencia”, el gesto de los actores: unos símbolos fácilmente inteligibles, visibles, y por otro lado producidos con movimientos reflejos. El *efecto* del gesto del actor teatral es sumergirnos en el sentimiento simbolizado, en las representaciones asociativas simbolizadas en el gesto, en las emociones de la *voluntad* misma para que las comprendamos mediante el sonido, mejor dicho, mediante su capacidad instintiva, la del sonido. En el gesto está el *pensamiento* y en la música el sentimiento. El concepto puro, la lógica pura, es un símbolo, integrado en esa armonía y *voluntad* del drama musical, en la forma de expresarlo con el ritmo y el dinamismo de la música que, son sólo aspectos externos de la voluntad expresada en símbolos. Nadie puede crear un concepto de la nada, sino *manipulando* algo en una obra de arte

y poniéndolo en escena; al arte y al sonido debemos los conceptos según Nietzsche (aunque hoy día se pueda llegar a esa misma “conceptibilidad” sin sonido); el arte es anterior a la ciencia, o simultáneo, y es la instancia que inventó en su origen la capacidad de distinguir y designar; en esta antigüedad el sonido unido al arte fue lo que hizo al hombre *actuar* con conciencia de manera adecuada su *finalidad*. La esfera de la armonía y la voluntad, la lógica pura del drama, su ensamblaje, representaba el simbolismo del mundo, no sólo del sentimiento, y es completamente insoluble dice Nietzsche si no se expresa con el ritmo y el dinamismo musical. En la obra de arte trágica el hombre quiere expresarse o *exponerse* como ser humano genérico, no como individuo; con el gesto se hace inteligible el *genio* de la especie, pero dentro del *mundo* de la “apariencia”; y con el sonido que, representan las excitaciones más suaves de la *voluntad*, el ser humano resuelve, comprende, el mundo de la “apariencia” en su unidad *originaria* material que, intuye cuando el sonido se convierte en música; es decir, que no hay lenguaje sin sonido; éste, quiere expresar lo que es cada cosa en la obra, intensificando el sentimiento con el ritmo, para intuir lo que es cada cosa y cómo se configura en nuestra visión. Cuando el símbolo es un símbolo notado, entonces es un concepto que no estaba en la mente ya, sino que la propia obra nos ha traído a la memoria, una vez más mediante el juego material de la *voluntad*; en la memoria no hay sonido, así en el concepto queda sólo el símbolo de la representación asociativa. Una cadena de conceptos, que hay en todo drama, dan origen al pensamiento material de esos conceptos grabados en una memoria; pero no es esa cadena, *pensamiento*, que hemos aprehendido viendo el drama la que nos hace, según Nietzsche alcanzar la *esencia* de las cosas, puesto que si no

bastarían nuestros genes grabados, estimulados, para empezar a hablar, por ejemplo, sino que ese “pensamiento” actúa como motivo, provocado por el drama, como incitación a la *voluntad*, pues es el símbolo notado de una “apariencia” de la voluntad, de una emoción; cuando en el drama interviene la palabra, si simboliza una representación asociativa creada antes en el obra, aprehendemos con ella una imagen, la epopeya; y si lo hace sobre una emoción de la voluntad, aprehendemos los sentimientos porque los simboliza mediante el juego de la *voluntad*, la lírica. Yo creo que esto no es “el nacimiento de la tragedia” sino el “nacimiento del concepto” en la misma “realidad”. Aunque, ¿cómo justifica Nietzsche la voluntad? ¿Cómo justifica Nietzsche al poeta trágico? Desde el punto de vista fisiológico-cosmológico (Nietzsche apela incluso a los médicos), es difícil entender la voluntad y el hacer sin un *sujeto*, sin un agente; pero es precisamente eso lo primero que niega Nietzsche: "no hay ningún "ser" detrás del hacer, del actuar, del devenir; el "agente" ha sido *ficticiamente* añadido al hacer, el hacer es todo...el mismo acontecimiento lo pone primero como causa y luego, una vez más, como efecto de aquella", "La genealogía de la moral", pág.52. Asumir la existencia de dicha voluntad no es del todo correcto, creo, sino que más bien se trata de justificar la incitación que la obra, o el poeta, nos hace para provocar en, ¿nuestra sensibilidad?, la “conceptibilidad”. Estamos entonces parece en el enigma de la *voluntad*. Y el origen del drama no se puede explicar sin aclararlo. Seguimos en la interpretación de una apariencia, la del lenguaje (corporal, visual, de los sonidos) y *creyendo*, a menudo, en las tragedias griegas, creyéndolo incluso los propios héroes trágicos, y sobre todo el coro, en la “conceptibilidad” inmaterial como *noúmeno dicididor* de ese enigma que parece ser, también como apariencia, la *voluntad*; el concepto es un

contenido de sentido con identidad simbólica, ya desde Aristóteles, aunque Nietzsche lo veía como un engaño que hace la *voluntad*.

Hay una *praxis fenomenológica* del lenguaje de la obra autónoma pero no libre, que es la de una teleología esquemática sin concepto, la del sentido en vistas de sí – mismo, “finalidad sin fin” de Kant, o el sí mismo de Nietzsche en Así habló Zaratustra. Hay una *masa fenomenológica* en ese lenguaje, que no lengua, con la que por ejemplo somos excitados al ver el drama, que nos desborda pero que no nos impide formar sentido simbólico, pero que no puede ser una instancia extraña. En esa masa, *inconscientemente*, y quizás *celular*, y provocado por la obra de arte, hacemos un *acorde* de *Wesen*, “esencias”, “vivencias”, formales de lenguaje entretejiendo, como hemos visto, algo que pertenece al *inconsciente fenomenológico histórico*, donde se da la *estética sin conceptos*, el fondo al que volvemos cuando recibimos una obra de arte, una pura *aisthesis celular*, *la voluntad: Wesen salvajes de mundo fuera de lenguaje* hojeadas según *Wesen formales de lenguaje*. *Aisthesis* que se puede explicar cómo funciona biológicamente o qué provoca, pero no qué nos quiere decir o dejar entrever, al menos de forma instantánea. Ahí se entiende el pensamiento como sentido *en acto de constituirse*, en un “componer” del poeta mediante, irremediablemente, la lengua. Se trata del *desanclaje* fenomenológico de los signos en vistas de los “signos” fenomenológicos, jirones de sentido después, cuyo carácter es negativo, inidentificables en el fluir de la formación de sentido, y que da pie a la interpretación, aislada por la reflexión en un *momento estético*, para no caer en la *ilusión trascendental o simulacro ontológico* de creer que la lengua pudiera en adelante decir

todo con sus signos y reglas de uso. Por tanto hay en esa poesía, en escena, lo que se podría llamar, una “expresión lingüística”, aunque con rasgos de *materialismo mitológico*, pero que toma estatuto en la idea de *symploké* de los signos: entretejimiento de éstos en unos “signos” fenomenológicos *nunca dados*, y cuya constitución se lleva a cabo mediante una articulación esquemática de *Wesen* formales a *Wesen* formales de lenguaje; en esto consiste el *ritmo* de la poesía. Hay unas atracciones de sentido en ese juego de esas “esencias” *salvajes de mundo fuera de lenguaje*. El sentido se sedimenta en una articulación esquemática, pero fáctica, cuyo testigo son las relaciones formales de la lengua que se emplea. Llegamos así a la necesidad de mantener la siguiente hipótesis: la de la “apariencia” de ser y estar sin origen del lenguaje que interpreta la misma *voluntad* para accionar-se, en un problema intratable. ¿En qué consiste esa “apariencia”? Es como si el “todo” indeterminable e infinito de su masa fenomenológica se estabilizara, *implosionando* identitariamente, de golpe, en los signos y reglas de la institución simbólica de la lengua o de nuestro cuerpo mismo. La armonía es el resultado de todo este juego, el simbolismo del mundo, su simulacro. Los signos no tienen estatuto ontológico, por eso no son materiales. Pero el principio inmaterial aquí no existe, puesto que hablamos de una “apariencia”, y cuando llegamos a pensar mediante una cadena de conceptos ya lo hacemos materialmente sin algo preconcebido; por eso la *conciencia* siempre es material, aunque sea religiosa. Decir que podamos llegar a los conceptos mediante un principio inmaterial de vida, por ejemplo, es como creer que las imágenes que vemos en tv son producidas por un ente extraño fuera de la memoria, o por una *inteligencia instintiva* extremadamente móvil de

la sensibilidad, como si ésta pudiera ser contagiada de unos a otros, o del ego trascendental tirano o los egos sujetos a través de esa misma *inteligencia*.

La plástica obligaba al espectador a una composición artística; compacidad plástica que emerge lo hundido de su propia desintegración; palabra captada plásticamente, pues el artista, en cuanto que es el que nos obliga al arte mediante medios artísticos, no puede ser a la vez el órgano que absorba la actividad artística. La *voluntad* se “contempla” con la plástica como obra de arte.

¿Qué papel atribuir al coro? Como ya se ha dicho, el coro aclaraba la musicalidad de la tragedia; por ejemplo en *Antígona*, mediante una contraposición entre sí en igualdad; dos términos se contraponen: el *antiteo*, como *contra dios*, y por otro lado el piadoso temor ante el *destino*, según Hölderlin^{vi}; esto se puede ilustrar en dos versos: 823 y 950; el primero dice: *He oído que se volvió semejante al desierto*; sin duda el más alto rasgo de Antígona; al punto de la más alta conciencia rehuye la conciencia y, antes de que el dios presente se apodere efectivamente del alma, ella le hace frente con una palabra audaz y así mantiene la sagrada posibilidad viviente del espíritu. En la alta conciencia ella se compara con objetos sin conciencia, pero que adoptan en su destino la forma de la conciencia; un objeto así es un país hecho desierto que, en originaria fecundidad refuerza excesivamente los efectos de la luz del sol y se vuelve árido. Y el verso 950 dice: Ella contaba para el padre del tiempo los golpes de la hora, los del oro. Más determinadamente o más indeterminadamente, tiene Zeus que ser dicho; el devenir como oro fluyente significa los rayos de la luz, que

también pertenecen a Zeus, en la medida en que el tiempo, mediante esos rayos, es más calculable; pero lo es siempre cuando el tiempo es contado en el *padecer*, porque entonces el ánimo sigue más bien al cambio del tiempo, sintiendo a una con él, y así comprende el simple curso de las horas. Ese permanecer ante el tiempo en marcha es la conciencia, y mediante ella se motiva la continuación del coro, como la más pura universalidad donde todo es asido. Esta continuación contiene, como contraste frente a lo excesivamente íntimo, la más alta imparcialidad de los caracteres contrapuestos.

La escena de la historia sólo se desarrolla en *simulacro*, como si fuéramos de nuevo los testigos originales; la puesta en escena de las tragedias deviene lugar de *reflexión propia*, y así, ya *estética*, a través del juego complejo de actores, el coro, el corifeo y los espectadores. Por lo tanto, la *reflexión natural*, posibilitada por el principio de imitación de la música, según Nietzsche, o la *mímesis* en el teatro, según Platón y Aristóteles, es la *mímesis*, en simulacro o en hipnosis, de una hipnosis trascendental o de segundo grado. En la medida en que la tragedia es reelaboración simbólica del campo mítico-mitológico^{vii}, la hipnosis trascendental o de segundo grado en que se efectúa la *apercepción* de los héroes y de los dioses, y del mito como abreviatura de la “apariencia”, está cargada del despertar del espectador, en el efecto catártico, de la hipnosis de primer grado. El teatro trágico, mediante la hipnosis teatral, catarsis de Aristóteles, supone una *hipnosis de la hipnosis; deformación coherente* de la hipnosis trascendental, que vacía progresivamente, no sólo de autor en autor, sino de obra en obra, incluso en la misma obra, a la hipnosis trascendental de su sentido. Y aquí no hay *regressus* al

infinito del análisis, de hipnosis en hipnosis, de catarsis de la catarsis trascendental, y ésta, “modificada” en la tragedia en una conciencia imaginativa volviendo a la primera hipnosis “neutralizada”, pues cumple su *función precaria, debe ser posible* concebir una *presencia sin presente asignable* que, vacía de *lo trascendental* y es la tragedia misma, como única posibilidad de una *temporalización* de la *phantasia*, antes de la transposición en imaginación a que nos tiene acostumbrados el teatro clásico moderno; en éste, aplicando la segunda “doctrina de los representantes” de Husserl^{viii}, se llega a un *phantasma* en la tragedia que *opera* en la *phantasia* y lleva en sí-mismo ya la “modificación” en una *cuasi-sensación, cuasi-presente* (en un *momento* fugazmente presente), y *constituye* la representación-de-phantasia que no aparición, pues pretende ser vivido como cuasi-presente (mímesis especular) y como una *cuasi-sensación* (mímesis activa) de una imagen imaginaria o *fictum* fijado un instante en el *acto* de la imaginación al instante temporalizado, como instante que *suspende* el flujo en desarrollo de la obra, antes de desarrollarse él mismo en retenciones; “modificación” que lleva consigo sus contenidos sensibles; pero hay una oposición *originaria* entre *sensación* y *phantasma*, entre la *forma presentativa* y la *forma representativa*; ésta segunda fija el “ahora” de la tragedia en el *acto* mismo de imaginar, cuando la primera alimenta, sobre la imagen puesta por la tragedia y el surgimiento correlativo del presente, elementos para que aquella imagen sea estable dentro de las inestabilidades de las apariciones de *phantasia* que la tragedia provoca y que hace de ella un *fenómeno estético primitivo* o no-presente.^{ix}

El *Prometeo* de Esquilo sería la hipnosis trascendental en su pleno efecto (puesto que ahí no hay personaje humano); en el *Edipo Rey* de Sófocles se puede ver la interrogación trágica del *sentido* de esta hipnosis con relación a la cuestión de la condición humana como existencia filosófica trágica; y en las *Bacantes* de Eurípides se aniquilaría la hipnosis dejando una última cuestión: ¿los dioses, en sus resentimientos, deben imitar a los hombres?, según el verso 1348.

Lo trágico no se reduce, ni siquiera en Eurípides, a una “lección” de moral; y es eso mismo, lo cual hace la eficacia simbólica de la tragedia, la “contra-hipnosis” de la “magia” del teatro, la cual es transhistórica; no es necesario creer en los dioses griegos para quedar atrapado por la inaudita profundidad de la interrogación y de la puesta en escena trágicas.

¿Qué es lo que hace el poeta trágico? Precisamente *algo* que el Husserl de la *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*^x dejaba sin resolver y a modo de problemática en el último párrafo del libro, cuando nos dice que la *phantasia* se constituye gracias a una *intencionalidad fantástica* cuya característica es una *apresentación neutralizada*. El poeta trágico dionisiaco neutraliza la *intencionalidad de la phantasia*, la *exacta fantasía*, decía Leonardo da Vinci, que constituye objetividad ciega, y lo hace, el poeta, sin llegar a una *modificación apresentativa* de ella; es *neutralización de neutralización* que evita el error científico de la modificación apresentativa, puesto que cuando la *phantasia* del poeta es la modificación apresentativa de una *aparición*, se constituye además la *unidad* de algo fantaseado *trascendente*, la *unidad*

de un objeto *espacio-temporal* fantaseado o la *unidad* de una *situación* objetual fantaseada.

La *sensación actual* y los problemas de aquella sociedad *actual* quedaban encerrados en las formas más sencillas, despojados de sus cualidades sobreexcitantes, dejados *sin efecto* en cualquier otro sentido que el sentido artístico, *transpasible* en su sencillez y concreción. El arte plástico trágico y la música de la obra miden la riqueza de la *afectividad* realmente conquistada. Si hay algún resultado en la transfiguración del poeta trágico es que un *irreductible* placer invade al oyente estético, pues a la vez que héroe se ha convertido en un servidor que ya no pide nada más que seguir ese juego de luces y sombras por donde se le abre, como en catarsis, su propio camino, en un *momento estético* a través de una *apropiación* espacializada en su propia *actualización* en un *tiempo de ritmo*, en su inocencia, devenir, determinación, indagación.

Se trataría de ver dónde encontramos y dónde *nos* reencontramos, en lo mítico-mitológico, la dimensión “viva”, es decir, fenomenológica, de su *sentido buscándose* a través de y al hilo de los relatos; temporalización de un sentido a la búsqueda de sí mismo, como Edipo, pero donde el entendimiento del hombre no camine bajo y hacia lo *impensable*, es decir, sin *conjeturar lo nuevo por lo antiguo*, como le reprocha Yocasta en los versos 914-916.

No hay “aparecer” sin *fenómeno*, sin *apariencia*; se trata de un aparecer, el de las tragedias griegas, infinito en su autoaparecer, fenómeno estético infinito sólo en el *aparecer*. Para el espectador sería

una sobre-presa de sí mismo y de su vida bajo los horizontes de su finitud: poder anonimizante de su *afectividad*, haciendo de la vivencia algo inasequible, con una incoatividad caótica e informe en ella que posee un *horizonte de sentido* por hacer.^{xi}

Aquella musicalidad sería el arte de representar un contenido apolíneo, figurativo; un estado de ánimo musical, lírica, al que sigue la idea, una imagen, epopeya. Repartida entre ambos mundos los poetas trágicos crean una esfera nueva estética, en la capacidad individual de invención del poeta y en una *inapariencialidad* no como *eidos* del ser supuesto invisible, sino una *inapariencia* que mantiene el pensamiento en el *fenómeno*, no en su imagen, o pura apariencia. ¿Por qué entonces se hace necesaria la *apariencia de inapariencia*? Porque nos enfrentamos a una *no-donación* del fenómeno estético que, provoca un *desajuste* (fractura en el enunciado: *apariencia de apariencia*), que nos hace salir de la *identidad sintética*, y que hace que en las *vivencias de pensamiento* haya una pertenencia indeterminada de sus fenómenos. A ese *desajuste* accede el arte trágico y la *epojé hiperbólica* que el poeta mantiene sólo es *neutralizable* a costa de una conversión indebida de la *fenomenalidad* del *fenómeno estético* en el *estatuto de apariencia: exceso ontológico*.

ⁱ *Poética*, 1454-b 15, 1450-a 5 y 1450-a 33.

ⁱⁱ Marc Richir, *Meditations phenomenologiques*, &1 de la 1ª meditación, ed. J. Millon 1992.

ⁱⁱⁱ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, cap. 6 p.60 . Escritos preparatorios: *La visión dionisiaca del mundo*. Ed. Alianza 1995.

^{iv} *Poética*, cap. 26.

^v Arthur Danto: *La transfiguration du banal*, ed. Seuil 1989, p.44.

^{vi} Friedrich Hölderlin: *Ensayos*, ed. Hiperión 1997, págs. 160-162.

^{vii} Marc Richir: *La naissance des dieux*, ed. Hachette 1998, cap.: *La tragédie et l'origine des "passions"*.

^{viii} Husserliana XXIII, 106-108.

^{ix} Se podría preguntar: ¿qué ocurre entonces con ese “pasado genético-trascendental” que son las apariciones de phantasia, puesto que sus contenidos no son ni “aprehensiones de percepción” ni de cuasi-percepción? La dificultad es “comprender” la aparición de un no-presente, no perceptiva, en la phantasia.

^x Edmund husserl: *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, ed. Nova 1959.

^{xi} “La mirada de sentido pasa por encima de lo sentido y de lo intuido, tiene lugar una cierta objetivación incompleta, y sólo sobre ésta se edifica la aprehensión del sujeto”, Husserl, HU XXIII,71.