

Friedrich Nietzsche

El nacimiento de la tragedia

Ensayo de autocrítica

Sea lo que sea aquello que esté a la base de este libro problemático: una cuestión de primer rango y máximo atractivo tiene que haber sido, y además una cuestión profundamente personal - testimonio de ello es la época en la cual surgió, *pese a* la cual surgió, la excitante época de la guerra francoalemana de 1870-1871. Mientras los estampidos de la batalla de Wörth se expandían sobre Europa, el hombre caviloso y amigo de enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro estaba en un rincón cualquiera de los Alpes, muy sumergido en sus cavilaciones y enigmas, en consecuencia muy preocupado y despreocupado a la vez, y redactaba sus pensamientos sobre los *griegos*, -núcleo del libro extraño y difícilmente accesible a que va a estar dedicado este tardío prólogo (o epílogo). Unas semanas más tarde: y también él se encontraba bajo los muros de Metz, no desembarazado aún de los signos de interrogación que había colocado junto a la presunta «jovialidad» de los griegos y junto al arte griego; hasta que por fin, en aquel mes de hondísima tensión en que en Versalles se deliberaba sobre la paz, también él consiguió hacer la paz consigo mismo, y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el «nacimiento de la tragedia en el espíritu de la *música*». - ¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aún - del arte? ¿Para qué - el arte griego?...

Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? - ¿como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es «el sentir miedo»? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? - Y por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico - ¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? ¿Y la «jovialidad griega» del helenismo tardío, tan sólo un arrebol de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan sólo una precaución del hombre que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia - sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde* - toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso *tu secreto*? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu - ironía? - -

2

Lo que yo conseguí aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema *nuevo*: hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma - la ciencia concebida por vez primera como problemática, como discutible. Pero el libro en que entonces encontraron desahogo mi valor y mi suspicacia juveniles - ¡qué libro tan *imposible* tenía que surgir de una tarea tan contraria a la juventud! Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, todas las cuales estaban junto al umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del *arte* - pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia -, acaso un libro para artistas dotados accesoriamente de capacidades analíticas y retrospectivas (es decir, para una especie excepcional de artistas, que hay que buscar y que ni siquiera se querría buscar...), lleno de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, con una metafísica de artista en el trasfondo, una obra juvenil llena de valor juvenil y de juvenil melancolía, independiente, obstinadamente autónoma incluso allí

donde parece plegarse a una autoridad y a una veneración propia, en suma, una primera obra, también en el mal sentido de la expresión, que, pese a su problema senil, adolece de todos los defectos de la juventud, sobre todo de su «excesiva longitud», de su «tormenta y arrebatos» (*Sturm und Drang*): por otra parte, teniendo en cuenta el éxito que obtuvo (especialmente en el gran artista a que ella se dirigía como para un diálogo, en Richard Wagner), un libro *probado*, quiero decir, un libro que, en todo caso, ha satisfecho «a los mejores de su tiempo». Ya por esto debería ser tratado con cierta deferencia y silencio; a pesar de ello yo no quiero reprimir del todo el decir cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño está ahora ante mí dieciséis años después - ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en modo alguno se han vuelto más fríos, ni tampoco más extraños a aquella tarea a la que este temerario libro osó por vez primera acercarse - *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*

3

Dicho una vez más, hoy es para mí un libro imposible - lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo* [ritmo], sin voluntad de limpieza lógica, muy convencido, y por ello, eximiéndose de dar demostraciones, desconfiando incluso de la *pertinencia* de dar demostraciones, como un libro para iniciados, como una «música» para aquellos que han sido bautizados en la música, que desde el comienzo de las cosas están ligados por experiencias artísticas comunes y raras, como signo de reconocimiento para quienes sean *in artibus* [en cuestiones artísticas] parientes de sangre, - un libro altanero y entusiasta, que de antemano se cierra al *profanum vulgus* [vulgo profano] de los «cultos» más aún que al «pueblo», pero que, como su influjo demostró y demuestra, tiene que ser también bastante experto en buscar sus compañeros de entusiasmo y en atraerlos hacia nuevos senderos ocultos y hacia nuevas pistas de baile. Aquí hablaba en todo caso, - esto se admitió con tanta curiosidad como repulsa - una *voz extraña*, el discípulo de un «dios desconocido» todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el desabrimiento dialéctico del alemán, incluso bajo los malos modales del wagneriano; había aquí un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aún de nombre, una memoria rebosante de preguntas, experiencias, secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba - así se dijo la gente con suspicacia - una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa «alma nueva» habría debido *cantar* - ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo! O, al menos, como filólogo: - ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar aún en este campo! Sobre todo el problema *de que* aquí hay un problema, - y de que, ahora y antes, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...

4

Sí, ¿qué es lo dionisiaco? - En este libro hay una respuesta a esa pregunta - en él habla alguien que «sabe», el iniciado y discípulo de su dios. Tal vez ahora yo hablaría con más cautela y menos elocuencia acerca de una cuestión psicológica tan difícil como es el origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, - ¿permaneció idéntica a sí misma esa relación?, ¿o se invirtió? - la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte *anhelo de belleza*, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor. Suponiendo, en efecto, que precisamente esto fuese verdadero - y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en el gran discurso fúnebre -: ¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste y surgido antes en el tiempo, el *anhelo de lo feo*, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, - de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? ¿Acaso del *placer*, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande? ¿Y qué significado tiene entonces, hecha la pregunta fisiológicamente, aquella demencia de que surgió tanto el arte trágico como el cómico, la demencia dionisiaca? ¿Cómo? ¿Acaso no es la demencia, necesariamente, síntoma de degeneración, de declive, de una cultura demasiado tardía? ¿Existen acaso - una pregunta para médicos de locos - neurosis de la *salud*?, ¿de la juventud y juvenilidad de los pueblos? ¿A qué apunta aquella síntesis de dios y macho cabrío que se da en el sátiro? ¿En razón de qué vivencia de sí mismo, para satisfacer a qué impulso tuvo el griego que imaginarse como un sátiro al entusiasta y hombre primitivo dionisiaco? Y en lo que se refiere al origen del coro trágico: ¿hubo acaso arrebatos endémicos en aquellos siglos en que el cuerpo griego florecía, y el alma griega desbordaba de vida? ¿Visiones y alucinaciones que se transmitían a comunidades enteras, a asambleas enteras reunidas para el culto? ¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad *de lo trágico* y fueron pesimistas?, ¿que fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, la que trajo las

máximas bendiciones sobre la Hélade?, ¿y que, por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, a la vez «más joviales» y «más científicos»? ¿Y si tal vez, a despecho de todas las «ideas modernas» y los prejuicios del gusto democrático, pudieran la victoria del *optimismo*, la *racionalidad* predominante desde entonces, el *utilitarismo* práctico y teórico, así como la misma democracia, de la que son contemporáneos, - ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica? ¿Y precisamente *no* - el pesimismo? ¿Fue Epicuro un optimista - precisamente en cuanto *hombre que sufría*? - - Ya se ve que es todo un fardo de difíciles cuestiones el que este libro cargó sobre sus espaldas - ¡añadamos además su cuestión más difícil! ¿Qué significa, vista con la óptica de la *vida*, - la moral?...

5

Ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte - y *no* la moral - es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, - un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriendo, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimirse: a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica -, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado *morales* de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo «más allá del bien y del mal», aquí se deja oír y se formula aquella «perversidad de los sentimientos» contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, - una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las «apariencias» (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte. Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia *antimoral* es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, - el cristianismo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, - es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida*, la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error. El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al «sábado de los sábados» - todo esto, así como la incondicional voluntad del cristianismo de admitir valores sólo morales me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una «voluntad de ocaso»; al menos, un signo de enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida, - pues ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, incondicional) la vida *tiene que* carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida *es* algo esencialmente amoral, - la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno «no», *tiene que* ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma - ¿cómo?, ¿acaso sería la moral una «voluntad de negación de la vida», un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad - ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo? - con el nombre de un dios griego: las llamé *dionisíacos*. -

6

¿Se entiende cuál es la tarea que yo osé rozar ya con este libro?... ¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, - el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! ¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» - dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495- «es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, *no son dignos* de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico -, ese espíritu lleva, según esto, a la *resignación*». ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! - Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que el haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisiacos: a saber, ¡el haberme *echado a perder* en absoluto el grandioso *problema griego*, tal como a mí se me había aparecido, por la injerencia de las cosas modernísimas! ¡El haber puesto esperanzas donde nada había que esperar, donde todo apuntaba, con demasiada claridad, hacia un foral! ¡El haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán», como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo - y esto en una época en que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa, acababa de presentar *su abdicación* definitiva e irrevocable, y, bajo la pomposa excusa de fundar un *Reich*, realizaba su tránsito a la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas»! De hecho, entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese «ser alemán», y asimismo acerca de la *música alemana* de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, *obnubila*. - Al margen, claro está, de todas las esperanzas apresuradas y de todas las erróneas aplicaciones a la realidad del presente con que yo me eché a perder entonces mi primer libro, permanecerá en lo sucesivo el gran signo de interrogación dionisiaco, tal como fue en él planteado, también en lo que se refiere a la música: ¿cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana - sino un origen *dionisiaco*?...

7

-Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si *su* libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra el «tiempo de ahora», contra la «realidad» y las «ideas modernas», puede ser llevado más lejos de lo que se llevó en su metafísica de artista? - ¿la cual prefiere creer hasta en la nada, hasta en el demonio, antes que en el «ahora»? ¿No se oye, por debajo de toda su polifonía contrapuntística y de su seducción de los oídos, el zumbido de un bajo continuo de cólera y de placer destructivo, una rabiosa resolución contra todo lo que es «ahora», una voluntad que no está demasiado lejos del nihilismo práctico y que parece decir «¡prefiero que nada sea verdadero antes de que *vosotros* tengáis razón, antes de que *vuestra* verdad tenga razón!»? Escuche usted mismo, señor pesimista y endiosador del arte, con un oído un poco más abierto, un único pasaje escogido de su libro, aquel pasaje que habla, no sin elocuencia, de los matadores de dragones, y que sin duda tiene un sonido capcioso y embaucador para oídos y corazones jóvenes: ¿o es que no es ésta la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850?, tras de la cual confesión se preludia ya el usual *finale* de los románticos, - quiebra, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante *el* viejo dios... ¿O es que ese su libro de pesimista no es un fragmento de antihelenidad y de romanticismo, incluso algo «tan embriagador como obnubilante», un narcótico en todo caso, hasta un fragmento de música, de música *alemana*? Escúchese: Imaginémos una generación que crezca con esa intrepidez de la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémos el paso audaz de esos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno: ¿*acaso no sería necesario* que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico*, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto:

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo,
traer a la vida esa figura única entre todas?-

«¿Acaso no sería *necesario*?... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos: ¡no sería necesario! Pero es muy probable que eso *finalice* así, que *vosotros* finalicéis así, es decir, «consolados», como está escrito, pese a toda la autoeducación para la seriedad y para el horror, «ametafísicamente consolados», en suma, como finalizan los románticos, cristianamente... ¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *intramundano*, - vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis

continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico - ¡y, en primer lugar, la metafísica! O, para decirlo con el lenguaje de aquel trasto dionisiaco que lleva el nombre de *Zaratustra*:

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba!, ¡y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado suficientemente fuerte hoy para hacer esto.

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: -

Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* - ¡a reír!

Así habló Zaratustra, cuarta parte

Prólogo a Richard Wagner

Con el fin de mantener lejos de mí todas las críticas, irritaciones y malentendidos a que los pensamientos reunidos en este escrito darán ocasión, dado el carácter peculiar de nuestro público estético, y con el fin también de poder escribir las palabras introductorias con idéntica delicia contemplativa de la cual él mismo, como petrefacto de horas buenas y enaltecedoras, lleva los signos en cada hoja, voy a imaginarme el instante en que usted, mi muy venerado amigo, recibirá este escrito: cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que él ideó, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia. Usted recordará entonces que yo me concentré en estos pensamientos al mismo tiempo en que surgía su magnífico escrito conmemorativo sobre Beethoven, es decir, en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Sin embargo, errarían quienes acaso pensasen, a propósito de esa concentración, en la antítesis entre excitación patriótica y disipación estética, entre seriedad valiente y juego jovial: a éstos, si leen realmente este escrito, acaso les quede claro, para estupor suyo, con qué problema seriamente alemán tenemos que habérnoslas, el cual es situado por nosotros con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de viraje. Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante «seriedad de la existencia» cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como a mi sublime precursor en esa vía.

Basilea, fin del año 1871

Uno

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.

Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,
el interpretar y observar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le manifiesta en el sueño:
todo arte poético y toda poesía
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad .

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariciencia*: al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una *apariciencia*: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al Cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Inferno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras - pues también él vive y sufre en esas escenas - y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de *apariciencia*; y tal vez más de uno recuerde, como yo, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!». Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos estos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella *apariciencia* del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la *apariciencia* nos engañaría presentándose como burda realidad - no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar», en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella *apariciencia*. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya. El *mundo como voluntad y representación*, I, p. 416: «Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis* [principio de individuación] ». Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconclusa en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariciencia», junto con su belleza.

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de san Juan y san Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos. Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de «enfermedades populares», burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa «salud» suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno A la alegría de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?». -

Dos

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad. Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador», y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin - como, por ejemplo, en la tragedia griega - a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*.

Tras estos presupuestos y contraposiciones generales acerquémonos ahora a los *griegos* para conocer en qué grado y hasta qué altura se desarrollaron en ellos esos *instintos artísticos de la naturaleza*: lo cual nos pondrá en condiciones de entender y apreciar con más hondura la relación del artista griego con sus arquetipos, o, según la expresión aristotélica, «la imitación de la naturaleza». De los *sueños* de los griegos, pese a toda su literatura onírica y a las numerosas anécdotas sobre ellos, sólo puede hablarse con conjeturas, pero, sin embargo, con bastante seguridad: dada la aptitud plástica de su ojo, increíblemente

precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección nos autorizaría sin duda a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos que sueñan son Homeros, y que Homero es un griego que sueña: en un sentido más hondo que si el hombre moderno osase compararse, en lo que respecta a su sueño, con Shakespeare.

No precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisiacos* de los bárbaros dionisiacos. En todos los confines del mundo antiguo - para dejar aquí de lado el mundo moderno -, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisiacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcla de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de las brujas». Contra las febriles emociones de esas festividades, cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y del mar, éstos, durante algún tiempo, estuvieron completamente asegurados y protegidos, según parece, por la figura, que aquí se yergue en todo su orgullo, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisiaco, grotescamente descomunal. En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de mayestática repulsa de Apolo. Más dificultosa e incluso imposible se hizo esa resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente instintos similares: ahora la actuación del dios délfico se limitó a quitar de las manos de su poderoso adversario, mediante una reconciliación concertada a tiempo, sus aniquiladoras armas. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: a cualquier lugar que se mire, son visibles las revoluciones provocadas por ese acontecimiento. Fue la reconciliación de dos adversarios, con determinación nítida de sus líneas fronterizas, que de ahora en adelante tenían que ser respetadas, y con envío periódico de regalos honoríficos; en el fondo, el abismo no había quedado salvado. Mas si nos fijamos en el modo como el poder dionisiaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, nos daremos cuenta ahora de que, en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. Aquel repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisiacos recuerdan aquel bebedizo - como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales -, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música* dionisiaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámico de Dioniso es entendido, pues, tan sólo por sus iguales. ¡Con qué estupor tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con un estupor que era tanto mayor cuanto que con él se mezclaba el terror de que en realidad todo aquello no le era tan extraño a él, más aún, de que su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisiaco sólo como un velo.

Tres

Para comprender esto tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la cultura apolínea, hasta ver los fundamentos sobre los que se asienta. Aquí descubrimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses olímpicos, que se yerguen en los frontones de ese edificio y cuyas hazañas, representadas en relieves de extraordinaria luminosidad, decoran sus frisos. El que entre ellos esté también Apolo como una divinidad particular junto a otras y sin la pretensión de ocupar el primer puesto, es algo que no debe inducirnos a error. Todo ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?

Quien se acerque a estos olímpicos llevando en su corazón una religión distinta y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles las espaldas, disgustado y decepcionado. Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo, que a cualquier lugar a que mirasen tropezaban con la risa de Helena, imagen ideal de su existencia, «flotante en una dulce sensualidad». Pero a este espectador vuelto ya de espaldas tenemos que gritarle: No te vayas de aquí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se despliega ante ti con una jovialidad tan inexplicable. Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto».

¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? ¿Qué relación mantiene la visión extasiada del mártir torturado con sus suplicios? Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitres del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, - fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad» helénica se puso delante un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana - ¡única teodicea satisfactoria!. La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez». Siempre que resuena el lamento, éste habla del Aquiles «de cortavida», del cambio y paso del género humano cual hojas de árboles, del ocaso de la época heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. En el estadio apolíneo la «voluntad» desea con tanto ímpetu esta existencia, el hombre homérico se siente tan identificado con ella, que incluso el lamento se convierte en un canto de alabanza de la misma.

Aquí hay que manifestar que esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos, para designar la cual Schiller puso en circulación el término técnico «ingenuo», no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo,

inevitable, por así decirlo, con el que tuviéramos *que* tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de la humanidad: esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el Emilio de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza. Allí donde tropezamos en el arte con lo «ingenuo», hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable. ¡Mas qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia! Qué indeciblemente sublime es por ello Homero, que en cuanto individuo mantiene con aquella cultura apolínea popular una relación semejante a la que mantiene el artista onírico individual con la aptitud onírica del pueblo y de la naturaleza en general. La «ingenuidad» homérica ha de ser concebida como victoria completa de la ilusión apolínea: es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para conseguir sus propósitos. La verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante nuestro engaño la naturaleza alcanza aquélla. En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

Cuatro

Acerca de este artista ingenuo proporcionanos alguna enseñanza la analogía con el sueño. Si nos imaginamos cómo el soñador, en plena ilusión del mundo onírico, y sin perturbarla, se dice a sí mismo: «es un sueño, quiero seguir soñándolo», si de esto hemos de inferir que la visión onírica produce un placer profundo e íntimo, si, por otro lado, para poder tener, cuando soñamos, ese placer íntimo en la visión, es necesario que hayamos olvidado del todo el día y su horroroso apremio: entonces nos es lícito interpretar todos estos fenómenos, bajo la guía de Apolo, intérprete de sueños, más o menos como sigue. Si bien es muy cierto que de las dos mitades de la vida, la mitad de la vigilia y la mitad del sueño, la primera nos parece mucho más privilegiada, importante, digna, merecedora de vivirse, más aún, la única vivida: yo afirmaré, sin embargo, aunque esto tenga toda la apariencia de una paradoja, que el sueño valora de manera cabalmente opuesta aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos la apariencia. En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si prescindimos por un instante de nuestra propia «realidad», si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la *apariencia de la apariencia* y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia. Por este mismo motivo es por lo que el núcleo más íntimo de la naturaleza siente ese placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, la cual es asimismo sólo «apariencia de la apariencia». *Rafael*, que es uno de esos «ingenuos» inmortales, nos ha representado en una pintura simbólica ese quedar la apariencia despotenciada a apariencia, que es el proceso primordial del artista ingenuo y a la vez de la cultura apolínea. En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la «apariencia» es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparental, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia - un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes ea cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al indivi-

duo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante. Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce *una sola* ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige *mesura* de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del «conócete a ti mismo» y de «¡no demasiado!» marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopresunción y la desmesura fueron reputadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros. Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres, en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un desconcertante torbellino de atrocidades; así es como el dios délfico interpretaba el pasado griego.

«Titánico» y «bárbaro» parecían al griego apolíneo también el efecto producido por lo *dionisiaco*: sin poder disimularse, sin embargo, que a la vez él mismo estaba emparentado también íntimamente con aquellos titanes y héroes abatidos. Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémosnos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la *desmesura* entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémosnos qué podía significar, comparado con este demoníaco canto popular, el salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa! Las musas de las artes de la «apariencia» palidecieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales olímpicos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza. Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo. Pero es igualmente cierto que allí donde el primer asalto fue contenido, el porte y la majestad del dios délfico se manifestaron más rígidos y amenazadores que nunca. Yo no soy capaz de explicarme, en efecto, el Estado *dórico* y el arte dórico más que como un continuo campo de batalla de lo apolíneo: sólo oponiéndose de manera incesante a la esencia titánico-bárbara de lo dionisiaco pudieron durar largo tiempo un arte tan obstinado y bronco, circundado de baluartes, una educación tan belicosa y ruda, un sistema político tan cruel y desconsiderado.

Hasta aquí he venido desarrollando ampliamente la observación hecha por mí al comienzo de este tratado: cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico: cómo de la edad de «acero», con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió, bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico, cómo esa magnificencia «ingenua» volvió a ser engullida por la invasora corriente de lo dionisiaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo. Si de esta manera la historia helénica más antigua queda escindida, a causa de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes estadios artísticos: ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, en el caso de que no debamos considerar tal vez el último período alcanzado, el período del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabandísima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo - que es a la vez Antígona y Casandra -.

Cinco

Nos acercamos ahora a la auténtica meta de nuestra investigación, la cual está dirigida al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a la comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad. Ante todo vamos a preguntar aquí cuál es el lugar donde se hace notar por vez primera en el mundo helénico ese nuevo germen que evolucionará después hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático. Sobre esto la Antigüedad misma nos ofrece gráficamente una aclaración al colocar juntos, en esculturas, gemas, etc., como progenitores y precursores de la poesía griega, a *Homero* y *Arquíloco*, con el firme sentimiento de que sólo a estos dos se los ha de reputar por naturalezas igual y plenamente originales, de las cuales sigue fluyendo una corriente de fuego sobre toda la posteridad griega. Homero, el anciano soñador absorto en sí mismo, el tipo de artista apolíneo, ingenuo, mira estupefacto la

apasionada cabeza de Arquíloco, belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia: y la estética moderna sólo ha sabido añadir, para interpretar esto, que aquí está enfrentado al artista «objetivo» el primer artista «subjetivo». Pequeño es el servicio que con esta interpretación se nos presta, pues al artista subjetivo nosotros lo conocemos sólo como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística. Por ello nuestra estética tiene que resolver primero el problema de cómo es posible el «lírico» como artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «yo» y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos. Precisamente este Arquíloco nos asusta, junto a Homero, por el grito de su odio y de su mofa, por las ebrias explosiones de su concupiscencia: él, el primer artista llamado subjetivo, ¿no es, por este motivo, el no-artista propiamente dicho? ¿De dónde procede entonces la veneración que le tributó a él, al poeta, precisamente también el oráculo délfico, hogar del arte «objetivo».

Acerca del proceso de su poetizar *Schiller* nos ha dado luz mediante una observación psicológica que a él mismo le resultaba inexplicable, pero que, sin embargo, no parece dudosa; Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un *estado de ánimo musical* («El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética»). Si ahora añadimos a esto el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, identidad del *lírico* con el *músico*, considerada en todas partes como natural - frente a la cual nuestra lírica moderna aparece como la estatua sin cabeza de un dios-, podremos ahora, sobre la base de nuestra metafísica estética antes expuesta, explicarnos al lírico de la siguiente manera. Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*. Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual. Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia. El «yo» del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su «subjetividad», en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades, a quien vemos es al embriagado entusiasta Arquíloco echado a dormir - tal como Eurípides nos describe el dormir en *Las bacantes*, un dormir en una elevada pradera de montaña, al sol de mediodía -: y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisiacomusical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos. El escultor y también el poeta épico, que le es afín, están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor. El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico. Mientras que es en esas imágenes, y sólo en ellas, donde estos últimos viven con alegre deleite, y no se cansan de mirarlas con amor hasta en sus más pequeños rasgos, mientras que incluso la imagen del Aquiles encolerizado es para ellos sólo una imagen, de cuya encolerizada expresión ellos gozan con aquel placer onírico por la apariencia - de modo que gracias a este espejo de la apariencia están ellos protegidos contra el unificarse y fundirse con sus pensamientos -, las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir «yo»: sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el *sz* fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas. Ahora imaginémosnos cómo ese genio se divisa también a sí *mismo* entre esas copias como no-genio, es decir, divisa su propio «sujeto», la entera muchedumbre de pasiones y voliciones subjetivas, dirigidas hacia una cosa determinada que él se imagina real; aun cuando ahora parezca que el genio lírico y el no-genio unido a él son una misma cosa, y que el primero, al decir la palabrita «yo», la dice de sí mismo: esa apariencia ya no podrá seguir induciéndonos ahora a error, como ha inducido indudablemente a quienes han calificado de artista subjetivo al lírico. En verdad Arquíloco, el hombre que arde de pasión, que ama y odia con pasión, es tan sólo una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es

el hombre Arquíloco: mientras que ese hombre Arquíloco, cuyos deseos y apetitos son subjetivos, no puede ni podrá ser jamás poeta. Sin embargo, no es necesario en modo alguno que el lírico vea ante sí, como reflejo del ser eterno, única y precisamente el fenómeno del hombre Arquíloco; y la tragedia demuestra hasta qué punto el mundo visionario del lírico puede alejarse de ese fenómeno, que es de todos modos el que aparece en primer lugar.

Schopenhauer, que no se disimuló la dificultad que el lírico representa para la consideración filosófica del arte, cree haber encontrado un camino para salir de ella, mas yo no puedo seguirle por ese camino, aun cuando él fue el único que en su profunda metafísica de la música tuvo en sus manos el medio con el que aquella dificultad podía quedar definitivamente allanada: como creo haber hecho yo aquí, en su espíritu y para honra suya. Por el contrario, él define la esencia peculiar de la canción (*Lied*) de la manera siguiente (El mundo como voluntad y representación, I, p. 295): «Es el sujeto de la voluntad, es decir, el querer propio el que llena la consciencia del que canta, a menudo como un querer desligado, satisfecho (alegría), pero con mayor frecuencia aún, como un querer impedido (duelo), pero siempre como afecto, pasión, estado de ánimo agitado. Junto a esto, sin embargo, y a la vez que ello, el cantante, gracias al espectáculo de la naturaleza circundante, cobra consciencia de sí mismo como sujeto del conocer puro, ajeno al querer, cuyo dichoso e incommovible sosiego contrasta en adelante con el apremio del siempre restringido, siempre indigente querer: el sentimiento de ese contraste, de ese juego alternante, es propiamente lo que se expresa en el conjunto de la canción (*Lied*) y lo que constituye en general el estado lírico. En éste el conocer puro se allega, por así decirlo, a nosotros para redimirnos del querer y de su apremio: nosotros le seguimos; pero sólo por instantes: una y otra vez el querer, el recuerdo de nuestras finalidades personales, nos arranca a la inspección tranquila; pero también nos arranca una y otra vez del querer el bello entorno inmediato, en el cual se nos brinda el conocimiento puro, ajeno a la voluntad. Por ello en la canción y en el estado de ánimo lírico el querer (el interés personal de la finalidad) y la intuición pura del entorno ofrecido se entremezclan de una manera sorprendente: buscamos e imaginamos relaciones entre ambos; el estado de ánimo subjetivo, la afección de la voluntad comunican por reflejo su color al entorno contemplado, y éste, a su vez, se lo comunica a aquéllos: la canción es la impronta auténtica de todo ese estado de ánimo tan mezclado y dividido».

¿Quién no vería que en esta descripción la lírica es caracterizada como un arte imperfectamente conseguido, que, por así decirlo, llega a su meta a ratos y raras veces, más aún, como un arte a medias, cuya *esencia* consistiría en una extraña amalgama entre el querer y el puro contemplar, es decir, entre el estado no-estético y el estético? Nosotros afirmamos, antes bien, que esa antítesis por la que todavía Schopenhauer se guía para dividir las artes, como si fuera una pauta de fijar valores, la antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo, es improcedente en estética, pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte. Pero en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte - pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo: - mientras que, ciertamente, nuestra consciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo. Por tanto, todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, dado que, en cuanto poseedores de él, no estamos unificados ni identificados con aquel ser que, por ser creador y espectador único de aquella comedia de arte, se procura un goce eterno a sí mismo. El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.

Seis

En lo que se refiere a Arquíloco, la investigación erudita ha descubierto que fue él quien introdujo en la literatura la *canción popular* (*Volkslied*), y que es este hecho el que le otorga en la estimación general de los griegos aquella posición única junto a Homero. Mas ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la

naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aún, tendría que ser demostrable también históricamente que todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular.

Mas para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. *La melodía es, pues, lo primero y universal*, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular*: fenómeno que yo he considerado siempre con asombro, hasta que finalmente encontré esta explicación. Quien examine a la luz de esta teoría una colección de canciones populares, por ejemplo el *Cuerno maravilloso del muchacho*, encontrará innumerables ejemplos de cómo la melodía, que continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispasimágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña a la apariencia épica y a su tranquilo discurrir. Desde el punto de vista de la epopeya, ese desigual e irregular mundo de imágenes de la lírica ha de ser sencillamente condenado: y esto es lo que hicieron ciertamente en la edad de Terpendro los solemnes rapsodos épicos de las festividades apolíneas.

En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico. Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta. En este sentido nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música. Basta con reflexionar un poco más profundamente sobre la diferencia que en cuanto a color, estructura sintáctica, vocabulario se da entre el lenguaje de Homero y el de Píndaro para comprender el significado de esa antítesis; más aún, se nos hará palpablemente claro que entre Homero y Píndaro tienen que haber resonado las *melodías orgiásticas de la flauta de Olimpo*, las cuales todavía en tiempos de Aristóteles, en medio de una música infinitamente más desarrollada, arrastraban a los hombres a un entusiasmo ebrio, y sin duda en su efecto originario incitaron a todos los medios de expresión poética de los contemporáneos a imitarlas. Recordaré aquí un conocido fenómeno de nuestros días, que a nuestra estética le parece escandaloso. Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven obliga a cada uno de los oyentes a hablar sobre ella con imágenes, si bien la combinación de los diversos mundos de imágenes engendrados por una pieza musical ofrece un aspecto fantasmagórico y multicolor, más aún, contradictorio: ejercitar su pobre ingenio sobre tales combinaciones y pasar por alto el fenómeno que verdaderamente merece ser explicado es algo muy propio del carácter de esa estética. Y aun cuando el poeta musical (*Tondichter*) haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de *pastorale*, o un tiempo de «escena junto al arroyo», y otro de «alegre reunión de aldeanos», todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música - y no, acaso, objetos que la música haya imitado -, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido *dionisiaco* de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo. Este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros a una masa popular fresca y juvenil, lingüísticamente creadora, para llegar a entrever cómo surge la canción popular estrófica, y cómo la capacidad lingüística entera es incitada por el nuevo principio de imitación de la música.

Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: «¿cómo qué *aparece* la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?». *Aparece como voluntad*, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad. Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el concepto de apariencia (*Erscheinung*): pues, por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte - la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí -; pero aparece como voluntad. Para expresar en imágenes la apariencia de la música el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante. Sin embargo, en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea, si bien todo lo que él ve a su alrededor a través del *medium* de la música se encuentra sometido a

un movimiento impetuoso y agitado. Más aún, cuando el lírico se divisa a sí mismo a través de ese mismo *medium*, su propia imagen se le muestra en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir, gritar de júbilo es para él un símbolo con el que interpreta para sí la música. Este es el fenómeno del lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y no turbado.

Todo este análisis se atiene al hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica.

Siete

Tenemos que recurrir ahora a la ayuda de todos los principios artísticos examinados hasta este momento para orientarnos dentro del laberinto, pues así es como tenemos que designar el *origen de la tragedia griega*. Pienso que no hago una afirmación disparatada al decir que hasta ahora el problema de ese origen no ha sido ni siquiera planteado en serio, y mucho menos ha sido resuelto, aunque con mucha frecuencia los jirones flotantes de la tradición antigua hayan sido ya cosidos y combinados entre sí, y luego hayan vuelto a ser desgarrados. Esa tradición nos dice resueltamente *que la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual sacamos nosotros la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial, sin dejarnos contentar de alguna manera con las frases retóricas corrientes - que dicen que el coro es el espectador ideal, o que está destinado a representar al pueblo frente a la región principesca de la escena -. Esta última explicación, que a más de un político le parece sublime - como si la inmutable ley moral estuviese representada por los democráticos atenienses en el coro popular, el cual tendría siempre razón, por encima de las extralimitaciones y desenfrenos pasionales de los reyes - acaso venga sugerida por una frase de Aristóteles: pero carece de influjo sobre la formación originaria de la tragedia, ya que de aquellos orígenes puramente religiosos está excluida toda antítesis entre pueblo y príncipe, y, en general cualquier esfera político-social; pero además, con respecto a la forma clásica del coro en Ésquilo y en Sófocles conocida por nosotros, consideraríamos una blasfemia hablar de que aquí hay un presentimiento de una «representación constitucional del pueblo», blasfemia ante la que otros no se han arredrado. Una representación popular del pueblo no la conocen in praxi [en la práctica] las constituciones políticas antiguas, y, como puede esperarse, tampoco la han «presentido» siquiera en su tragedia.

Mucho más célebre que esta explicación política del coro es el pensamiento de A. W. Schlegel, quien nos recomienda considerar el coro en cierto modo como un compendio y extracto de la masa de los espectadores, como el «espectador ideal». Confrontada esta opinión con aquella tradición histórica según la cual la tragedia fue en su origen sólo coro, muestra ser lo que es, una aseveración tosca, no científica, pero brillante, cuyo brillo procede tan sólo de la forma concentrada de su expresión, de la predisposición genuinamente germánica a favor de todo lo adjetivado de «ideal», y de nuestra estupefacción momentánea. Nosotros nos quedamos estupefactos, en efecto, tan pronto como comparamos el bien conocido público teatral de hoy con aquel coro, y nos preguntamos si será posible sacar alguna vez de ese público, a base de idealizarlo, algo análogo al coro trágico. Negamos esto en silencio, y ahora nos maravillamos tanto de la audacia de la aseveración de Schlegel como de la naturaleza totalmente distinta del público griego. Nosotros habíamos opinado siempre, en efecto, que el espectador genuino, cualquiera que sea, tiene que permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica: mientras que el coro trágico de los griegos está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro de las oceánides cree ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena. ¿Y la especie más alta y pura de espectador sería la que considerase, lo mismo que las oceánides, que Prometeo está corporalmente presente y es real? ¿Y el signo distintivo del espectador ideal sería correr hacia el escenario y liberar al dios de sus tormentos? Nosotros habíamos creído en un público estético, y al espectador individual lo habíamos considerado tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera estética; y ahora la expresión de Schlegel nos ha insinuado que el espectador perfecto e ideal es el que deja

que el mundo de la escena actúe sobre él, no de manera estética, sino de manera corpórea y empírica. ¡Oh, esos griegos!, suspirábamos; ¡nos echan por tierra nuestra estética! Pero, habituados a ella, repetíamos la sentencia de Schlegel siempre que se hablaba del coro.

Aquella tradición tan explícita habla aquí, sin embargo, en contra de Schlegel: el coro en sí, sin escenario, esto es, la forma primitiva de la tragedia, y aquel coro de espectadores ideales no son compatibles entre sí. ¿Qué género artístico sería ese, que estaría colegido del concepto de espectador, y del cual tendríamos que considerar como forma auténtica el «espectador en sí»? El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Nos tememos que el origen de la tragedia no sea explicable ni con la alta estima de la inteligencia moral de las masas, ni con el concepto de espectador sin espectáculo, y nos parece demasiado profundo ese problema como para que unas formas tan superficiales de considerarlo lleguen siquiera a rozarlo.

Una intuición infinitamente más valiosa sobre el significado del coro nos la había dado a conocer ya, en el famoso prólogo de *La novia de Mesina*, Schiller, el cual considera el coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nitidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética.

Con esta arma capital lucha Schiller contra el concepto vulgar de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática. Mientras que en el teatro el día mismo es sólo un día artificial, y la arquitectura, sólo una arquitectura simbólica, y el lenguaje métrico ofrece un carácter ideal, en el conjunto, dice Schiller, continúa dominando el error: no basta con que se tolere solamente como libertad poética *aquello* que es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte. - Me parece que es este modo de considerar las cosas aquel para designar el cual nuestra época, que se imagina a sí misma superior, usa el desdenoso epíteto de «pseudoidealismo». Yo temo que con nuestra actual veneración de lo natural y lo real hayamos llegado, por el contrario, al polo opuesto de todo idealismo, a saber, a la región de los museos de figuras de cera. También en ellos hay arte, como lo hay en ciertas novelas de moda actualmente: pero que no nos importunen con la pretensión de que el «pseudoidealismo» de Schiller y de Goethe ha quedado superado con ese arte.

Ciertamente es un suelo «ideal» aquel en el que, según la acertada intuición de Schiller, suele deambular el coro satírico griego, el coro de la tragedia originaria, un suelo situado muy por encima de las sendas reales por donde deambulan los mortales. Para ese coro ha construido el griego los tinglados colgantes de un fingido *estado natural*, y en ellos ha colocado fingidos *seres naturales*. La tragedia se ha levantado sobre ese fundamento, y ya por ello estuvo dispensada desde un principio de ofrecer una penosa fotografía de la realidad. Pero no es éste un mundo fantasmagórico interpuesto arbitrariamente entre el cielo y la tierra; es, más bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores. El sátiro, en cuanto coreuta dionisiaco, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto. El hecho de que la tragedia comience con él y de que por su boca hable la sabiduría dionisiaca de la tragedia es un fenómeno que a nosotros nos extraña tanto como el que la tragedia tenga su génesis en el coro. Acaso ganemos un punto de partida para el estudio de este problema si yo lanzo la aseveración de que el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización. De esta última afirma Richard Wagner que la música la deja en suspenso (*aufgehoben*) al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara. De igual manera, creo yo, el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico - que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia - de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.

Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí - la vida.

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el que se sumergen todas las vivencias

personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión - ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasía de reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así, no es, ¡no!, el reflexionar - es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos.

Ocho

Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna son, ambos, productos nacidos de un anhelo orientado hacia lo originario y natural; ¡mas con qué firme e intrépida garra asía el griego a su hombre de los bosques, y de qué avergonzada y débil manera juguetea el hombre moderno con la imagen lisonjera de un pastor delicado, blando, que toca la flauta! Una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura - eso es lo que el griego veía en su sátiro, el cual, por ello, no coincidía aún, para él, con el mono. Al contrario: era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor. El sátiro era algo sublime y divino: eso tenía que parecerle especialmente a la mirada del hombre dionisiaco, vidriada por el dolor. A él le habría ofendido el pastor acicalado, ficticio: con sublime satisfacción demorábase su ojo en los trazos grandiosos de la naturaleza, no atrofiados ni cubiertos por velo alguno; aquí la ilusión de la cultura había sido borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se desvelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo, que dirige gritos de júbilo a su dios. Ante él, el hombre civilizado se reducía a una caricatura mentirosa. También en lo que respecta a estos comienzos del arte trágico tiene razón Schiller: el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él - el coro de sátiros - refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado. El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira civilizada que se comporta como si ella fuese la única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparental en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia. Aquel idílico pastor del hombre moderno es tan sólo un remedo de la suma de ilusiones culturales que éste considera como naturaleza: el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima - se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro.

Con tales estados de ánimo y tales conocimientos la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dioniso lanza gritos de júbilo: el poder de aquéllos los transforma ante sus propios ojos, de modo que se imaginan verse como genios naturales renovados, como sátiros. La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de ese fenómeno natural; en esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca.

Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. La frase de Schlegel tiene que descubrirse aquí en un sentido más profundo. El coro es el «espectador ideal» en la medida en que es el único *observador* el observador del mundo visionario de la escena. El público de espectadores, tal como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos: en sus teatros, dada la estructura en forma de terrazas del espacio reservado a los espectadores, que se elevaba en arcos concéntricos, érale posible a cada uno *mirar desde arriba*, con toda propiedad, el mundo cultural entero que le rodeaba, e imaginarse, en un saciado mirar, coreuta él mismo. De acuerdo con esta intuición nos es lícito llamar al coro, en su estadio primitivo de la tragedia primera, un autorreflejo del hombre dionisiaco: lo que mejor puede aclarar este fenómeno es el proceso que acontece en el actor, el cual, cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le toca representar. El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la «realidad», a los hombres civilizados situados en torno en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso.

Dada nuestra visión erudita de los procesos artísticos elementales, ese fenómeno artístico primordial de que aquí hablamos para explicar el coro trágico resulta casi escandaloso: mientras que no puede haber cosa más cierta que ésta, que el poeta es poeta únicamente porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima él penetra con su mirada. Por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna, nosotros nos inclinamos a representarnos el fenómeno estético primordial de una forma demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente. ¿Por qué las descripciones que Homero hace son mucho más intuitivas que las de todos los demás poetas? Porque él intuye mucho más que ellos. Sobre la poesía nosotros hablamos de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso está al comienzo del desarrollo del drama. Aquí hay una cosa distinta del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo; aquí hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena. Y, en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia: una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo. El ditirambo es, por ello, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Todo el resto de la lírica coral de los helenos es tan sólo una gigantesca ampliación del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.

La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, y *como sátiro ve también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.

De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entretejidas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo

primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme.

El *coro* de la tragedia griega, símbolo de toda la masa agitada por una excitación dionisiaca, encuentra su explicación plena en esta concepción nuestra. Mientras que antes, por estar habituados a la posición que en el escenario moderno ocupa el coro, sobre todo el coro de ópera, no podíamos comprender en modo alguno que aquel coro trágico de los griegos fuese más antiguo, más originario, incluso más importante que la «acción» propiamente dicha - como nos decía con toda claridad la tradición -, mientras que antes tampoco podíamos compaginar con aquella elevada importancia y originariedad de que habla la tradición el hecho de que, sin embargo, el coro estuviese compuesto de seres bajos y serviles, más aún, al principio sólo de sátiros cabrunos, mientras que antes la colocación de la orquesta delante del escenario continuaba siendo para nosotros un enigma, ahora hemos comprendido que en el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión*, que la única «realidad» es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro *servidor*: él ve cómo aquél, el dios, sufre y se glorifica, y por ello él mismo no *actúa*. En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica, que parece tan escandalosa, del sátiro sabio y entusiasmado, que es a la vez el «hombre tonto» en contraposición al dios: reflejo de la naturaleza y de sus instintos más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez pregonero de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario en *una sola* persona.

Según este conocimiento y según la tradición, al principio, en el período más antiguo de la tragedia, *Dioniso*, héroe genuino del escenario y punto central de la visión, no está verdaderamente presente, sino que sólo es representado como presente: es decir, en su origen la tragedia es sólo «coro» y no «drama». Más tarde se hace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador: así es como comienza el «drama» en sentido estricto. Ahora se le encomienda al coro ditirámico la tarea de excitar dionisiacamente hasta tal grado el estado de ánimo de los oyentes, que cuando el héroe trágico aparezca en la escena éstos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deforme, sino la figura de una visión, nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis. Imaginémonos a Admeto recordando en profunda meditación a su esposa Alcestis que acaba de fallecer, y consumiéndose totalmente en la contemplación espiritual de la misma - cómo de repente conducen hacia él, cubierta por un velo, una figura femenina de formas semejantes a las de aquélla, de andar parecido: imaginémonos su súbita y trémula inquietud, su impetuoso comparar, su convicción instintiva - tendremos así algo análogo al sentimiento con que el espectador agitado por la excitación dionisiaca veía avanzar por el escenario al dios con cuyo sufrimiento se había ya identificado. Involuntariamente transfería la imagen entera del dios que vibraba mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y, por así decirlo, diluía la realidad de ésta en una irrealidad fantasmal. Éste es el estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo, y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más parecido a las sombras. Según esto, nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas. Las apariencias apolíneas, en las cuales Dioniso se objetiva, no son ya «un mar eterno, un cambiante mecerse, un ardiente vivir», como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero no condensadas en imagen, en las que el entusiasta servidor de Dioniso barrunta la cercanía del dios: ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

Nueve

Todo lo que aflora ala superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello. En este sentido es el diálogo un reflejo del heleno, cuya naturaleza se revela en el baile, ya que en éste la fuerza máxima es sólo potencial, pero se traiciona en la elasticidad y exuberancia del movimiento. Y así el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas, de tal modo que en seguida nos figuramos penetrar con la mirada en el fondo más

íntimo de su esencia, con cierto estupor porque el camino hasta ese fondo sea tan corto. Pero si apartamos la vista del carácter que aflora a la superficie y que se vuelve visible del héroe - carácter que no es, en el fondo, otra cosa que una imagen de luz proyectada sobre una pantalla oscura, es decir, enteramente apariencia -, si penetramos, más bien, en el mito que se proyecta a sí mismo en esos espejismos luminosos, nos percataremos súbitamente de un fenómeno en el que ocurre al revés que en un conocido fenómeno óptico. Cuando, habiendo hecho un enérgico esfuerzo de mirar de frente al sol, apartamos luego los ojos, cegados, tenemos delante de ellos manchas de colores oscuros, que, por así decirlo, actúan como remedio para la ceguera: a la inversa, aquellas aparenciales imágenes de luz del héroe sofocleo, en suma, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante. Sólo en este sentido nos es lícito creer que comprendemos de modo correcto el serio e importante concepto de «jovialidad griega»; mientras que por todos los caminos y senderos del presente nos encontramos, por el contrario, con el concepto de esa jovialidad falsamente entendida, como si fuera un bienestar no amenazado.

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado *Edipo*, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta: tal vez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral, pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo. Esto es lo que quiere decirnos el poeta, en cuanto es a la vez un pensador religioso: como poeta, primero nos muestra el nudo prodigiosamente embrollado de un proceso, nudo que el juez va desatando lentamente, lazo tras lazo, para su propia perdición: la alegría genuinamente helénica por esta desatadura dialéctica es tan grande, que sobre la obra entera se extiende por este motivo un soplo de jovialidad superior que quita por todas partes sus púas a los horrendos presupuestos de aquel proceso. En *Edipo en Colono* nos encontramos con esa misma jovialidad, pero encumbrada hasta una transfiguración infinita: frente al anciano castigado por un exceso de miseria, que está entregado puramente como *paciente* a todo lo que sobre él cae - encuéntrase la jovialidad sobreterrenal, que desde la esfera divina desciende hasta aquí abajo y nos da a entender que es con su comportamiento puramente pasivo con lo que el héroe alcanza su actividad suprema, la cual se extiende mucho más allá de su vida, mientras que todos sus pensamientos y deseos conscientes en la vida anterior le han conducido sólo a la pasividad. El nudo del proceso de la fábula de Edipo, que para el ojo mortal estaba enredado de un modo insoluble, es desenredado así lentamente - y de nosotros se apodera la más honda alegría humana ante esa réplica divina de la dialéctica. Aun cuando con esta explicación hayamos hecho justicia al poeta, siempre se podrá preguntar además si el contenido del mito está con esto agotado: y aquí se muestra que la concepción toda del poeta no es otra cosa que justo aquella imagen de luz que la salutífera naturaleza nos pone delante, después de que hemos lanzado una mirada al abismo. ¡Edipo, asesino de su padre, Edipo, esposo de su madre, Edipo, solucionador del enigma de la Esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos fatales? Hay una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto: cosa que, con respecto a Edipo, que resuelve el enigma y que se casa con su madre, hemos de interpretar sin demora en el sentido de que allí donde unas fuerzas adivinatorias y mágicas quebrantan el sortilegio del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación y, en general, la magia propiamente dicha de la naturaleza, allí tiene que haber antes, como causa, una enorme transgresión de la naturaleza - como aquí el incesto -; pues, ¿cómo se podría forzar a la naturaleza a entregar sus secretos a no ser oponiéndole una resistencia victoriosa, es decir, mediante lo innatural? Éste es el conocimiento que yo veo expresado en aquella espantosa trinidad de destinos de Edipo: el mismo que soluciona el enigma de la naturaleza - de aquella Esfinge biforme - tiene que transgredir también, como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún, el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. «La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza»: tales son las horrorosas sentencias que el mito nos grita: mas el poeta helénico toca cual un rayo de sol esa sublime y terrible columna memnónica que es el mito, de modo que éste comienza a sonar de repente - ¡con melodías sofocleas!

A la aureola de la pasividad contrapongo yo ahora la aureola de la actividad, que con su resplandor circunda al *Prometeo* de Ésquilo. Lo que el pensador Ésquilo tenía que decirnos aquí, pero que, como poeta, sólo nos deja presentir mediante su imagen simbólica, eso ha sabido desvelárnoslo el joven Goethe en los temerarios versos de su *Prometeo*:

¡Aquí estoy sentado, formo hombres

a mi imagen,
una estirpe que sea igual a mí,
que sufra, que lllore,
que goce y se alegre
y que no se preocupe de ti,
como yo!

Alzándose hasta lo titánico conquista el hombre su propia cultura y compele a los dioses a aliarse con él, pues en sus manos tiene, con su sabiduría, la existencia y los límites de éstos. Pero lo más maravilloso en esa poesía sobre Prometeo, que por su pensamiento básico constituye el auténtico himno de la impiedad, es la profunda tendencia esquilea a la *justicia*: el inconmensurable sufrimiento del «individuo» audaz, por un lado, y, por otro, la indigencia divina, más aún, el presentimiento de un crepúsculo de los dioses, el poder propio de aquellos dos mundos de sufrimiento, que los constriñe a establecer una reconciliación, una unificación metafísica - todo esto trae con toda fuerza a la memoria el punto central y la tesis capital de la consideración esquilea del mundo, que ve a la Moira reinar como justicia eterna sobre dioses y hombres. Dada la audacia asombrosa con que Esquilo pone el mundo olímpico en los platillos de su balanza de la justicia, tenemos que tener presente que el griego profundo disponía en sus misterios de un sustrato inconmoviblemente firme del pensar metafísico, y que todos sus caprichos escépticos podían descargarse sobre los olímpicos. Con respecto a las divinidades el artista griego en especial experimentaba un oscuro sentimiento de dependencia recíproca: y justo en el Prometeo de Esquilo está simbolizado ese sentimiento. El artista titánico encontraba en sí la altiva creencia de que a los hombres él podía crearlos, y a los dioses olímpicos, al menos aniquilarlos: y esto, gracias a su superior sabiduría, que él estaba obligado a expiar, de todos modos, con un sufrimiento eterno. El magnífico «poder» del gran genio, que ni siquiera al precio de un sufrimiento eterno resulta caro, el rudo orgullo del *artista* - ése es el contenido y el alma de la poesía esquilea, mientras que, en su Edipo, Sófocles entona, como en un preludio, la canción victoriosa del *santo*. Pero tampoco con aquella interpretación dada por Esquilo al mito queda escrutada del todo la asombrosa profundidad de su horror: antes bien, el placer del artista por el devenir, la jovialidad del crear artístico, que desafía toda desgracia, son sólo una nube y un cielo luminoso que se reflejan en un negro lago de tristeza. La leyenda de Prometeo es posesión originaria de la comunidad entera de los pueblos arios y documento de su aptitud para lo trágico y profundo, más aún, no sería inverosímil que ese mito tuviese para el ser ario el mismo significado característico que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco igual al que existe entre hermano y hermana. El presupuesto de ese mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al *fuego*, verdadero Paladio de toda cultura ascendente: pero que el hombre disponga libremente del fuego, y no lo reciba tan sólo por un regalo del cielo, como rayo incendiario o como quemadura del sol que da calor, eso es algo que a aquellos contemplativos hombres primeros les parecía un sacrilegio, un robo hecho a la naturaleza divina. Y de este modo el primer problema filosófico establece inmediatamente una contradicción penosa e insoluble entre hombre y dios, y coloca esa contradicción como un peñasco a la puerta de toda cultura. Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto: es éste un pensamiento áspero, que, por la *dignidad* que confiere al sacrilegio, contrasta extrañamente con el mito semítico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la curiosidad, el engaño mentiroso, la facilidad para dejarse seducir, la concupiscencia, en suma, una serie de afecciones preponderantemente femeninas. Lo que distingue a la visión aria es la idea sublime del *pecado activo* como virtud genuinamente prometeica: con lo cual ha sido encontrado a la vez el sustrato ético de la tragedia pesimista, como *justificación* del mal humano, es decir, tanto de la culpa humana como del sufrimiento causado por ella. La desventura que yace en la esencia de las cosas - que el meditativo ario no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones -, la contradicción que mora en el corazón del mundo revélanselo como un entreveramiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre. Y así los arios conciben el sacrilegio como un varón, y los semitas el pecado como una mujer, de igual manera que es el varón el que comete el primer sacrilegio y la mujer la que comete el primer pecado. Por lo demás, el coro de las brujas dice:

Nosotros no lo tomamos con tanto rigor:
con mil pasos lo hace la mujer;

mas, por mucho que ella se apresure,
con un salto lo hace el varón.

Quien comprenda el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo - a saber, la necesidad del sacrilegio, impuesta al individuo de aspiraciones titánicas -, tendrá que sentir también a la vez lo no-apolíneo de esa concepción pesimista; pues a los seres individuales Apolo quiere conducirlos al sosiego precisamente trazando líneas fronterizas entre ellos y recordando una y otra vez, con sus exigencias de conocerse a sí mismo y de tener moderación, que esas líneas fronterizas son las leyes más sagradas del mundo. Mas para que, dada esa tendencia apolínea, la forma no se quede congelada en una rigidez y frialdad egipcias, para que el movimiento de todo el lago no se extinga bajo ese esfuerzo de prescribir a cada ola su vía y su terreno, de tiempo en tiempo la marea alta de lo dionisiaco vuelve a destruir todos aquellos pequeños círculos dentro de los cuales intentaba retener a los griegos la «voluntad» unilateralmente apolínea. Aquella marea súbitamente crecida de lo dionisiaco toma entonces sobre sus espaldas las pequeñas ondulaciones particulares que son los individuos, de igual manera que el hermano de Prometeo, el titán Atlas, tomó sobre las suyas la tierra. Ese afán titánico de llegar a ser, por así decirlo, el Atlas de todos los individuos y de llevarlos con anchas espaldas cada vez más alto y cada vez más lejos, es lo que hay de común entre lo prometeico y lo dionisiaco. Así considerado, el Prometeo de Ésquilo es una máscara dionisiaca, mientras que con aquella profunda tendencia antes mencionada hacia la justicia Ésquilo le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Y de este modo la dualidad del Prometeo de Ésquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea, podría ser expresada, en una fórmula conceptual, del modo siguiente: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambe casos está igualmente justificado».

¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!

Diez

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la «idealidad» típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad. No sé quién ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos: de lo cual se inferiría que los griegos no *podieron* soportar en absoluto individuos en la escena trágica. De hecho, tales parecen haber sido sus sentimientos: de igual modo que se hallan profundamente fundadas en el ser helénico la valoración y distinción platónicas de la «idea» en contraposición al «ídolo», a la copia. Mas, para servirnos de la terminología de Platón, acerca de las figuras trágicas de la escena helénica habría que hablar más o menos de este modo: el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual. En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre: y el que llegue a *aparecer* con tal precisión y claridad épicas es efecto del Apolo intérprete de sueños, que mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisiaco. En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el *sufrimiento* dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo. De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos. En aquella existencia de dios despedazado Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente. Lo que los epoptos esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor de ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto de júbilo de los epoptos. Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos: el mito ilustra esto con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a *alegrarse* cuando se le dice que *de nuevo* puede ella dar a luz a Dioniso. En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina mística de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida. -

Ya hemos sugerido antes que la epopeya homérica es la poesía propia de la cultura olímpica, con la cual ésta entonó su propia canción de victoria sobre los horrores de la titanomaquia. Ahora, bajo el influjo prepotente de la poesía trágica, los mitos homéricos vuelven a nacer con figura distinta, mostrando con esa metempsícosis que también la cultura olímpica ha sido vencida entre tanto por una consideración más profunda aún del mundo. El altivo titán Prometeo le ha anunciado a su atormentador olímpico que su soberanía estará amenazada alguna vez por el mayor de los peligros si no se alía a tiempo con él. En Ésquilo percibimos la alianza del Zeus asustado, temeroso de su final, con el titán. De esta manera la antigua edad de los titanes es sacada a la luz otra vez, desde el Tártaro, de una manera retrospectiva. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda mira, con el gesto franco de la verdad, los mitos del mundo homérico, que desfilan ante ella bailando: tales mitos palidecen, tiemblan ante el ojo relampagueante de esa diosa - hasta que el puño poderoso del artista dionisiaco los obliga a servir a la nueva divinidad. La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? La fuerza, similar a la de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado; de igual manera que ya antes hubimos nosotros de caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música. Pues es destino de todo mito irse deslizado a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas: y los griegos estaban ya íntegramente en vías de cambiar, con perspicacia y arbitrariedad, todo su sueño mítico de juventud en una histórico-pragmática historia *de juventud*. Pues ésta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos, pero resistiéndose a que éstos sigan viviendo y proliferando con naturalidad, es decir, cuando se extingue la sensibilidad para el mito y en su lugar aparece la pretensión de la religión de tener unas bases históricas. De este mito moribundo apoderóse ahora el genio recién nacido de la música dionisiaca: y en sus manos volvió a florecer, con unos colores que jamás había mostrado, con un perfume que suscitaba un nostálgico presentimiento de un mundo metafísico. Tras esta última floración el mito se derrumba, marchítanse sus hojas, y pronto los burlones lucianos de la Antigüedad tratan de coger las flores descoloridas y agostadas, arrancadas por todos los vientos. Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.

¿Qué es lo que tú querías, sacrílego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre? Él murió entre tus manos brutales: y ahora tú necesitabas un mito remedado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa. Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: aun cuando saqueaste con ávidas manos todos los jardines de la música, lo único que conseguiste fue una música remedada y simulada. Y puesto que tú habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti; saca a todas las pasiones de su escondrijo y enciérralas en tu círculo, afila y aguza una dialéctica sofística para los discursos de tus héroes, - también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados.

Once

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: murió suicidándose, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron a edad avanzada, con una muerte muy bella y tranquila. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural feliz el dejar la vida sin espasmos y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un estado natural feliz de ese tipo: van hundiéndose lentamente, y ante sus miradas moribundas se yerguen ya sus retoños, más bellos, y con gesto valeroso levantan impacientemente la cabeza. Con la muerte de la tragedia griega surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente: de igual modo que en tiempos de Tiberio los navegantes griegos oían en una isla solitaria el estremecedor grito: «El gran Pan ha muerto»: así resonó ahora a través del mundo griego, como un doloroso gemido: «¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! ¡Fuera, al Hades, para que allí podáis saciaros con las migajas de los maestros de otro tiempo! ».

Mas cuando luego floreció todavía un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, entonces 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 fue obra de *Eurípides*; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de *comedia ática nueva*. En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y violento fenecer.

Dentro de este contexto resulta comprensible la inclinación apasionada que los poetas de la comedia nueva sintieron por Eurípides; de tal modo que ya no nos extraña el deseo de Filemón, el cual quería dejarse ahorcar en seguida, sólo para poder ir a ver a Eurípides al inframundo: con tal de que le fuera lícito estar convencido de que el difunto seguía conservando también ahora su entendimiento. Pero si se quiere señalar con toda brevedad, y sin pretender decir con ello algo exhaustivo, qué es lo que Eurípides tiene en común con Menandro y con Filemón y que para éstos ejerció un efecto tan ejemplar y excitante: bastará con decir que *el espectador* fue llevado por Eurípides al escenario. Quien haya visto cuál es la materia de que los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides formaban a sus héroes, y cuán lejos de ellos estaba el propósito de llevar a la escena la máscara fiel de la realidad, ése estará enterado también de la tendencia completamente divergente de Eurípides. Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza. Ulises, el heleno típico del arte antiguo, quedó ahora rebajado, entre las manos de los nuevos poetas, a la figura del *graeculus*, y éste es el que a partir de ese momento ocupa, como esclavo doméstico bonachón y pícaro a la vez, el centro del interés dramático. Lo que, en *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, a saber, el haber liberado con sus remedios caseros al arte trágico de su pomposa obesidad, eso es algo que puede rastrearse ante todo en sus héroes trágicos. En lo esencial, lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario eurípideo era a su doble, y se alegraba de que éste supiese hablar tan bien. Pero no fue esta alegría lo único: la gente aprendió de Eurípides a hablar, y en su certamen con Ésquilo él mismo se jacta de eso: de que, gracias a él, el pueblo ha aprendido ahora a observar, actuar y sacar conclusiones según las reglas del arte y con sofisticaciones taimadísimas. Mediante este cambio repentino del lenguaje público Eurípides hizo posible la comedia nueva. Pues a partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias podía la vida cotidiana representarse a sí misma en la escena. La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho o semihombre. Y de esta manera el Eurípides aristofaneo destaca en su honor que lo que él ha expuesto ha sido la vida y las ocupaciones generales, conocidas por todos, cotidianas, para hablar sobre las cuales está capacitado todo el mundo. Si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.

A la comedia nueva, de la cual Eurípides se convirtió en cierta medida en maestro de coro, le era lícito ahora dirigirse a esa masa preparada e ilustrada de ese modo; sólo que esta vez era el coro de los espectadores el que tenía que ser instruido. Tan pronto como ese coro estuvo adiestrado en cantar en la tonalidad eurípidea, alzóse aquel género de espectáculo de tipo ajedrecista, la comedia nueva, con su triunfo continuo de la astucia y del disimulo. Pero Eurípides - el maestro del coro - fue alabado sin cesar: más aún, la gente se habría matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Al abandonar a 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 en un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estafalario»,^{se} puede aplicar también a la Grecia senil. El instante, el ingenio, la volubilidad, el capricho son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad: y caso de que ahora continúe siendo lícito hablar de la «jovialidad griega», trátase de la jovialidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de ninguna cosa grave, ni aspirar a nada grande, ni tener algo pasado o futuro en mayor estima que lo presente. Esta apariencia de la «jovialidad griega» fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a ellas esa mujeril huida de la seriedad y del honor y ese cobarde contentarse con el goce cómodo parecíanles no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos se aferrase con casi invencible tenacidad al color rosa pálido de la jovialidad - como si jamás hubiera existido un siglo vi con su nacimiento de la tragedia, con sus Misterios, con su Pitágoras y su Heráclito, más aún, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, las cuales - cada una de por sí - no son explicables en modo alguno como brotadas del terreno de ese placer de vivir y esa jovialidad seniles y serviles, y que señalan, como fundamento de su existencia, hacia una consideración completamente otra del mundo.

