

# **EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA**

**Federico Nietzsche**

**Esta Edición: Proyecto Espartaco**  
**(<http://www.proyectoespertaco.com>)**

## Índice

Índice .....	1
1.- Ensayo de autocrítica.....	4
2.- Prólogo a Richard Wagner.....	10
3.- El nacimiento de la tragedia.....	11
Uno .....	11
Dos.....	13
Tres .....	15
Cuatro.....	17
Cinco.....	19
Seis.....	22
Siete .....	24
Ocho.....	27
Nueve .....	30
Diez.....	34
Once .....	36
Doce.....	39
Trece .....	42
Catorce .....	44
Quince .....	46
Dieciséis .....	49
Diecisiete.....	52
Dieciocho .....	55
Diecinueve.....	58
Veinte.....	62
Veintiuno.....	63
Veintidós .....	67
Veintitrés.....	70
Veinticuatro.....	72
Veinticinco .....	74
4.- Escritos preparatorios de «El nacimiento de la tragedia».....	76
4.1.- El drama musical griego .....	76
4.2.- Sócrates y la tragedia .....	85
4.3.- La visión dionisiaca del mundo.....	94

1 .....	94
2 .....	97
3 .....	100
4 .....	103

### 3.- El nacimiento de la tragedia

#### 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 apariencia: 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 apariencia; 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 apariencia 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 apariencia 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 apariencia. 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 «apariencia», 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 guirnalda 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 imaginarnoslo 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 mezcolanza 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 *Moirai* [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 aparential, 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 individuo 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 *medida* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige medida 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 delfico interpretaba el pasado griego.

«Titánico» y «bárbaro» parecíanle 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 delfico 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 alabadísima 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 delfico, 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 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 Terpandro 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



lirico 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. Éste 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 nítidamente 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 desdeñoso 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 descubrírsenos 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 entretajadas 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. Imaginémos a Admeto recordando en profunda meditación a su esposa Alceste 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 aquella, de andar parecido: imaginémos 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 a la 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

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 estrafulario», 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.

Si acabamos de afirmar que Eurípides llevó el espectador al escenario con el fin de así capacitarlo de verdad y por vez primera para emitir un juicio sobre el drama, podría parecer que el arte trágico anterior no escapó a una relación tirante con el espectador: y se estaría tentado a elogiar como un progreso sobre Sófocles la tendencia radical de Eurípides a conseguir una relación adecuada entre la obra de arte y el público. Ahora bien, «público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y perdurable. ¿De dónde le vendría al artista la obligación de acomodarse a una fuerza que sólo en el número tiene su fortaleza? Y si, por su talento y sus propósitos, el artista se siente por encima de cada uno de esos espectadores, ¿cómo sentiría más respeto por la expresión comunitaria de todas esas capacidades subordinadas a él, que por el espectador individual dueño de un talento

relativamente altísimo? En verdad, ningún artista griego trató a su público, a lo largo de toda una vida, con mayor atrevimiento y suficiencia que Eurípides: él, que, incluso cuando la masa se arrojaba a sus pies, la abofeteaba en público, sublimemente orgulloso de su propia tendencia, de aquella misma tendencia con que había logrado vencer a la masa. Si aquel genio hubiese tenido la más mínima estima por el pandemonio del público, se habría derrumbado bajo los mazazos de su fracaso, mucho antes de llegar a la mitad de su carrera. Sopesando esto, vemos que nuestra expresión de que Eurípides llevó el espectador al escenario con el fin de hacerle verdaderamente capaz de dictar un juicio, fue sólo una expresión provisional, y que hemos de buscar una comprensión más honda de su tendencia. A la inversa, de todos es conocido que Ésquilo y Sófocles, mientras vivieron, más aún, incluso mucho después, gozaron plenamente del favor popular, y que, por tanto, con respecto a estos predecesores de Eurípides no se puede hablar en modo alguno de una relación tirante entre la obra de arte y el público. ¿Qué fue lo que apartó con tanta violencia a este artista dotadísimo, y urgido incesantemente a crear, del camino sobre el que resplandecían el sol de los más grandes nombres de poetas y el despejado cielo del favor popular? ¿Qué especial deferencia para con el espectador le llevó a enfrentarse a éste? ¿Cómo pudo, por una estima demasiado elevada de su público - desestimar a su público?

Como poeta, Eurípides se sentía sin duda - ésta es la solución del enigma que acabamos de plantear - por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores: a la masa él la llevó al escenario, a esos dos espectadores los respetaba como a los únicos jueces y maestros de todo su arte capacitados para emitir un juicio: siguiendo sus indicaciones y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes escénicos el mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias que hasta entonces, en los asientos de los espectadores, habían venido compareciendo a toda representación solemne como un coro invisible, cedió a sus exigencias al buscar también una palabra nueva y un sonido nuevo para esos caracteres nuevos, únicamente en sus voces oía él tanto los juicios válidos sobre su creación como el estímulo prometedor de victorias, cuando volvía a verse condenado una vez más por el tribunal del público.

De esos dos espectadores uno es - Eurípides mismo, Eurípides *en cuanto pensador*, no en cuanto poeta. De él podría decirse que, de manera parecida a lo que le ocurrió a Lessing, la extraordinaria abundancia de su talento crítico, si no produjo, sí fecundó continuamente una productividad artística marginal. Con ese talento, con toda la lucidez y agilidad de su pensar crítico, Eurípides se había sentado en el teatro y se había esmerado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, como en pinturas que se hubieran puesto oscuras, cada uno de los trazos, cada una de las líneas. Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquilea no dejará de aguardar: en cada rasgo y en cada línea percibió algo inconmensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinitud del trasfondo. La figura más clara tenía siempre en sí además una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inaclarable. Esa misma penumbra recubría la estructura del drama y principalmente el significado del coro. ¡Y qué ambigua permanecía para él la solución de los problemas éticos! ¡Qué discutible el tratamiento de los mitos! ¡Qué desigual el reparto de felicidad e infelicidad! Incluso en el lenguaje de la tragedia anterior había para él muchas cosas chocantes, o al menos enigmáticas; en especial, encontraba demasiada pompa para situaciones sencillas, demasiados tropos y monstruosidades para la simplicidad de los caracteres. Así, cavilando con inquietud, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no entendía a sus grandes predecesores. Pero como consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear, tenía que interrogar y mirar a su alrededor para ver si no había nadie que pensase como él y que se confesase asimismo

aquella inconmensurabilidad. Pero la mayoría de los individuos, y entre ellos los mejores, sólo tenían para él una sonrisa recelosa; nadie podía explicarle, sin embargo, por qué, frente a sus dudas y objeciones, los grandes maestros tenían razón. Y hallándose en esa penosa situación, encontró al otro *espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba. Aliado con él, fue lícito atreverse a iniciar, desde su aislamiento, la enorme lucha contra las obras de arte de Ésquilo y de Sófocles - no con escritos polémicos, sino como poeta dramático, que oponía su noción de la tragedia a la noción tradicional. -

## Doce

Antes de llamar por su nombre a ese otro espectador detengámonos aquí un instante para traer de nuevo a la memoria la impresión antes descrita de algo discordante e inconmensurable en la esencia misma de la tragedia esquilea. Pensemos en nuestra propia extrañeza ante el *coro* y ante el *héroe trágico* de aquella tragedia, a ninguno de los cuales sabíamos compaginar con nuestros hábitos ni tampoco con la tradición - hasta que redescubrimos que esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entretijados entre sí, lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*.

Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos - tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.

En el atardecer de su vida Eurípides mismo propuso del modo más enérgico a sus contemporáneos, en un mito, la cuestión del valor y del significado de esa tendencia. ¿Tiene lo dionisiaco derecho a subsistir? ¿No se lo ha de extirpar del suelo griego por la violencia? Sin duda, dícenos el poeta, si ello fuera posible: pero el dios Dioniso es demasiado poderoso; el adversario más inteligente de él - como Penteo en *Las bacantes* - es insospechadamente víctima de su magia, y, transformado por ella, corre luego hacia su fatalidad. El juicio de los dos ancianos Cadmo y Tiresias parece ser también el juicio del anciano poeta: la reflexión de los individuos más inteligentes, dice, no consigue destruir aquellas viejas tradiciones populares, aquella veneración eternamente propagada de Dioniso, más aún, con respecto a tales fuerzas milagrosas conviene mostrar al menos una simpatía diplomáticamente cauta: aun así, continúa siendo siempre posible que el dios se escandalice de una participación tan tibia y acabe transformando al diplomático - como hace aquí con Cadmo - en un dragón. Esto es lo que nos dice el poeta que se opuso a Dioniso con una energía heroica durante una larga vida - para, al final de ella, cerrar su carrera con una glorificación de su adversario y con el suicidio propio, como alguien que siente vértigo y que, sólo para escapar al vértigo espantoso, que ya resulta insoportable, se arroja desde lo alto de la torre. Esta tragedia es una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su tendencia; ¡ay, y esa tendencia había sido llevada ya a la práctica! Lo milagroso había sucedido: cuando el poeta se retractó, ya su tendencia había vencido. Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella. Aunque Eurípides intente consolarnos con su retractación, no lo logra: el más magnífico de los templos yace en ruinas por el suelo; ¿de qué nos sirve el lamento de quien lo destruyó y su confesión de que fue el más bello de los templos? Y aunque en castigo Eurípides haya sido transformado en un dragón por los jueces artísticos de todos los tiempos - ¿a quién podría satisfacerle esa mísera compensación?

Acerquémonos ahora a aquella tendencia *socrática* mediante la cual Eurípides combatió la tragedia esquilea y la venció.

¿Hacia qué meta - ésa es la pregunta que ahora tenemos que hacernos - pudo tender en general, en la más alta idealidad de su ejecución, el propósito eurípideo de fundar el drama únicamente sobre lo no-dionisiaco? ¿Qué forma de drama quedaba todavía, si éste no debía nacer del regazo de la música, en aquella penumbra misteriosa de lo dionisiaco? únicamente *la epopeya dramatizada*: un sector artístico apolíneo en el cual el efecto *trágico* es, ciertamente, inalcanzable. Lo que aquí cuenta no es el contenido de los acontecimientos expuestos; más aún, yo afirmarí que a Goethe le habría sido imposible hacer trágicamente conmovedor, en su proyectada *Nausicaa*, el suicidio de este ser idílico - suicidio destinado a ocupar el quinto acto -; tan descomunal es la fuerza de lo épico-apolíneo, que con aquel placer por la apariencia y con aquella redención mediante la apariencia transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horrorosas. El poeta de la epopeya dramática no puede fundirse totalmente con sus imágenes, como tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: él continúa siendo siempre una intuición tranquilamente inmóvil, que mira con unos ojos muy abiertos, que ve las imágenes *delante* de sí. En su epopeya dramatizada el actor continúa siendo siempre, en lo más hondo, rapsoda; la solemnidad propia del soñar interior envuelve todas sus acciones, de modo que jamás es del todo actor.

¿Qué relación mantiene con este ideal del drama apolíneo la pieza eurípidea? La misma que con el rapsoda solemne de los viejos tiempos mantiene el rapsoda más joven que en el *Ión* platónico describe su ser con estas palabras: «Cuando recito algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; mas cuando lo que recito es horroroso y espantoso, entonces los cabellos de mi cabeza se me erizan y mi corazón se agita». Aquí no advertimos ya nada de aquel épico perderse en la apariencia, nada de la frialdad exenta de afectos del verdadero actor, que justo en su actividad suprema es totalmente apariencia y placer por la apariencia. Eurípides es el actor de corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado. Artista puro no lo es ni al proyectar ni al ejecutar. De esta manera el drama eurípideo es una cosa a la vez fría e ígnea, tan capaz de helar como de quemar; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisiacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos - en lugar de intuiciones apolíneas - y *afectos* ígneos - en lugar de éxtasis dionisiacos -, y, desde luego, pensamientos y afectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte.

Habiendo visto, pues, que Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo, que, antes bien, su tendencia no-dionisiaca se descarrió en una tendencia naturalista y no-artística, nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del *socratismo estético*, cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello»; lo cual es el principio paralelo del socrático «Sólo el sapiente es virtuoso». Con este canon en la mano examinó Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral. Eso que nosotros solemos imputar frecuentemente a Eurípides como defecto y retroceso poético, en comparación con la tragedia sofoclea, eso es casi siempre producto de aquel penetrante proceso crítico, de aquella racionalidad temeraria. El *prólogo* eurípideo va a servirnos de ejemplo de la productividad de ese método racionalista. Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo con que se inicia el drama de Eurípides. El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que

ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un autor teatral moderno lo calificaría de petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión. Se sabe, en efecto, todo lo que va a suceder; ¿quién aguardará a que suceda realmente? - dado que aquí no existe en modo alguno la excitante relación que se da entre un sueño vaticinador y una realidad que se presentará luego. Del todo distinta era la reflexión que Eurípides se hacía. El efecto de la tragedia, pensaba, no ha descansado jamás en la tensión épica, en la atractiva incertidumbre acerca de qué acontecerá ahora y luego: antes bien, en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del protagonista crecían hasta convertirse en ancho y poderoso río. Para el *pathos*, no para la acción disponía todo: y lo que no disponía para el *pathos* era considerado reprochable. Mas lo que con mayor fuerza dificulta esa entrega placentera a tales escenas es un eslabón que le falta al oyente, un agujero en el tejido de la historia anterior; mientras el oyente tenga que seguir haciendo cálculos sobre cuál es el significado de este y aquel personaje, sobre cuáles son los presupuestos de este y aquel conflicto de inclinaciones y propósitos, le resultará imposible sumergirse del todo en el sufrimiento y la actuación de los personajes principales, participar, perdido el aliento, en sus sufrimientos y en sus temores. La tragedia esquilosofoclea empleaba los medios artísticos más ingeniosos para, en las primeras escenas, poner de una manera casual, por así decirlo, en manos del espectador todos los hilos necesarios para la comprensión: un rasgo en el que se acreditan aquellos nobles artistas que enmascaran, por así decirlo, lo formal *necesario* y lo hacen aparecer como casual. De todos modos, Eurípides creía observar que durante aquellas primeras escenas el espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, de tal forma que para él se perdían las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición. Por eso Eurípides antepuso el prólogo a la exposición y lo colocó en boca de un personaje al que era lícito otorgar confianza: frecuentemente una divinidad tenía que garantizar al público, en cierto modo, el decurso de la tragedia y eliminar toda duda acerca de la realidad del mito: de modo semejante a como Descartes no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de Dios y a su incapacidad de mentir. Esa misma veracidad divina vuelve Eurípides a necesitarla otra vez en la conclusión de su drama, para asegurarle al público el futuro de sus héroes: tal es la misión del famoso *deus ex machina*. Entre la mirada épica al pasado y la mirada épica al futuro está el presente lírico, dramático, el «drama» propiamente dicho.

De esta manera, en cuanto poeta Eurípides es sobre todo el eco de sus conocimientos conscientes; y justo eso es lo que le otorga un puesto tan memorable en la historia del arte griego. Con frecuencia tiene que haber pensado, con respecto a su creatividad crítico-productiva, que él debería resucitar para el drama el comienzo del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: «Al comienzo todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó orden». Y si con su *nus* Anaxágoras apareció entre los filósofos como el primer sobrio entre hombres completamente borrachos, también Eurípides concibió sin duda bajo una imagen similar su relación con los demás poetas de la tragedia. Mientras el *nus*, ordenador y soberano único del universo, siguió estando excluido de la creación artística, todo se hallaba aún mezclado, en un caótico magma primordial; así tuvo que juzgar Eurípides, así tuvo que condenar él, como el primer «sobrio», a los poetas «borrachos». Lo que Sófocles dijo de Ésquilo, a saber, que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, no estaba dicho, desde luego, en el sentido de Eurípides: el cual habría admitido únicamente esto, que Ésquilo, *porque* crea inconscientemente, crea lo incorrecto. De la facultad creadora del poeta, en la medida en que no es la inteligencia consciente, también el divino Platón habla casi siempre sólo con ironía, y la equipara al talento del adivino y del intérprete de sueños; pues el poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado inconsciente y ya ningún entendimiento habita en él. Eurípides se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso

también Platón, el reverso del poeta «irrazonable»; su axioma estético «todo tiene que ser consciente para ser bello» es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática, «todo tiene que ser consciente para ser bueno». De acuerdo con esto, nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero.

## Trece

Que en su tendencia Sócrates se halla estrechamente relacionado con Eurípides es cosa que no se le escapó a la Antigüedad de su tiempo; y la expresión más elocuente de esa afortunada sagacidad es aquella leyenda que circulaba por Atenas, según la cual Sócrates ayudaba a Eurípides a escribir sus obras. Ambos nombres eran pronunciados a la vez por los partidarios de los «buenos tiempos viejos» cuando se trataba de enumerar a los seductores del pueblo en aquella época: de su influjo procede, decían, el que el viejo, maratoniano y cuadrado (*vierschrotig*) vigor de cuerpo y alma sea sacrificado cada vez más a una discutible ilustración (*Aufklärung*), en una progresiva atrofia de las fuerzas corporales y psíquicas. En este tono, a medias de indignación y a medias de desprecio, suele hablar de aquellos hombres la comedia aristofanea, para horror de los modernos, que con gusto renuncian ciertamente a Eurípides, pero que no pueden maravillarse lo suficiente de que Sócrates aparezca en Aristófanes como el primero y el más alto de los sofistas, como el espejo y el compendio de todas las aspiraciones sofísticas: en lo cual lo único que procura un consuelo es poner en la picota al mismo Aristófanes, presentándolo como un licenciado y mentiroso Alcibíades de la poesía. Sin detenerme en este lugar a defender contra tales ataques los profundos instintos de Aristófanes, paso a demostrar, basándome en la sensibilidad antigua, la estrecha conexión que existe entre Sócrates y Eurípides; en este sentido hay que recordar especialmente que Sócrates, como adversario del arte trágico, se abstenía de concurrir a la tragedia, y sólo se incorporaba a los espectadores cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Lo más famoso es, sin embargo, la aproximación de ambos nombres en la sentencia del oráculo delfico, el cual dijo que Sócrates era el más sabio de los hombres, pero a la vez sentenció que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Tercero en esa graduación quedó Sófocles, él, al que le era lícito jactarse, frente a Ésquilo, de hacer lo correcto, y de hacerlo por *saber* que es lo correcto. Resulta manifiesto que es precisamente el grado de claridad de ese *saberlo* que distingue en común a aquellos tres varones como los tres «sapientes» de su tiempo.

Pero la frase más aguda a favor de aquel nuevo e inaudito aprecio del saber y de la inteligencia la pronunció Sócrates cuando encontró que él era el único en confesarse que *no sabía nada*; mientras que, en su deambular crítico por Atenas, por todas partes topaba, al hablar con los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas, con la presunción del saber. Con estupor advertía que todas aquellas celebridades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto. «Únicamente por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática.

Con ella el socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo tal que el agarrar con respeto las puntas del mismo consideraríamoslo nosotros como la máxima fortuna.

Ésta es la enorme perplejidad que con respecto a Sócrates se apodera siempre de nosotros, y que una y otra vez nos estimula a conocer el sentido y el propósito de esa aparición, la más ambigua de la Antigüedad. ¿Quién es este que se permite atreverse a negar, él solo, el ser griego, ese ser que, como Homero, Píndaro y Ésquilo, como Fidias, como Pericles, como Pitia y Dioniso, como el abismo más profundo y la cumbre más elevada, está seguro de nuestra estupefacta adoración? ¿Qué fuerza demoníaca es esa, que se permite la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidiós es este, al que el coro de espíritus de los más nobles de la humanidad tiene que gritar: « ¡Ay! ¡Ay! Tú lo has destruido, el mundo bello, con puño poderoso; ¡ese mundo se derrumba, se desmorona! ».

Una clave para entender el ser de Sócrates ofrécenosla aquel milagroso fenómeno llamado «demon de Sócrates». En situaciones especiales, en las que vacilaba su enorme entendimiento, éste encontraba un firme sostén gracias a una voz divina que en tales momentos se dejaba oír. Cuando viene, esa voz siempre *disuade*. En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría intuitiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, *poniendo obstáculos*. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador - ¡una verdadera monstruosidad *per defectum*! Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, hasta el punto de que a Sócrates habría que llamarlo el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica tuvo un desarrollo tan excesivo como en el místico lo tiene aquella sabiduría intuitiva. Mas, por otra parte, a aquel instinto lógico que en Sócrates aparece estábale completamente vedado volverse contra sí mismo; en ese desbordamiento desenfrenado muestra Sócrates una violencia natural cual sólo la encontramos, para nuestra sorpresa horrorizada, en las fuerzas intuitivas más grandes de todas. Quien en los escritos platónicos haya notado aunque sólo sea un soplo de aquella divina ingenuidad y seguridad propias del modo de vida socrático, ése sentirá también que la enorme rueda motriz del socratismo lógico está en marcha, por así decirlo, *detrás* de Sócrates, y que hay que intuirlo a través de éste como a través de una sombra. Pero que él mismo tenía un presentimiento de esa circunstancia, eso es algo que se expresa en la digna seriedad con que en todas partes, e incluso ante sus jueces, hizo valer su vocación divina. Refutar a Sócrates en eso era, en el fondo, tan imposible como dar por bueno su influjo disolvente de los instintos. En este conflicto insoluble, cuando Sócrates fue conducido ante el foro del Estado griego, sólo una forma de condena era aplicable, el destierro; tendría que haber sido lícito expulsarlo al otro lado de las fronteras, como a algo completamente enigmático, inclasificable, inexplicable, sin que ninguna posteridad hubiera tenido derecho a incriminar a los atenienses de un acto ignominioso. Pero el que se le sentenciase a muerte, y no a destierro únicamente, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con completa claridad y sin el horror natural a la muerte: se dirigió a ésta con la misma calma con que, según la descripción de Platón, es el último de los bebedores en abandonar el simposio al amanecer, para comenzar un nuevo día; mientras a sus espaldas quedan, sobre los bancos y por el suelo, los adormecidos comensales, para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. *El Sócrates moribundo* se convirtió en el nuevo ideal, jamás

visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega: ante esa imagen se postró, con todo el ardiente fervor de su alma de entusiasta, sobre todo Platón, el joven heleno típico.

## Catorce

Imaginémonos ahora fijo en la tragedia el grande y único ojo ciclópeo de Sócrates, aquel ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico - imaginémonos cómo a aquel ojo le estaba vedado mirar con complacencia los abismos dionisiacos - ¿qué tuvo que descubrir él propiamente en el «sublime y alabadísimo» arte trágico, como lo denomina Platón?. Algo completamente irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas; además, todo ello tan abigarrado y heterogéneo, que a una mente sensata tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles representa una mecha peligrosa. Nosotros sabemos cuál fue el único género del arte poético que fue comprendido por él, la *fábula esópica*: y sin duda esto lo hizo con aquella sonriente contemporización con que el bueno y honesto Gellert canta el elogio de la poesía, en la fábula de la abeja y la gallina:

Tú ves en mí para lo que ella sirve,  
a quien no posee mucho entendimiento  
sírvele para decir la verdad con una imagen.

Pero a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera «dice la verdad»: prescindiendo de que se dirige «a quien no posee mucho entendimiento», por tanto, no al filósofo: doble razón para mantenerse alejado de él. Al igual que Platón, Sócrates lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil, y por eso exigía de sus discípulos que se abstuvieran y que se apartaran rigurosamente de tales atractivos no filosóficos; con tal éxito, que Platón, el joven poeta trágico, lo primero que hizo para poder convertirse en alumno de Sócrates fue quemar sus poemas. Allí donde, sin embargo, unas disposiciones invencibles combatían contra las máximas socráticas, la fuerza de éstas, junto con el brío de aquel enorme carácter, siguió siendo lo bastante grande para empujar a la poesía misma a unas posiciones nuevas y hasta entonces desconocidas.

Un ejemplo de esto es el recién nombrado Platón; él, que en la condena de la tragedia y del arte en general no quedó ciertamente a la zaga del ingenuo cinismo de su maestro, tuvo que crear, sin embargo, por pura necesidad artística, una forma de arte cuya afinidad precisamente con las formas de arte vigentes y rechazadas por él es íntima. El reproche capital que Platón había de hacer al arte anterior - el de ser imitación de una imagen aparente, es decir, el pertenecer a una esfera inferior incluso al mundo empírico -, contra lo que menos se tenía derecho a dirigirlo era contra la nueva obra de arte; y así vemos a Platón esforzándose en ir más allá de la realidad y en exponer la idea que está a la base de esa pseudorrealidad. Mas con esto el Platón pensador había llegado, a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar y desde el cual Sófocles y todo el arte antiguo protestaban solemnemente contra aquel reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria; por este camino fueron aún más lejos los escritores *cínicos*, que con un amasijo muy grande de estilos, con su fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas alcanzaron también la



imagen literaria del «Sócrates furioso», al que solían representar en la vida. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen de aquel cortejo. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Ésa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates.

Aquí el *pensamiento filosófico*, al crecer, se sobrepone al arte y obliga a éste a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica. En el esquematismo lógico la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida: de igual manera que en Eurípides hubimos de percibir algo análogo y, además, una trasposición de lo *dionisiaco* al efecto naturalista. Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación - hasta el salto mortal al espectáculo burgués. Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz»; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que existir un lazo necesario y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Ésquilo queda degradada al principio banal e insolente de la «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*.

¿Cómo aparece ahora, frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, el *coro* y, en general, todo el sustrato dionisiaco-musical de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia, de la que sin duda cabe prescindir, del origen de la tragedia, mientras que nosotros hemos visto, por el contrario, que al coro sólo se lo puede entender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles aparece esa perplejidad con respecto al coro - señal importante de que ya en él comienza a resquebrajarse el suelo dionisiaco de la tragedia. Él no se atreve ya a confiar al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal manera, que ahora el coro casi aparece coordinado con los actores, como si, habiéndolo subido desde la orquesta, se lo hubiera introducido en el escenario: con lo cual, claro está, su esencia queda destruida del todo, aunque Aristóteles apruebe precisamente esa concepción del coro. Aquel desplazamiento de posición del coro, que Sófocles recomendó en todo caso con su *praxis*, e incluso, según la tradición, con un escrito, es el primer paso hacia la *aniquilación* del mismo, cuyas fases se suceden con espantosa rapidez en Eurípides, Agatón y la comedia nueva. Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista arroja de la tragedia a la *música*: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación e ilustración de estados dionisiacos, como simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca.

Si hemos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisiaca, que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa: entonces no tenemos que arredrarnos de preguntar hacia dónde apunta una aparición como la de Sócrates:

que, si tenemos en cuenta los diálogos platónicos, no podemos concebir como un poder únicamente disolvente y negativo. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un «Sócrates artístico» es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.

Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, frente al arte, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semirreproche, de un deber acaso desatendido. Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: «¡Sócrates, cultiva la música!». Hasta sus últimos días Sócrates se tranquiliza con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar aquella «música vulgar, popular». Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia moral, decídese a cultivar también aquella música tan poco apreciada por él. Y con esos sentimientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo. Lo que le empujó a realizar esos ejercicios fue algo semejante a aquella demoníaca voz admonitoria, fue su intuición apolínea de no comprender, lo mismo que si fuera un rey bárbaro, una noble estatua de un dios, y de correr peligro de pecar contra su divinidad - por su incompreensión. Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre - así tenía él que preguntarse - que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?

## Quince

En el sentido de esta última pregunta llena de presentimientos resulta necesario declarar que hasta este momento, e incluso por todo el futuro, el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer, así como que ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el arte - y, desde luego, el arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo - y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste.

Pero antes de que esto pudiera ser reconocido, antes de que fuese mostrada de manera convincente la intimísima dependencia que todo arte tiene con respecto a los griegos, los griegos desde Homero hasta Sócrates, a nosotros tuvo que irnos con esos griegos lo mismo que a los atenienses les fue con Sócrates. Casi cada tiempo y cada grado de cultura han intentado alguna vez, con profundo malhumor, liberarse de los griegos, porque, en presencia de éstos, todo lo realizado por ellos, en apariencia completamente original y sinceramente admirado, parecía perder de súbito color y vida y reducirse, arrugado, a una copia mal hecha, más aún, a una caricatura. Y de esta manera estalla siempre de nuevo una rabia íntima contra aquel presuntuoso pueblecillo que se atrevió a calificar para siempre de «bárbaro» a todo lo no nativo de su patria: ¿quiénes son esos, nos preguntamos, que, aunque sólo pueden mostrar un esplendor histórico efímero, unas instituciones ridículamente limitadas y estrechas, un dudoso vigor en su moralidad, y que incluso están señalados con feos vicios, pretenden tener entre los pueblos la dignidad y la posición especial que al genio le corresponde entre la masa? Por desgracia, nadie ha tenido hasta ahora la suerte de encontrar la copa de cicuta con que semejante ser pudiera quedar sencillamente eliminado: pues todo el veneno producido por la envidia, la calumnia y la rabia no ha bastado para aniquilar aquella magnificencia contenta de sí misma. Y de esta manera sentimos vergüenza y