

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

4.2.- Sócrates y la tragedia

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: acabó de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron con una muerte muy bella. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural ideal el dejar la vida sin espasmos, y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un mundo ideal de ese tipo; desaparecen y se van hundiendo, mientras ya elevan enérgicamente la cabeza sus retoños, más bellos. Con la muerte del drama musical griego surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente; las gentes se decían que la poesía misma se había perdido, y por burla enviaban al Hades a los atrofiados, enflaquecidos epígonos, para que allí se alimentasen de las migajas de los maestros. Como dice Aristófanes, la gente sentía una nostalgia tan íntima, tan ardiente, del último de los grandes muertos, como cuando a alguien le entra un súbito y poderoso apetito de comer coles. Mas cuando luego floreció realmente un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, pudo percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia se llama Eurípides, el género artístico posterior es conocido con el nombre de comedia ática nueva. En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y difícil fenecer.

Es conocida la extraordinaria veneración de que Eurípides disfrutó entre los poetas de la comedia ática nueva. Uno de los más notables, Filemón, declaró que se dejaría ahorcar al instante: si estuviera convencido de que el difunto continuaba teniendo vida y entendimiento. Pero lo que Eurípides posee en común con Menandro y Filemón, y lo que ejerció sobre éstos un efecto tan ejemplar, podemos resumirlo brevísimamente en la fórmula de que ellos llevaron el espectador al escenario. Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo más transparente en cierto modo, la máscara se transformó en semimáscara: las formas de la vida cotidiana pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Esquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro del drama entero. Lo que, en *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar al arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su peso, eso es algo que se aplica sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, lo que el espectador veía y oía en el escenario eurípideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica. La idealidad se ha replegado a la palabra y ha huido del pensamiento. Pero justo aquí tocamos el aspecto brillante, y que salta a los ojos, de la innovación eurípidea: en él el pueblo ha aprendido a hablar: esto lo ensalza él mismo, en el certamen con Esquilo: mediante él ahora el pueblo sabe

el arte de servirse de reglas, de escuadras para medir los versos, de observar, de pensar, de ver, de entender, de engañar, de amar, de caminar, de revelar, de mentir, de sopesar.

Gracias a él se le ha soltado la lengua a la comedia nueva, mientras que hasta Eurípides no se sabía hacer hablar convenientemente a la vida cotidiana en el escenario. La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje habían sido en la tragedia el semidiós, en la vieja comedia el sátiro borracho o semidiós.

Yo he representado la casa y el patio, donde nosotros
vivimos y tejemos,
y por ello me he entregado al juicio, pues cada uno, conocedor
de esto, ha juzgado de mi arte.

Más aún, Eurípides se jacta de lo siguiente:
Sólo yo he inoculado a esos que nos rodean
tal sabiduría, al prestarles
el pensamiento y el concepto del arte; de tal modo que aquí
ahora todo el mundo filosofa, y administra
la casa y el patio, el campo y los animales
con más inteligencia que nunca:
continuamente investiga y reflexiona
¿por qué?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿qué?
¿Adónde ha llegado esto, quién me quitó aquello?

De una masa preparada e ilustrada de ese modo nació la comedia nueva, aquel ajedrez dramático con su luminosa alegría por los golpes de astucia. Para esta comedia nueva Eurípides se convirtió en cierto modo en el maestro de coro: sólo que esta vez era el coro de los *oyentes* el que tenía que ser instruido. Tan pronto como éstos supieron cantar a la manera de Eurípides, comenzó el drama de los jóvenes señores llenos de deudas, de los viejos bonachones y frívolos, de las heteras a la manera de Kotzebue, de los esclavos domésticos prometeicos. Pero Eurípides, en cuanto maestro de coro, fue alabado sin cesar; la gente se habría incluso matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Al abandonar ésta, sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia de un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estafalario», se puede aplicar también a la Grecia senil. El instante y el ingenio son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad.

En una visión retrospectiva como ésta uno está fácilmente tentado a formular contra Eurípides, como presunto seductor del pueblo, inculpaciones injustas, pero acaloradas, y a sacar, por ejemplo, con las palabras de Ésquilo, esta conclusión: «¿Qué mal *no* procede de él?». Pero cualesquiera que sean los nefastos influjos que derivemos de él, hay que tener siempre en cuenta que Eurípides actuó con su mejor saber y entender, y que, a lo largo de su vida entera, ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. En el modo como luchó contra un mal enorme que él creía reconocer, en el modo como es el único que se enfrenta a ese mal

con el brío de su talento y de su vida, revélase una vez más el espíritu heroico de los viejos tiempos de Maratón. Más aún, puede decirse que, en Eurípides, el poeta se ha convertido en un semidiós, después de haber sido éste expulsado por aquél de la tragedia. Pero el mal enorme que él creía reconocer, contra el que luchó con tanto heroísmo, era la decadencia del drama musical. ¿Dónde descubrió Eurípides, sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Ésquilo y de Sófocles, sus contemporáneos de mayor edad. Esto es una cosa muy extraña. ¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Ésquilo y con Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del fin? Todas estas preguntas elevan su voz en este instante dentro de nosotros.

Eurípides fue un pensador solitario, en modo alguno del gusto de la masa entonces dominante, en la que suscitaba reservas, como un estafalario gruñón. La suerte le fue tan poco propicia como la masa: y como para un poeta trágico de aquel tiempo la masa constituía precisamente la suerte, se comprende por qué en vida alcanzó tan raras veces el honor de una victoria trágica. ¿Qué fue lo que empujó a aquel dotado poeta a ir tanto contra la corriente general? ¿Qué fue lo que le apartó de un camino que había sido recorrido por varones como Ésquilo y Sófocles y sobre el que resplandecía el sol del favor popular? Una sola cosa, justo aquella creencia en la decadencia del drama musical. Y esa creencia la había adquirido en los asientos de los espectadores del teatro. Durante largo tiempo estuvo observando con máxima agudeza qué abismo se abría entre una tragedia y el público ateniense. Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y difícil no era en modo alguno sentido como tal por el espectador, sino como algo indiferente. Muchas cosas casuales, no subrayadas en absoluto por el poeta, producían en la masa un efecto súbito. Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido». Ante el tribunal de esta estética racionalista fue llevado ahora cada uno de los componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramática, la música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje. Eso que nosotros tenemos que sentir tan frecuentemente en Eurípides como un defecto y un retroceso poéticos, en comparación con la tragedia sofoclea, es el resultado de aquel enérgico proceso crítico, de aquella temeraria racionalidad. Podría decirse que aquí tenemos un ejemplo de cómo el recensionante puede convertirse en poeta. Sólo que, al oír la palabra «recensionante», no es lícito dejarse determinar por la impresión de esos seres débiles, impertinentes, que no permiten ya en absoluto a nuestro público de hoy decir su palabra en cuestiones de arte. Lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas enjuiciados por él: y quien no puede poner, como lo puso él, el acto después de la palabra, tiene poco derecho a dejar oír sus críticas en público. Yo quiero o puedo aducir aquí un solo ejemplo de esa crítica productiva, aun cuando propiamente sería necesario demostrar ese punto de vista mencionando todas las diferencias del drama euripideo. Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo que aparece en Eurípides. El hecho de que un personaje individual, una divinidad o un héroe, se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo calificaría sin más de petulante renuncia al efecto de la tensión. ¿Se sabe, en efecto, todo lo que ha ocurrido, lo que ocurrirá? ¿Quién aguardará hasta el foral? Del todo distinta era la reflexión que Eurípides se hacía. El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas de pathos en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisiaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y

aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica. En la tragedia esquilésofoclea estaba casi siempre muy artísticamente arreglado que, en las primeras escenas, de manera casual en cierto modo, se pusiesen en manos del espectador todos aquellos hilos necesarios para la comprensión; también en este rasgo se mostraba aquella noble maestría artística que enmascara, por así decirlo, lo formal necesario. De todos modos, Eurípides creía observar que, durante aquellas primeras escenas, el espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición. Por eso él escribía un prólogo como programa y lo hacía declamar por un personaje digno de confianza, una divinidad. Ahora podía él también configurar con mayor libertad el mito, puesto que, gracias al prólogo, podía suprimir toda duda sobre su configuración del mito. Con pleno sentimiento de esta ventaja dramática suya, Eurípides reprocha a Ésquilo en *Las ranas* de Aristófanes:

¡Así, yo iré en seguida a tus prólogos,
para, de ese modo, empezar criticándole
la primera parte de la tragedia a este gran espíritu!
Es confuso cuando expone los hechos »

Pero lo que decimos del prólogo se puede decir también del muy famoso *deus ex machina*: éste traza el programa del futuro, como el prólogo el del pasado. Entre esa mirada épica al pasado y esa mirada épica al futuro están la realidad y el presente lírico-dramáticos.

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes *son* realmente tal como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquilésofocleos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos. Si Sófocles dijo de Ésquilo que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto, *porque* lo hace inconscientemente. Lo que *sabía* de más Sófocles, en comparación con Ésquilo, y de lo que se ufanaba, no era nada que estuviese situado fuera del campo de los recursos *técnicos*; hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había sido capaz de defender verdaderamente lo mejor suyo con razones estéticas. Pues cabalmente lo milagroso de todo este desarrollo del arte griego es que el concepto, la consciencia, la teoría no habían tomado aún la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del maestro se refería a la técnica. Y así, también aquello que da, por ejemplo, ese brillo antiguo a Thorwaldsen es que éste reflexionaba poco y hablaba y escribía mal, en que la auténtica sabiduría artística no había penetrado en su consciencia.

En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de *socratismo*. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis eurípidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático.

En la Antigüedad griega se tenía un sentimiento de la unidad de ambos nombres, Sócrates y Eurípides. En Atenas estaba muy difundida la opinión de que Sócrates le ayudaba a Eurípides a escribir sus obras: de lo cual puede inferirse cuán grande era la finura de oído con que la gente percibía el socratismo en la tragedia eurípidea. Los partidarios de los

«buenos tiempos viejos» solían pronunciar juntos el nombre de Sócrates y el de Eurípides como los que pervertían al pueblo. Existe también la tradición de que Sócrates se abstenía de asistir a la tragedia, y sólo tomaba asiento entre los espectadores cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Vecinos en un sentido más profundo aparecen ambos nombres en la famosa sentencia del oráculo delfico, que ejerció un influjo tan determinante sobre la entera concepción vital de Sócrates. La frase del dios delfico de que Sócrates es el más sabio de los hombres contenía a la vez el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Es sabido que al principio Sócrates se mostró muy desconfiado frente a la sentencia del dios. Para ver si es acertada, trata con hombres de Estado, con oradores, con poetas y con artistas, tratando de descubrir a alguien que sea más sabio que él. En todas partes encuentra justificada la palabra del dios: ve que los varones más famosos de su tiempo tienen una idea falsa acerca de sí mismos y encuentra que ni siquiera poseen consciencia exacta de su profesión, sino que la ejercen únicamente por instinto. «Únicamente por instinto», ése es el lema del socratismo. El racionalismo no se ha mostrado nunca tan ingenuo como en esta tendencia vital de Sócrates. Nunca tuvo éste duda de la corrección del planteamiento entero del problema. «La sabiduría consiste en el saber», y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro». Ésta es más o menos la norma de aquella extraña actividad misionera de Sócrates, la cual tuvo que congregarse en torno a sí una nube de negrísimo enojo, porque nadie era capaz de atacar la norma misma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se habría necesitado además aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica. Visto desde la consciencia germánica infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés; pero es de suponer que también a los poetas y artistas de aquel tiempo tuvo Sócrates que parecerles ya, al menos, muy aburrido y ridículo, en especial cuando, en su improductiva erística, seguía haciendo valer la seriedad y la dignidad de una vocación divina. Los fanáticos de la lógica son insoportables, cual las avispas. Y ahora, imagínese una voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima energía primordial de un carácter firme, junto a una fealdad externa fantásticamente atractiva: y se comprenderá que incluso un talento tan grande como Eurípides, dadas precisamente la seriedad y la profundidad de su pensar, tuvo que ser arrastrado de manera tanto más inevitable a la escarpada vía de un crear artístico *consciente*. La decadencia de la tragedia, tal como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: como nadie sabía convertir suficientemente en conceptos y palabras la antigua técnica artística, Sócrates negó aquella sabiduría, y con él la negó el seducido Eurípides. A aquella «sabiduría» indemostrada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, aunque bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante. Una generación posterior se dio cuenta exacta de qué era envoltura y qué era núcleo: quitó la primera, y el fruto del socratismo artístico resultó ser el juego de ajedrez como espectáculo, la pieza de intriga.

El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta. En un único caso reconoció el mismo Sócrates el poder de la sabiduría intuitiva, y ello precisamente de una manera muy característica. En situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates encontraba un firme sostén gracias a una voz demoníaca que milagrosamente se dejaba oír. Cuando esa voz viene, siempre *disuade*. En este hombre del todo anormal la sabiduría intuitiva eleva su voz para enfrentarse acá y allá a lo consciente, *poniendo obstáculos*. También aquí se hace manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo,

mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador.

A un segundo crítico, además de Eurípides, el desprecio socrático de lo instintivo le incitó también a realizar una reforma del arte, y, desde luego, una reforma más radical aún. También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y alabadísima» tragedia - así es como él se expresa - entre las artes lisonjeras, que suelen representar únicamente lo agradable, lo lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero ala vez útil. Por eso enumera adrede el arte trágico junto al arte de la limpieza y el de la cocina. A una mente sensata le repugna, dice, un arte tan heterogéneo y abigarrado, para una mente excitable y sensible ese arte representa una mecha peligrosa: razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. En Platón esta condena intencionadamente acre y desconsiderada del arte tiene algo de patológico: él, que se había elevado a esa concepción sólo por saña contra su propia carne; él, que, en beneficio del socratismo, había pisoteado con los pies su naturaleza profundamente artística, revela en la acritud de tales juicios que la herida más honda de su ser no está cicatrizada aún. La verdadera facultad creadora del poeta es tratada por Platón casi siempre sólo con ironía, porque esa facultad no es, dice, una intelección consciente de la esencia de las cosas, y la equipara al talento de los adivinos e intérpretes de signos. El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «irracionales» contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filosófico, y da a entender con claridad que él es el único que ha alcanzado ese ideal y cuyos diálogos está permitido leer en el Estado ideal. La esencia de la obra platónica de arte, el diálogo, es, sin embargo, la carencia de forma y de estilo, producida por la mezcla de todas las formas y estilos existentes. Sobre todo, a la nueva obra de arte no se le debería objetar lo que, según la concepción platónica, fue el defecto fundamental de la antigua: no debería ser imitación de una imagen aparente, es decir, según el concepto usual: para el diálogo platónico no debería haber ninguna cosa naturalreal que hubiera sido imitada. Así, ese diálogo se balancea entre todos los géneros artísticos, entre la prosa y la poesía, la narración, la lírica, el drama, de igual modo que ha infringido la antigua y rigurosa ley de que la forma lingüístico-estilística sea unitaria. A una desfiguración mayor aún llevan el socratismo los escritores cínicos: en el amasijo máximo del estilo, en el fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas, buscan éstos reflejar, por así decirlo, el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus labios gruesos y su vientre colgante.

A la vista de los efectos artísticos del socratismo, que llegan muy hondo y que aquí sólo han sido rozados, quién no dará la razón a Aristófanes, cuando hace cantar esto al coro:

¡Salud a aquel a quien *no* le gusta
sentarse junto a Sócrates y hablar con él,
a quien no condena el arte de las musas
y no mira desde arriba con desprecio
lo más elevado de la tragedia!
Pues vana necesidad es
aplicar un celo ocioso
a discursos vacíos

y quimeras abstractas.

Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir se lo dijo una figura que se le aparecía en sueños. Con mucha frecuencia, según cuenta Sócrates en la cárcel a sus amigos, tenía uno y el mismo sueño, que le decía siempre lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia decídense a cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, mas yo no creo que con esos ejercicios métricos haya aplacado a las musas.

En Sócrates se materializó *uno* de los aspectos de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la *ciencia*, que asimismo debía nacer en Grecia. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico. Él es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo.

Esto último lo es en un sentido mucho más profundo aún de lo que hemos podido insinuar hasta ahora. El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativamente tarde. Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la *disputa* dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos: mientras que el diálogo enamorado permaneció siempre alejado de la tragedia griega. Con aquella rivalidad se apeló a un elemento que existía en el pecho del oyente y que hasta entonces, considerado como hostil al arte y odiado por las musas, había estado desterrado de los solemnes ámbitos de las artes dramáticas: la Éride «malvada». La Éride buena imperaba, en efecto, desde antiguo en todas las actuaciones de las musas, y en la tragedia llevaba a tres poetas rivales ante el tribunal del pueblo congregado para juzgar. Pero cuando el remedo de la querella verbal se hubo infiltrado también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo chirriante de la dialéctica. No era lícito que el héroe del drama sucumbiese, y por tanto ahora se tenía que hacer de él también un héroe de la *palabra*. El proceso, que había tenido su comienzo en la denominada esticomitia, continuó y se introdujo también en los discursos más largos de los actores principales. Poco a poco todos los personajes hablan con tal derroche de sagacidad, claridad y transparencia, que realmente al leer una tragedia sofoclea obtenemos una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si todas esas figuras no pudiesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación de lo lógico. Basta con hacer una comparación con el modo tan distinto como dialectizan los héroes de Shakespeare: todo el pensar, suponer e inferir de éstos se halla envuelto en una cierta belleza e

interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella la que dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero. El proceso termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los rivales, la música.

En este punto es muy significativo que este proceso finalice en la comedia, habiendo comenzado, sin embargo, en la tragedia. La tragedia, surgida de la profunda fuente de la compasión, es pesimista por esencia. La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es optimista desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la consciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid.

La consciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, tuvo, en un gran número de piezas eurípideas, el efecto de que, en la conclusión, se abra una perspectiva hacia una existencia ulterior muy agradable, casi siempre con un matrimonio. Tan pronto como aparece el dios de la máquina, advertimos que quien se esconde detrás de la máscara es Sócrates, el cual intenta equilibrar en su balanza la felicidad y la virtud. Todo el mundo conoce las tesis socráticas: «La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz». En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia, que es pesimista. Mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico. Dada la extraordinaria superficialidad e indigencia del pensamiento ético, que no está nada desarrollado, con demasiada frecuencia el héroe que dialectiza éticamente aparece como un heraldo de la trivialidad y del filisteísmo éticos. Lo único que necesitamos es tener el valor de confesarnos esto, necesitamos confesar, para no decir nada de Eurípides, que también a las figuras más bellas de la tragedia sofoclea, una Antígona, una Electra, un Edipo, se les ocurren a veces ideas triviales completamente insoportables, que en general los caracteres dramáticos son más bellos y grandiosos que su manifestación en palabras. Desde este punto de vista nuestro juicio sobre la tragedia esquilea temprana tiene que ser mucho más favorable: pues Ésquilo creó sus mejores obras también de manera inconsciente. En el lenguaje y en el dibujo de los caracteres de Shakespeare tenemos el inalterable punto de apoyo para tales comparaciones. En Shakespeare se puede encontrar una sabiduría ética tal que, frente a ella, el socratismo aparece como algo impertinente y sabihondo.

Intencionadamente en mi última conferencia hablé muy poco sobre los límites de la música en el drama musical griego: en el contexto de estos análisis resultará comprensible

que yo haya dicho que los límites de la música en el drama musical son los puntos de peligro en que comenzó su proceso de disgregación. La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas: esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. El socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se fundiese con el diálogo o monólogo: aunque, en la tragedia esquilea, aquélla había comenzado a hacerlo con el mayor éxito. Otra consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, metida dentro de unas fronteras cada vez más estrechas, no se sentía ya en la tragedia como en su casa, sino que se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la misma, como arte absoluto. Es ridículo hacer aparecer un espíritu durante un almuerzo: es ridículo pedir a una musa tan misteriosa, de un entusiasmo tan serio, como es la musa de la música trágica, que cante en una sala de juzgado, en las pausas intermedias entre las escaramuzas dialécticas. Teniendo un sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación; cada vez menos veces se atrevía a alzar su voz, y finalmente se embarulla, canta cosas que no vienen a cuento, se avergüenza y huye totalmente de los ámbitos del teatro. Para decirlo con toda franqueza: la floración y el punto culminante del drama musical griego es Ésquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa.

Este juicio contradice tan sólo a una estética difundida en la actualidad: en verdad, en favor de él se puede hacer valer nada menos que el testimonio de Aristófanes, que tiene, como ningún otro genio, una afinidad electiva con Ésquilo. Pero lo igual es conocido sólo por lo igual.

Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el drama musical, muerto para todos los tiempos? ¿No le será lícito realmente al germano poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la «gran ópera», de manera parecida a como, junto a Hércules, suele aparecer el mono? Ésta es la pregunta más seria de nuestro arte: y quien no comprenda como germano la seriedad de esa pregunta, es víctima del socratismo de nuestros días, el cual, desde luego, ni es capaz de producir mártires, ni habla el lenguaje de «el más sabio de los helenos», quien, ciertamente, no se jacta de saber nada, pero en verdad no sabe nada. La prensa de hoy es ese socratismo: no digo una palabra más.

4.3.- La visión dionisiaca del mundo

1

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la «voluntad» helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es la madre de todo arte figurativo y 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 e innecesario. En la vida suprema de esta realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariencia*; sólo cuando ese sentimiento cesa es cuando comienzan los efectos patológicos, en los que ya el sueño no restaura, y cesa la natural fuerza curativa de sus estados.

Mas, en el interior de esa frontera, no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que dentro de nosotros buscamos con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas con el mismo placer, sólo que también aquí el velo de la apariencia tiene que estar en un movimiento ondeante, y no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real. Así, pues, mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el *juego con el sueño*. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua *en cuanto figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño.

¿En qué sentido fue posible hacer de Apolo el dios del arte? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. Él es «el Resplandeciente» de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. La «belleza» es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella mesurada limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que poseer un sosiego «solar»: aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado con flores, de

Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la «armonía de los mundos»: cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.

Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco.

Esta combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego: originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna. Aquí es donde con más facilidad se aprehende el increíble idealismo del ser helénico: un culto natural que entre los asiáticos significa el más tosco desencadenamiento de los instintos inferiores, una vida animal panhetérica, que durante un tiempo determinado hace saltar todos los lazos sociales, eso quedó convertido entre ellos en una festividad de redención del mundo, en un día de transfiguración. Todos los instintos sublimes de su ser se revelaron en esta idealización de la orgía.

Pero el mundo griego nunca había corrido mayor peligro que cuando se produjo la tempestuosa irrupción del nuevo dios. A su vez, nunca la sabiduría del Apolo délfico se mostró a una luz más bella. Al principio resistiéndose a hacerlo, envolvió al potente adversario en el más delicado de los tejidos, de modo que éste apenas pudo advertir que iba caminando semiprisionero. Debido a que los sacerdotes délficos adivinaron el profundo efecto del nuevo culto sobre los procesos sociales de regeneración y lo favorecieron de acuerdo con sus propósitos político-religiosos, debido a que el artista apolíneo sacó enseñanzas, con discreta moderación, del arte revolucionario de los cultos báquicos, debido, finalmente, a que en el culto délfico el dominio del año quedó repartido entre Apolo y Dioniso, ambos salieron, por así decirlo, vencedores en el certamen que los enfrentaba: una reconciliación celebrada en el campo de batalla. Si se quiere ver con claridad de qué modo tan poderoso el elemento apolíneo refrenó lo que de irracionalmente sobrenatural había en Dioniso, piénsese que en el período más antiguo de la música el *γένος δυνραμβιχόν* [género dítirámico] era al mismo tiempo *ήσυχαστιχόν* [hesicástico]. Cuanto más vigorosamente fue creciendo el espíritu artístico apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el dios hermano Dioniso: al mismo tiempo que el primero llegaba a la visión plena, inmóvil, por así decirlo, de la belleza, en la época de Fidias, el segundo interpretaba en la tragedia los enigmas y los

horrores del mundo y expresaba en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, el hecho de que la «voluntad» hila en y por encima de todas las apariencias.

Aun cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza *figurativa* fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado cabalmente el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, más aún, de la música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía. Para percibir ésta poseía el griego una sensibilidad finísima, como es forzoso inferir de la rigurosa caracterización de las *tonalidades*, si bien en ellos es mucho menor que en el mundo moderno la necesidad de una armonía *acabada*, que realmente suene. En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía, la «voluntad» se revela con total inmediatez sin haber ingresado antes en ninguna apariencia. Cualquier individuo puede servir de símbolo, puede servir, por así decirlo, de caso individual de una regla general; pero, a la inversa, la esencia de lo aparential la expone el artista dionisiaco de un modo inmediatamente comprensible: él manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad no devenida aún figura, y puede sacar de él, en cada momento creador, un mundo nuevo, *pero también el antiguo*, conocido como apariencia. En este último sentido es un músico trágico.

En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* [principio de individuación] aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuanto más de- caída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individual; cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve. Por esto, en aquellos estados, prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad, un «sollozo de la criatura» por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus exequias. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados del modo más prodigioso, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor. El dios, ó λύσιος[el liberador], ha liberado a todas las cosas de sí mismas, ha transformado todo. El canto y la mímica de las masas excitadas de ese modo, en las que la naturaleza ha cobrado voz y movimiento, fueron para el mundo greco-homérico algo completamente nuevo e inaudito; para él aquello era algo oriental, a lo que tuvo que someter con su enorme energía rítmica y plástica, y que sometió, como sometió en aquella época el estilo de los templos egipcios. Fue el pueblo apolíneo el que aherrojó al instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él fue el que puso el yugo a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes. Cuando más admiramos el poder idealista de Grecia es al comparar su espiritualización de la fiesta de Dioniso con lo que en otros pueblos surgió de idéntico origen. Festividades similares son antiquísimas, y se las puede demostrar por doquier, siendo las más famosas las que se celebraban en Babilonia bajo el nombre de los saces. Aquí, en una fiesta que duraba cinco días, todos los lazos públicos y sociales quedaban rotos; pero lo central era el desenfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado. La contrapartida de esto nos la ofrece la imagen de la fiesta griega de Dioniso trazada por Eurípides en *Las bacantes*: de esa imagen fluyen el mismo encanto, la misma transfiguradora embriaguez musical que Escopas y Praxíteles condensaron en estatuas. Un mensajero narra que, en el calor del mediodía, ha subido con los rebaños a las cumbres de las montañas: es el

momento justo y el lugar justo para ver cosas no vistas; ahora Pan duerme, ahora el cielo es el trasfondo inmóvil de una aureola, ahora *florece* el día. En una pradera el mensajero divisa tres coros de mujeres, que yacen diseminados por el suelo en actitud decente: muchas mujeres se han apoyado en troncos de abetos: todas las cosas dormitan. De repente la madre de Penteo comienza a dar gritos de júbilo, el sueño queda ahuyentado, todas se ponen de pie, un modelo de nobles costumbres; las jóvenes muchachas y las mujeres dejan caer los rizos sobre los hombros, la piel de venado es puesta en orden, si, al dormir, los lazos y las cintas se habían soltado. Las mujeres se ciñen con serpientes, que lamen confiadamente sus mejillas, algunas toman en sus brazos lobos y venados jóvenes y los amamantan. Todas se adornan con coronas de hiedra y con enredaderas; una percusión con el tirso en las rocas, y el agua sale a borbotones; un golpe con el bastón en el suelo, y un manantial de vino brota. Dulce miel destila de las ramas; basta que alguien toque el suelo con las puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve. - Es éste un mundo sometido a una transformación mágica total, la naturaleza celebra su festividad de reconciliación en el ser humano. El mito dice que Apolo recompuso al desgarrado Dioniso. Ésta es la imagen del Dioniso recreado por Apolo, salvado por éste de su desgarramiento asiático. -

2

Los dioses griegos, con la perfección con que se nos aparecen ya en Homero, no pueden ser concebidos, ciertamente, como frutos de la indigencia y de la necesidad: tales seres nos los ideó ciertamente el ánimo estremecido por la angustia: no para apartarse de la vida proyectó una fantasía genial sus imágenes en el azul. En éstas habla una religión de la vida, no del deber, o de la ascética, o de la espiritualidad. Todas estas figuras respiran el triunfo de la existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su culto. No hacen exigencias: en ellas está divinizado lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Comparada con la seriedad, santidad y rigor de otras religiones, corre la griega peligro de ser infravalorada como si se tratase de un jugueteo fantasmagórico - si no traemos a la memoria un rasgo, a menudo olvidado, de profundísima sabiduría, mediante el cual aquellos dioses epicúreos aparecen de súbito como creación del incomparable pueblo de artistas y casi como creación suma. La filosofía del *pueblo* es la que el encadenado dios de los bosques desvela a los mortales: «Lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto». Esta misma filosofía es la que forma el trasfondo de aquel mundo de dioses. El griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió: una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe. Aquel Olimpo luminoso logró imponerse únicamente porque el imperio tenebroso de la μοίρα [Destino], la cual dispone una temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Si a aquel *mundo intermedio* alguien le hubiera quitado el *brillo* artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de los bosques, acompañante de *Dioniso*. Esa *necesidad* fue la que hizo que el genio artístico de este pueblo crease esos dioses. Por ello, una teodicea no fue nunca un problema helénico: la gente se guardaba de imputar a los dioses la existencia del mundo y, por tanto, la responsabilidad por el modo de ser de éste. También los dioses están sometidos a la ανάγκη [necesidad]: es ésta una confesión hecha por la más rara de las sabidurías. Ver la propia existencia, tal como ésta es ahora, en un espejo transfigurador, y protegerse con ese espejo contra la Medusa - ésa fue la estrategia genial de la «voluntad» helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el *sufrimiento*, si en sus dioses *aquella* 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, mundo de belleza, de sosiego, de goce.

Merced al efecto producido por tal religión, la vida es concebida en el mundo homérico como lo apetecible de suyo: la vida bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses. El *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a una separación pronta: cuando el lamento resuena, éste habla del Aquiles «de corta vida», del rápido cambio del género humano, de la desaparición de la edad heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea cómo jornalero. Nunca la «voluntad» se ha expresado con mayor franqueza que en Grecia, cuyo lamento mismo sigue siendo su canto de alabanza. Por ello el hombre moderno anhela aquella época en la que cree oír el acorde pleno entre naturaleza y ser humano, por ello es lo helénico el santo y seña de todos los que han de mirar a su alrededor en busca de modelos resplandecientes para su afirmación consciente de la vida; por ello, en fin, ha surgido, entre las manos de escritores dados a los placeres, el concepto de «jovialidad griega», de tal modo que, de manera irreverente, una negligente vida perezosa osa disculparse, más aún, honrarse con la palabra «griego».

En todas estas representaciones, que se descarrían yendo de lo más noble a lo más vulgar, el mundo griego ha sido tomado de un modo demasiado basto y simple, y en cierta manera ha sido configurado a imagen de naciones unívocas y, por así decirlo, unilaterales (por ejemplo, los romanos). Se debería sospechar, sin embargo, que hay una necesidad de apariencia artística también en la visión del mundo de un pueblo que suele transformar en oro todo lo que toca. Realmente, también nosotros, como hemos insinuado ya, tropezamos en esta visión del mundo con una enorme ilusión, con la misma ilusión de que la naturaleza se sirve tan regularmente para alcanzar sus finalidades. La verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante ese engaño la naturaleza alcanza aquélla. En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de 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, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este 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 ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su *victoria*, nació la tragedia.

La *embriaguez del sufrimiento* y el *bello sueño* tienen sus distintos mundos de dioses: la primera, con la omnipotencia de su ser, penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir; los dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan por su irregularidad, que emerge de súbito, carecen de compasión y no encuentran placer en lo bello. Son afines a la verdad, y se aproximan al concepto; raras veces, y con dificultad, se condensan en figuras. El mirar a esos dioses convierte en piedra al que lo hace: ¿cómo vivir con ellos? Pero tampoco se debe hacerlo: ésta es su doctrina.

Dado que ese mundo de dioses no puede ser encubierto del todo, como un secreto vituperable, la mirada tiene que ser desviada del mismo por el resplandeciente producto onírico situado junto a él, el mundo olímpico: por ello el ardor de sus colores, la índole sensible de sus figuras se intensifican tanto más cuanto más enérgicamente se hacen valer a sí mismas la verdad o el símbolo de las mismas. Pero la lucha entre verdad y belleza nunca fue mayor que cuando aconteció la invasión del culto dionisiaco: en él la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder. En Asia tuvo su origen aquel manantial: pero fue en Grecia donde tuvo que convertirse en un río, porque aquí encontró por vez primera lo que Asia no le

había ofrecido, la sensibilidad más «excitable y la capacidad más fina para el sufrimiento, emparejadas con la sensatez y la perspicacia más ligeras. ¿Cómo salvó Apolo a Grecia? El nuevo advenedizo fue ganado para el mundo de la bella apariencia, para el mundo olímpico: le fueron ofrecidos en holocausto muchos de los honores de las divinidades más prestigiosas, de Zeus, por ejemplo, y de Apolo. Nunca se le han hecho mayores cumplidos a un extraño: pero es que éste era también un extraño terrible (*hostis* [enemigo] en todos los sentidos), lo bastante poderoso como para reducir a ruinas la casa que le ofrecía hospitalidad. Una gran revolución se inició en todas las formas de vida: en todas partes se infiltró Dioniso, también en el arte.

La mirada, lo bello, la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo; es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente. A ese estado onírico quiere trasladarnos también la *epopeya*: teniendo los ojos abiertos, no debemos ver nada, sino deleitarnos con las imágenes interiores, que el rapsoda intenta, a través de conceptos, excitarnos a producir. El efecto de las artes figurativas es alcanzado aquí mediante un rodeo: mientras que con el mármol tallado el escultor nos conduce al dios vivo intuido por él en sueños, de tal modo que la figura que flota propiamente como *τέλς*[finalidad] se hace clara tanto para el escultor como para el contemplador, y el primero induce al último, mediante la *figura intermedia* de la estatua, a reintuirla: el poeta épico ve idéntica figura viviente y quiere presentarla también a otros para que la contemplen. Pero ya no interpone una estatua entre él y los hombres: antes bien, narra cómo aquella figura demuestra su vida, en movimientos, sonidos, palabras, acciones, nos constriñe a reducir a su causa una muchedumbre de efectos, nos obliga a realizar una composición artística. Ha alcanzado su meta cuando vemos claramente ante nosotros la figura, o el grupo, o la imagen, cuando nos hace partícipes de aquel estado onírico en el que él mismo engendró antes aquellas representaciones. El requerimiento de la *epopeya* a que realicemos una creación *plástica* demuestra cuán absolutamente distinta de la *epopeya* es la *lírica*, ya que ésta jamás tiene como meta el dar forma a unas imágenes. Lo común a ambas es tan sólo algo material, la palabra, o, dicho de manera más general, el concepto: cuando nosotros hablamos de poesía, no tenemos con esto una categoría que estuviese coordinada con el arte plástico y con la música, sino una conglutinación de dos medios artísticos que en sí son totalmente dispares, el primero de los cuales significa un camino hacia el arte plástico, y el segundo, un camino hacia la música: pero ambos son tan sólo *caminos* hacia la creación artística, ellos mismos no son artes. En este sentido, naturalmente, también la pintura y la escultura son tan sólo medios artísticos: el arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes, independientemente de que sea un pre-crear o un post-crear. En esta propiedad - una propiedad general humana - se basa el *significado cultural* del arte. El artista, en cuanto es el que nos obliga al arte mediante medios artísticos - no puede ser a la vez el órgano que absorba la actividad artística.

El culto a las imágenes en la *cultura* apolínea, ya se expresase ésta en el templo, o en la estatua, o en la *epopeya* homérica, tenía su meta sublime en la exigencia ética de la *mesura*, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza. La *mesura* instituida como exigencia no resulta posible más que allí donde se considera que la *mesura*, el límite, es *conocible*. Para poder respetar los propios límites hay que conocerlos: de aquí la admonición apolínea γνῶνι σεαυτόν[conócete a ti mismo]. Pero el único espejo en que el griego apolíneo podía verse, es decir, conocerse, era el mundo de los dioses olímpicos: y en éste reconocía él su esencia más propia, envuelta en la bella apariencia del sueño. La *mesura*, bajo cuyo yugo se movía el nuevo mundo divino (frente a un derrocado mundo de titanes), era la *mesura* de la belleza: el límite que el griego tenía que respetar era el de la bella apariencia. La finalidad más íntima de una cultura orientada hacia la apariencia y la *mesura* sólo puede ser, en efecto, el encubrimiento de la verdad: tanto al infatigable investigador que está al servicio de la

verdad como al prepotente Titán se les gritaba el amonestador μηδὲν ἄγαν [nada demasiado]. En Prometeo se le muestra a Grecia un ejemplo de cómo el favorecimiento demasiado grande del conocimiento humano produce efectos nocivos tanto para el favorecedor como para el favorecido. Quien quiera salir airoso con su sabiduría ante el dios, tiene, como Hesíodo, que μέτρο ἔχειν σοφίης [guardar las medidas de la sabiduría] .

En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la *desmesura* toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad. Por vez primera alzó su rugido el canto popular, demónicamente fascinador, en una completa borrachera de sentimiento prepotente. ¿Qué significaba, frente a esto, el salmodiante artista de Apolo, con los sonos sólo medrosamente insinuados de su χυῶπα [cítara]? Lo que antes fue propagado, a través de castas, en corporaciones poético-musicales, y mantenido al mismo tiempo apartado de toda participación profana; lo que, con la fuerza del genio apolíneo, tenía que perdurar en el nivel de una arquitectónica sencilla, el elemento musical, aquí eso se despojó de todas las barreras: el ritmo, que antes se movía únicamente en un zigzag sencillísimo, desató ahora sus miembros y se convirtió en un baile de bacantes: el *sonido* se dejó oír no ya, como antes, en una atenuación espectral, sino en la intensificación por mil que la masa le daba, y acompañado por instrumentos de viento de sonidos profundos. Y aconteció lo más misterioso: aquí vino al mundo la armonía, la cual hace directamente comprensible en su movimiento la voluntad de la naturaleza. Ahora se dejaron oír en la cercanía de Dioniso cosas que, en el mundo apolíneo, yacían artificialmente escondidas: el resplandor entero de los dioses olímpicos palideció ante la sabiduría de Sileno. Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia; en el olvido de sí producido por los estados dionisiacos pereció el individuo, con sus límites y medidas; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente.

¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual es, en última instancia, *una sola*, al dar entrada a los elementos dionisiacos, en contra de su propia creación apolínea?

Tendía hacia una nueva y superior μηχανή [invención] de la existencia, hacia el nacimiento del *pensamiento trágico*. -

3

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el cual se sumergen todas las vivencias 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 el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su polícromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Aquí ha sido alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica, con su principio básico optimista-apolíneo, podía permitir. Aquí esa voluntad intervino en seguida

con su fuerza curativa natural, para dar la vuelta a ese estado de ánimo negador: el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno sofocar el estado dionisiaco, y, menos aún, suprimirlo; era imposible un sometimiento directo, y si era posible, resultaba demasiado peligroso: pues el elemento interrumpido en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entreverados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un *mundo intermedio* entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo. Ese mundo se revela en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma. En el actor teatral reconocemos nosotros al hombre dionisiaco, poeta, cantor, bailarín instintivo, pero como hombre dionisiaco *representado* (*gespielt*). El actor teatral intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco en el estremecimiento de la sublimidad, o también en el estremecimiento de la carcajada: va más allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad. Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la *verosimilitud*. (El símbolo, signo de la verdad.) El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un individuo: lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisiaca, el pueblo: de aquí el coro ditirámico. Mediante el juego con la embriaguez, tanto el actor teatral mismo como el coro de espectadores que le rodeaba debían quedar descargados, por así decirlo, de la embriaguez. Desde el punto de vista del mundo apolíneo hubo que *salvar* y *expiar* a Grecia: Apolo, el auténtico dios salvador y expiador, salvó al griego tanto del éxtasis *clarividente* como de la náusea producida por la existencia - mediante la obra de arte del pensamiento trágico-cómico.

El nuevo mundo del arte, el de lo sublime y lo ridículo, el de la «verosimilitud», descansaba en una visión de los dioses y del mundo distinta de la antigua de la bella apariencia. El conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme *sufrimiento* existente en la naturaleza entera, había arrancado el velo a las figuras tan artificialmente veladas de la Μοῖρα [Destino] y de las erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo peligro. En la obra de arte trágico-cómica fueron salvados, al quedar sumergidos también ellos en el mar de lo sublime y de lo ridículo: cesaron de ser sólo «bellos», absorbieron dentro de sí, por decirlo de este modo, aquel orden divino anterior y su sublimidad. Ahora se separaron en dos grupos, sólo unos pocos se balanceaban en medio, como divinidades unas veces sublimes y otras veces ridículas. Fue sobre todo Dioniso mismo el que recibió ese ser escindido.

En dos tipos es donde mejor se muestra cómo fue posible volver a vivir ahora en el período trágico de Grecia: en Ésquilo y en Sófocles. Al primero, en cuanto pensador, donde más se le aparece lo sublime es en la justicia grandiosa. Hombre y dios mantienen en Ésquilo una estrechísima comunidad subjetiva: lo divino, justo, moral y lo feliz están para él

unitariamente entretejidos entre sí. Con esta balanza se mide el ser individual, sea un hombre o sea un titán. Los dioses son reconstruidos de acuerdo con esta norma de la justicia. Así, por ejemplo, la creencia popular en el demon cegador que induce a la culpa - residuo de aquel antiquísimo mundo de dioses destronado por los olímpicos - es corregida al quedar transformado ese demon en un instrumento en manos de Zeus, que castiga con justicia. El pensamiento asimismo antiquísimo - e igualmente extraño a los olímpicos - de la maldición de la estirpe queda despojado de toda aspereza - pues en Esquilo no existe, para el individuo, ninguna *necesidad* de cometer un delito, y todo el mundo puede escapar a ella.

Mientras que Esquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de la administración de la justicia por los olímpicos, Sófocles lo ve - de modo sorprendente - en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma administración de la justicia. Él restablece en su integridad el punto de vista popular. El innmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas. La auténtica virtud es la σωφροσύνη [cordura], en realidad una virtud negativa. La humanidad heroica es la más noble de todas, sin aquella virtud; su destino demuestra aquel abismo insalvable. Apenas existe la *culpa*, sólo una falta de conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites.

Este punto de vista es, en todo caso, más profundo e íntimo que el de Esquilo, se aproxima significativamente a la verdad dionisiaca, y la expresa sin muchos símbolos - y, ¡a pesar de ello!, aquí reconocemos el principio ético de Apolo entreverado en la visión dionisiaca del mundo. En Esquilo la náusea queda disuelta en el terror sublime frente a la sabiduría del orden del mundo, que resulta *difícil* de conocer debido únicamente a la debilidad del ser humano. En Sófocles ese terror es todavía más grande, pues aquella sabiduría es totalmente insondable. Es el estado de ánimo, más puro, de la piedad, en el que no hay lucha, mientras que el estado de ánimo esquileo tiene constantemente la tarea de justificar la administración de la justicia por los dioses, y por ello se detiene siempre ante nuevos problemas. El «límite del ser humano», que Apolo ordena investigar, es cognoscible para Sófocles, pero es más estrecho y restringido de lo que Apolo opinaba en la época predionisiaca. La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquileo.

¡Piedad, máscara extrañísima del instinto vital! ¡Entrega a un *mundo onírico* perfecto, al que se le confiere la suprema *sabiduría* moral! ¡Huida de la verdad, para poder adorarla desde la lejanía, envuelto en nubes! ¡Reconciliación con la realidad, *porque* es enigmática! ¡Aversión al desciframiento de los enigmas, porque nosotros no somos dioses! ¡Placentero arrojarse al polvo, sosiego feliz de la infelicidad! ¡Suprema autoalienación del ser humano en su suprema expresión!. ¡Glorificación y transfiguración de los medios de horror y de los espantos de la existencia, considerados como remedios de la existencia! ¡Vida llena de alegría en el desprecio de la vida! ¡Triunfo de la vida en su negación!

En este nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del *santo* y el del *artista trágico*: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador, pues sólo *en apariencia* es espantoso o absurdo. La fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión

del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria *naturaleza de la voluntad*, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. *La ilusión, el delirio se encuentran en su cúspide.* -

Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, que, en cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. La lucha entre ambas formas de aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una *posibilidad más alta de la existencia* y llegar también en ella a una *glorificación más alta* (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia. Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la vida apolínea, así como la apariencia se estableció también aquí como límite, de igual manera el arte trágico-dionisiaco no es ya la «verdad». Aquel cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva natural: la masa coral presa de una excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por el instinto primaveral. Ahora la verdad es *simbolizada*, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior, consistente en que ahora se recurre *conjuntamente* a la ayuda de todos los medios artísticos de la apariencia, de tal manera que la estatua camina, las pinturas de los periactos se desplazan, unas veces es el templo y otras veces es el palacio lo que es presentado al ojo mediante esa pared posterior. Notamos, pues, al mismo tiempo, una *cierta indiferencia con respecto a la apariencia*, la cual tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como *apariencia*, sino como símbolo, como signo de la verdad. De aquí la fusión - en sí misma chocante - de los medios artísticos. El indicio más claro de este desdén por la apariencia es la *máscara*.

Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el *reino de los milagros*. ¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolo?

Es la música. -

4

Eso que nosotros llamamos «sentimiento», la filosofía que camina por las sendas de Schopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes. Las aspiraciones de la voluntad se expresan, sin embargo, en forma de placer o displacer, y en esto muestran una diversidad sólo cuantitativa. No hay especies distintas de placer, pero sí grados del mismo, y un sinnúmero de representaciones concomitantes. Por placer hemos de entender la satisfacción de la voluntad *única*, por displacer, su no-satisfacción.

¿De qué manera se comunica el sentimiento? Parcialmente, pero muy parcialmente, se lo puede trocar en pensamientos, es decir, en representaciones conscientes; esto afecta, naturalmente, sólo a la parte de las representaciones concomitantes. Pero siempre queda, también en este campo del sentimiento, un residuo insoluble. Únicamente con la parte soluble es con la que tiene que ver el lenguaje, es decir, el concepto: según esto, el límite de la *poesía* queda determinado por la expresabilidad del sentimiento.

Las otras dos especies de comunicación son completamente instintivas, actúan sin consciencia, y sin embargo lo hacen de una manera adecuada a la finalidad. Son el *lenguaje*

de los gestos y el de los sonidos. El lenguaje de los gestos consta de símbolos inteligibles por todos y es producido por movimientos reflejos. Esos símbolos son visibles: el ojo que los ve transmite inmediatamente el estado que provocó el gesto y al que éste simboliza: casi siempre el vidente siente una inervación simpática de las mismas partes visuales o de los mismos miembros cuyo movimiento él percibe. Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión *instintiva*, es decir, no ha pasado a través de la consciencia clara.

¿Qué es lo que el gesto simboliza de aquel ser dual, del sentimiento? Evidentemente, la *representación concomitante*, pues sólo ésta puede ser insinuada, de manera incompleta y fragmentaria, por el gesto visible: una imagen sólo puede ser simbolizada por una imagen.

La pintura y la escultura representan al ser humano en el gesto: es decir, remedan el símbolo y han alcanzado sus efectos cuando nosotros comprendemos el símbolo. El placer de mirar consiste en la comprensión del símbolo, a pesar de su apariencia.

El actor teatral, en cambio, representa el símbolo en realidad, no sólo en apariencia: pero su efecto sobre nosotros no descansa en la comprensión del mismo: antes bien, nosotros nos sumergimos en el sentimiento simbolizado y no quedamos detenidos en el placer por la apariencia, en la bella apariencia.

De esta manera en el drama la decoración no suscita en absoluto el placer de la apariencia, sino que nosotros la concebimos como símbolo y comprendemos la cosa real aludida por ella. Muñecos de cera y plantas reales son aquí para nosotros completamente admisibles, junto a plantas y muñecos meramente pintados, en demostración de que lo que aquí nos hacemos presente es la realidad, no la apariencia artística. La verosimilitud, no ya la belleza, es aquí la tarea.

Pero ¿qué es la belleza? - «La rosa es bella» significa tan sólo: la rosa tiene una apariencia buena, tiene algo agradablemente resplandeciente. Con esto no se quiere decir nada sobre su esencia. La rosa agrada, provoca placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad está satisfecha por el aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda fomentado de ese modo. La rosa es - según su apariencia - una copia fiel de su voluntad: lo cual es idéntico con esta forma: la rosa corresponde, según su apariencia, a la determinación genérica. Cuanto más hace esto, tanto más bella es: si corresponde según su esencia a aquella determinación, es «buena». «Una pintura bella» significa tan sólo: la representación que nosotros tenemos de una pintura queda aquí cumplida: pero cuando nosotros denominamos «buena» a una pintura, decimos que nuestra representación de una pintura es la representación que corresponde a la *esencia* de la pintura. Casi siempre, sin embargo, por una pintura bella se entiende una pintura que representa algo bello: éste es el juicio de los legos. Éstos disfrutan la belleza de la materia: así debemos disfrutar nosotros las artes figurativas en el drama, sólo que aquí la tarea no puede ser la de representar únicamente algo bello: basta con que parezca *verdadero*. El objeto representado debe ser aprehendido de la manera más sensible y viva posible; debe producir el efecto de que es verdad: lo *contrario* de esa exigencia es lo que se reivindica en toda obra de la bella apariencia. -

Pero cuando lo que el gesto simboliza del sentimiento son las representaciones concomitantes, ¿bajo qué símbolo se nos *comunican* las emociones de la *voluntad* misma, para que las comprendamos? ¿Cuál es aquí la mediación instintiva? La *mediación* del sonido. Tomando las cosas con mayor rigor, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y de displacer - sin ninguna representación concomitante.

Todo lo que nosotros podemos decir para caracterizar los diferentes sentimientos de displacer son imágenes de las representaciones que se han vuelto claras mediante el simbolismo del gesto: por ejemplo, cuando hablamos del horror súbito, del «golpear, arrastrar, estremecer, pinchar, cortar, morder, cosquillear» propios del dolor. Con esto parecen estar expresadas ciertas «formas intermitentes» de la voluntad, en suma - en el simbolismo del lenguaje sonoro - el *ritmo*. La muchedumbre de intensificaciones de la voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en el *dinamismo* del sonido. Pero la auténtica esencia de éste se esconde, sin dejarse expresar simbólicamente, en la *armonía*. La voluntad y su símbolo - la armonía - ¡ambas, en último término, la *lógica pura*! Mientras que el ritmo y el dinamismo continúan siendo en cierta manera aspectos externos de la voluntad manifestada en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo de la apariencia, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad. En el ritmo y en el dinamismo, según esto, hay que caracterizar todavía la apariencia individual como apariencia, *por este lado la música puede ser desarrollada hasta convertirse en arte de la apariencia*. El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de apariencia, no es, pues, meramente *simbolismo* del sentimiento, sino *del mundo*. El concepto es, en su esfera, completamente impotente.

Ahora aprehendemos el significado que el lenguaje de los gestos y el lenguaje del sonido tienen para la *obra de arte dionisiaca*. En el primitivo ditirambo primaveral del pueblo el ser humano quiere expresarse no como individuo, sino como *ser humano genérico*. El hecho de dejar de ser un hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el lenguaje de los gestos, de tal manera que en cuanto *sátiro*, en cuanto ser natural entre otros seres naturales, habla con gestos, y, desde luego, con el lenguaje intensificado de los gestos, con el *gesto del baile*. Mediante el sonido, sin embargo, expresa los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, como en el gesto, sino el genio de la existencia en sí, la voluntad. Con el gesto, por tanto, permanece dentro de los límites del género, es decir, del mundo de la apariencia, con el sonido, en cambio, resuelve, por así decirlo, el mundo de la apariencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su magia.

Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la *embriaguez del sentimiento*: en el *grito*. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su simbolismo sonoro: en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la embriaguez del sentimiento.

A la fusión intimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se le da el nombre de *lenguaje*. En la palabra, la esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la apariencia de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca. Los símbolos pueden y tienen que ser muchas cosas; pero brotan de una manera instintiva y con una regularidad grande y sabia. Un símbolo notado es un *concepto*: dado que, al retenerlo en la memoria, el sonido se extingue del todo, ocurre que en el concepto queda conservado sólo el símbolo de la representación concomitante. Lo que nosotros podemos designar y distinguir, eso lo «concebimos».

Cuando el sentimiento se intensifica, la esencia de la palabra se revela de un modo más claro y sensible en el símbolo del sonido: por ello suena más. El recitado es, por así

decirlo, un retorno a la naturaleza: el símbolo que se va embotando con el uso recobra su fuerza originaria. Con la sucesión de las palabras, es decir, mediante una cadena de símbolos, se trata de representar simbólicamente algo nuevo y más grande: en esta potencia, el ritmo, el dinamismo y la armonía vuelven a resultar necesarios. Este círculo superior domina ahora al círculo más reducido de la palabra única: resulta necesaria una elección de las palabras, una nueva colocación de las mismas, comienza la poesía. El recitado de una frase no es acaso una sucesión de sonoridades verbales: pues una palabra tiene sólo una sonoridad totalmente relativa, ya que su esencia, su contenido representado por el símbolo, es distinto en cada caso, según sea su colocación. Dicho con otras palabras: desde la unidad superior de la frase y del ser simbolizado por ésta se determina constantemente de un modo nuevo el símbolo individual de la palabra. Una cadena de conceptos es un pensamiento: éste es, por tanto, la unidad superior de las representaciones concomitantes. La esencia de la cosa es inalcanzable para el pensamiento: pero el hecho de que éste actúe sobre nosotros como motivo, como incitación de la voluntad, se aclara porque el pensamiento se ha convertido ya al mismo tiempo en símbolo notado de una apariencia de la voluntad, de una emoción y apariencia de la voluntad. Pero el pensamiento hablado, es decir, con el simbolismo del sonido, actúa de una manera incomparablemente más poderosa y directa. Y cantado, alcanza la cumbre de su efecto cuando la melodía es el símbolo inteligible de su voluntad: si esto no ocurre, entonces lo que actúa sobre nosotros es la serie de sonidos, y en cambio la serie de palabras, el pensamiento, permanece para nosotros lejano e indiferente.

Según que la palabra deba actuar preponderantemente como símbolo de la representación concomitante o como símbolo de la emoción originaria de la voluntad, es decir, según que se trate de simbolizar imágenes o sentimientos se separan los caminos de la poesía, la epopeya y la lírica. El primero conduce al arte plástico, el segundo, a la música: el placer por la apariencia domina la epopeya, la voluntad se revela en la lírica. El primero se disocia de la música, la segunda permanece aliada con ella.

En el ditirambo dionisiaco, en cambio, el exaltado dionisiaco es excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio dula especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza va a expresarse: resulta necesario un nuevo mundo de símbolos, las representaciones concomitantes llegan hasta el símbolo en las imágenes de una humanidad intensificada, son representadas con la máxima energía física por el simbolismo corporal entero, por el gesto del baile. Pero también el mundo de la voluntad demanda una expresión simbólica nunca oída, las potencias de la armonía, del dinamismo, del ritmo crecen de súbito impetuosamente. Repartida entre ambos mundos, también la poesía alcanza una esfera nueva: a la vez sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica. Para aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas se precisa la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: el servidor ditirámico de Dioniso es comprendido únicamente por sus iguales. Por ello, todo este nuevo mundo artístico, en su extraña, seductora milagrosidad va rodando entre luchas terribles a través de la Grecia apolínea.