



EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
DESDE EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

FRIEDRICH NIETZSCHE



Fundación Ediciones

Clío

Edición, Traducción y Prólogo:
Jorge Fymark Vidovic López

Friedrich Nietzsche

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
DESDE EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

Edición y Prólogo.
Dr. Jorge Fymark Vidovic López

Fundación Ediciones Clío

Maracaibo, 2025

El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música

Friedrich Nietzsche (autor).

@Ediciones Clío

Octubre de 2025



Ediciones
Clío

Maracaibo, Venezuela

1ra edición

Depósito Legal: ZU 2025000372

ISBN: 9789804510915

Diseño de portada: Janibeth Maldonado

Diagramación: Julio César García Delgado

Datos de la portada:

“Orestes perseguido por las Furias” de William-Adolphe Bouguereau, creada en 1862, óleo sobre tela, 227 x 278 cm, Museo Chrysler de Arte de Norfolk, Virginia.

Traducción:

Dr. Jorge Fymark Vidovic López ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>. Del original en alemán Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.

Las opiniones y criterios emitidos en el presente libro son exclusiva responsabilidad de los autores

El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música / Friedrich Nietzsche (autor). Jorge Fymark Vidovic López (edición y prólogo).

—1ra edición digital— Maracaibo (Venezuela) Fundación Ediciones Clío . 2025.

pp: 128

ISBN:

1.Nietzsche 2. Tragedia griega. 3. Música. 4. Dionisiaco. 4. Apolíneo.

Fundación Ediciones Clío

La Fundación Ediciones Clío constituye una institución académica que procura la promoción de la ciencia, la cultura y la formación integral de las comunidades con la intención de difundir contenido científico, humanístico, pedagógico y cultural en aras de formar de manera individual y colectiva a personas e instituciones interesadas. Ayudar en la generación de capacidades científicas, tecnológicas y culturales como herramientas útiles en la resolución de los problemas de la sociedad es nuestra principal visión. Para el logro de tal fin; ofrecemos un repositorio bibliográfico con contenidos científicos, humanísticos, educativos y culturales que pueden ser descargados gratuitamente por los usuarios que tengan a bien consultar nuestra página web y redes sociales donde encontrarás libros, revistas científicas y otros contenidos de interés educativo para los usuarios.

El nacimiento de la tragedia es el primer gran libro de Friedrich Nietzsche y una de las piedras angulares de la estética moderna. Partiendo del teatro griego, Nietzsche propone que el arte nace de la tensión entre dos impulsos primordiales: lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo representa el sueño, la imagen luminosa, la medida y la forma; lo dionisiaco, en cambio, encarna el éxtasis, la música, la desmesura y la disolución del individuo en una unidad más profunda. La tragedia ática surge cuando ambos impulsos se entrelazan: el coro dionisiaco sostiene y atraviesa las figuras apolíneas del escenario, permitiendo afirmar la vida incluso en su dolor.

Nietzsche diagnostica luego el ocaso de la tragedia con el avance del racionalismo socrático, que confía en que la razón puede explicar y corregir el mundo. Ese optimismo ilustrado, al convertir el arte en pedagogía moral y transparente, rompe el equilibrio creador entre forma y embriaguez. Frente a ello, la sabiduría trágica no niega el sufrimiento; lo transfigura. Ofrece un consuelo no moral, sino estético y metafísico: la experiencia de pertenecer a un fondo vital que desborda al individuo.

Más que un tratado filológico, el libro es un manifiesto: proclama que el arte es la “tarea suprema de la vida” y reclama una cultura capaz de reconciliar medida y exceso para crear obras que justifiquen la existencia. En su estilo apasionado y polémico, Nietzsche interpela al presente, critica los límites del cientificismo y anticipa temas que recorrerán su obra posterior: la sospecha ante la moral, el valor afirmativo del arte y la exigencia de una cultura más fuerte. Leer este texto es asistir al nacimiento de una intuición poderosa: solo donde conversan Apolo y Dioniso la vida se hace soportable, creadora y, finalmente, digna de ser celebrada.

Traducción al español realizada a partir del original alemán: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, primera edición, Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch, 1872. Texto base: archivo PDF en alemán proveniente de una digitalización de dominio público (Google Books). Se respetó el sentido del original y se actualizaron ortografía y puntuación al español actual; los términos técnicos se cotejaron con la edición alemana usada como fuente. Edición y traducción.

Dr. Jorge Fymark Vidovic López

<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

Director Editorial

<https://www.edicionesclio.com/>

Índice general

Prólogo	7
Prólogo a Richard Wagner.....	10

El nacimiento de la tragedia

1	15
2.....	20
3.....	24
4.....	28
5.....	32
6.....	38
7.....	42
8.....	47
9.....	53
10.....	58
11.....	61
12.....	67
13.....	72
14.....	75

15.....	80
16.....	82
17.....	84
18.....	86
19.....	89
20.....	91
21.....	92
22.....	94
23.....	96
24.....	98
25.....	100
26.....	102
27.....	105

Epílogo. Ensayo de autocrítica

1.....	111
2.....	113
3.....	115
4.....	117
5.....	119
6.....	122
7.....	124

Prólogo

El nacimiento de la tragedia es más que un estudio sobre el arte; es una exploración profunda de los impulsos que dieron forma a la cultura griega y, en última instancia, a la comprensión humana de la existencia. Escrito en el convulso contexto de la guerra franco-prusiana, Nietzsche emprende la tarea de entrelazar la filosofía, la mitología y la estética para desvelar los fundamentos de la tragedia ática. Este texto se convierte en la primera expresión de un pensamiento que redefine el pesimismo no como signo de debilidad, sino como una forma audaz de afrontar lo terrible de la vida con plenitud, a través del arte.

Desde las figuras arquetípicas de Apolo y Dioniso, símbolos de la medida y la embriaguez respectivamente, Nietzsche revela cómo estos principios, en su lucha y síntesis, permitieron a los griegos crear una forma artística que abrazaba tanto el orden como el caos. La tragedia es, así, la manifestación suprema de una verdad estética que responde a las preguntas más hondas sobre la existencia: ¿es la vida, con sus dolores y contradicciones, digna de ser vivida?

En el sentido anterior, el nacimiento de la tragedia es más que un análisis del arte griego; es una exploración que penetra en la esencia de la cultura y la psique humana a través de los impulsos apolíneos y dionisiacos. Friedrich Nietzsche, con un estilo a la vez poético y filosófico, nos invita a reflexionar sobre la dualidad que subyace en la creación artística y en la vida misma. En un mundo que oscila entre la racionalidad luminosa de Apolo y la pasión desbordante de Dioniso, la tragedia emerge como la síntesis que permite a los griegos enfrentarse al dolor existencial.

Desde la introducción, Nietzsche deja claro que el arte y el mito son respuestas a la visión pesimista de la existencia: *“Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más*

*el mito se levanta, como un héroe herido*¹. Esta metáfora subraya cómo la tragedia revive el sentido profundo del mito y se convierte en el refugio de la sabiduría oculta. Aquí, el arte no es mero entretenimiento, sino una manifestación que justifica la vida en su totalidad. (Nietzsche; 1872).

Nietzsche expone que la tragedia se configura no solo como una forma de arte, sino como un medio de redención espiritual. Explica que *“el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”* (Nietzsche; 1872). Esta afirmación revela la importancia que él concede al arte como vehículo para trascender la realidad. El autor argumenta que la tragedia ateniense, al integrar el canto dionisiaco y la forma apolínea, encarna un equilibrio que muestra tanto la fragmentación como la unidad del ser (Kaufmann; 1968).²

Expertos como Kaufmann (1968) han comentado que Nietzsche utilizó *El nacimiento de la tragedia* como un manifiesto para contraponer la vitalidad de la cultura griega al racionalismo que había dominado la tradición occidental. Kaufmann sostiene que *“Nietzsche estaba convencido de que la tragedia griega era la prueba de que la vida podía ser justificada a través del arte, incluso frente al dolor más profundo”* (p. 142). Silk y Stern (1981) también destaca que el dionisismo representa la reconciliación de las fuerzas inconscientes y conscientes en el ser humano (Silk & Stern, 1981, p. 97).³

En el sentido anterior; Nietzsche critica la racionalidad socrática que llevó al declive de la tragedia griega: *“El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes”* (Nietzsche; 1872). Según Young (1992), esta crítica al racionalismo anticipa sus reflexiones sobre el nihilismo: *“Nietzsche veía en Sócrates la figura que encarnaba el optimismo racional, una visión que él consideraba anti-tética al verdadero espíritu trágico”* (p. 215). Esto revela cómo Nietzsche veía el socratismo como un intento de domesticar el caos de la existencia (Young, 1992).⁴

1 Nietzsche, F. (1872). *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Verlag von E. W. Fritzsch.

2 Kaufmann, W. (1968). *Nietzsche: Philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton University Press.

3 Silk, M. S., & Stern, J. P. (1981). *Nietzsche on tragedy*. Cambridge University Press.

4 Young, J. (1992). *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge University Press.

Este ensayo es una invitación a adentrarse en un texto que cuestiona las premisas de la moral y la ciencia, sugiriendo que sólo en el arte puede hallarse la justificación última del mundo. Nietzsche nos incita a observar la belleza y el sufrimiento con la valentía de quien comprende que la verdad estética trasciende las apariencias y se convierte en un acto de afirmación vital. En esta obra de juventud Nietzsche señala que la tragedia no muere con Sócrates y la racionalidad, sino que se reinventa como el legado que Nietzsche deja para las generaciones futuras: una danza entre la luz y la sombra, entre el placer y el dolor, entre la vida y la creación artística.

Invitamos al lector a sumergirse en la obra de Nietzsche con la mente abierta a un entendimiento que abraza la complejidad y la contradicción. El nacimiento de la tragedia no solo revive el esplendor del arte antiguo, sino que ofrece una reflexión sobre la necesidad de reconciliar los impulsos creativos con la realidad existencial. Nietzsche nos recuerda que, al enfrentar el abismo, la tragedia permite encontrar “*un consuelo metafísico*” (Nietzsche; 1872). Esto revela que, en el fondo de las cosas, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera (Kaufmann, 1968).⁵

La Fundación Ediciones Clío invita a los lectores a sumergirse en esta obra pionera que sigue despertando debates y admiración. Nietzsche nos ofrece una lente única para mirar el arte y la vida, entendiendo que la dualidad entre Apolo y Dioniso no solo es un tema de estudio, sino una vivencia que resuena en cada época. Redescubrir este ensayo es una oportunidad para comprender cómo la tragedia aún puede enseñarnos a enfrentar nuestras propias contradicciones y abrazar la plenitud del existir (Silk & Stern, 1981).⁶

Dr. Jorge Fyrmak Vidovic López

<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

Director Editorial

<https://www.edicionesclio.com/>

5 Kaufmann, W. (1968). *Nietzsche: Philosopher, psychologist, antichrist*. Princeton University Press.

6 Silk, M. S., & Stern, J. P. (1981). *Nietzsche on tragedy*. Cambridge University Press.

Prólogo a Richard Wagner

Para evitar todas las posibles preocupaciones, agitaciones y malentendidos que los pensamientos reunidos en este escrito podrían ocasionar, dado el carácter peculiar de nuestra esfera pública estética, y para poder escribir también estas palabras introductorias con la misma serena satisfacción contemplativa, cuyos signos lleva en cada página como el testimonio fósil de horas buenas y edificantes, imagino el momento en que usted, mi muy estimado amigo, reciba este escrito: cómo, quizá después de un paseo vespertino por la nieve invernal, contemple el Prometeo desencadenado en la portada, lea mi nombre y quede inmediatamente convencido de que, sin importar lo que diga este escrito, el autor tiene algo serio y profundo que comunicar; también, que él, en todo lo que concibió, interactuaba con usted como si estuviera presente, y que solo podía escribir algo acorde a esa presencia.

En el tiempo en que surgía su magnífica obra conmemorativa sobre Beethoven, es decir, en medio de los horrores y grandezas de la guerra recién desatada, recogí estos pensamientos. Sin embargo, errarían aquellos que, al considerar esta recopilación, pensarán en una oposición entre la exaltación patriótica y el deleite estético, entre el valeroso rigor y el juego alegre: para ellos, más bien, debería volverse evidente, al leer realmente este escrito, y para su asombro, con qué problema profundamente alemán nos enfrentamos aquí, uno que propiamente colocamos en el centro de las esperanzas alemanas, como un vórtice de su esencia.

Quizá, no obstante, a estos mismos les resulte en absoluto ofensivo tomar un problema estético con tanta seriedad, en caso de que consideren el arte como algo meramente accesorio y prescindible, como un repique de campanillas añadido al “rigor de la existencia”. Como si nadie supiera qué implica realmente esa confrontación con un “rigor de la existencia” semejante.

A estos graves pensadores les sirva como enseñanza que estoy convencido de que el arte es la tarea más elevada y la auténtica actividad metafísica de esta vida, en el sentido del hombre al que quiero dedicar este escrito como a mi sublime precursor en este camino.

Basilea, fin del año 1871

El nacimiento de la tragedia

1

Habremos logrado mucho para la ciencia estética cuando no solo alcancemos una comprensión lógica, sino también la certeza inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está vinculado a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, de manera similar a cómo la generación depende de la dualidad de los sexos, con una lucha constante y una reconciliación que ocurre solo de forma periódica. Tomamos estos nombres de los griegos, quienes comunicaron las profundas enseñanzas secretas de su visión del arte no en conceptos, sino en las formas claras y poderosamente sugestivas de su mundo divino, perceptibles para aquellos capaces de comprender. De sus dos deidades artísticas, Apolo y Dioniso, se deriva nuestro entendimiento de que en el arte griego existe un contraste estilístico: dos impulsos distintos coexisten en él, generalmente en conflicto entre sí y provocándose mutuamente para generar nuevas y más poderosas creaciones, perpetuando en estas el enfrentamiento de dicha oposición, hasta que finalmente, en el momento culminante de la “voluntad” helénica, aparecen fusionados en la creación conjunta de la obra de arte que es la tragedia ática.⁷

Para acercarnos más a estos dos impulsos, los concebimos inicialmente como los mundos artísticos separados del sueño y del éxtasis, entre cuyas manifestaciones fisiológicas se puede observar un contraste análogo al que existe entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Según la concepción de Lucrecio, los sueños fueron los primeros en presentar las magníficas figuras divinas ante las almas de los hombres. En el sueño, el gran escultor vio la fascinante estructura de los miembros de seres sobrehumanos. En el sueño, el poeta helénico experimentó en sí mismo aquello que un profundo epigrama de Friedrich Hebbel expresa con estas palabras:

⁷ Este pasaje, profundamente filosófico, es una reflexión sobre la interacción de fuerzas opuestas (orden y caos, racionalidad y emoción) en la creación artística, inspirada en la mitología y estética griegas.

En el mundo real están muchos posibles entretrejjidos,
Que el sueño de nuevo desenvuelve:
Sea el oscuro de la noche, que a todos somete,
Sea el luminoso del día, que solo al poeta afecta.
Y así también ellos, para que el todo se agote,
A través del espíritu humano en un ser evanescente se tornan.

El hermoso resplandor de los mundos de ensueño, en cuya creación cada ser humano es un artista pleno, es la base de todo arte visual, e incluso, como veremos, de una parte, importante de la poesía. Disfrutamos de la comprensión inmediata de las formas; todas ellas nos hablan, y no hay nada indiferente o superfluo. En el mayor grado de vivacidad de esta realidad onírica, todavía sentimos de manera subyacente la percepción de su irrealidad: al menos, esta es mi experiencia, y podría aportar numerosos testimonios y las afirmaciones de poetas que lo confirman. Allí donde esta percepción del irrealismo se desvanece por completo, comienzan los efectos patológicos y enfermizos, donde se pierde la fuerza sanadora de los estados de sueño.

Dentro de estos límites, no solo experimentamos imágenes agradables y amables con esa comprensión universal: también lo serio, lo sombrío, lo triste, lo oscuro, los bloqueos repentinos, las burlas del azar, las angustiosas expectativas; en resumen, toda la “comedia divina” de la vida, incluido el infierno, pasa ante nosotros. No lo vivimos únicamente como un juego de sombras, pues participamos y sufrimos en estas escenas, aunque sin perder del todo esa sensación fugaz de su irrealidad. De hecho, recuerdo haberme dicho a mí mismo en medio de los peligros y terrores del sueño, animándome y con éxito: “¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!” Incluso he escuchado de personas que han sido capaces de continuar la causalidad de un mismo sueño durante tres o más noches consecutivas. Estos hechos demuestran claramente que nuestro ser más íntimo, el fondo común de todos nosotros, experimenta el sueño con una profunda alegría y una necesidad gozosa.

Esta gozosa necesidad de la experiencia del sueño también fue expresada por los griegos en su representación de Apolo: Apolo, como el dios de las representaciones oníricas, es al mismo tiempo el dios profético y artístico. Él, que en su esencia es el “Brillante”, la deidad de la luz, domina

también la bella apariencia del mundo de los sueños. La verdad superior, la perfección de estos estados en contraste con la realidad cotidiana, comprensible pero fragmentaria, así como la profunda conciencia de la naturaleza sanadora y auxiliadora del sueño y del reposo, constituye el análogo simbólico de la capacidad profética y, en general, del arte, a través del cual la vida se vuelve digna de vivirse y el futuro se convierte en presente. Sin embargo, tampoco debe faltar en la imagen de Apolo esa delicada línea que el cuadro onírico no puede sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, de otro modo, la apariencia no solo engañaría, sino que también defraudaría. Esa moderada limitación, esa libertad de las emociones más salvajes, esa serena sabiduría del dios escultor son esenciales. Su mirada debe ser “solar”, conforme a su origen; incluso cuando se muestra airada o descontenta, la consagración de la bella apariencia permanece sobre ella. Maja envuelve al hombre atrapado en la ilusión. “Así como, en el furioso mar, que por todos lados se extiende sin límites, levantando y hundiendo montañas de olas, un marinero se sienta en su frágil barca, confiando en su débil embarcación; así, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual permanece tranquilo, apoyado y confiado en el *principium individuationis*”⁸. Sí, podría decirse de Apolo que en él esa inquebrantable confianza en el *principium individuationis* y la calma de quien está atrapado en él han alcanzado su expresión más sublime. Incluso podría considerarse a Apolo como la espléndida imagen divina del *principium individuationis*, de cuyos gestos y miradas nos hablan el gozo y la sabiduría de la “apariencia”, junto con su belleza.

En el mismo lugar, Schopenhauer nos ha descrito el inmenso horror que invade al ser humano cuando, de repente, pierde confianza en las formas de conocimiento de la apariencia, debido a que el principio de razón suficiente, en alguna de sus manifestaciones, parece sufrir una excepción. Si a este horror añadimos el éxtasis gozoso que surge desde lo más profundo del ser humano, e incluso de la naturaleza, cuando ocurre esa ruptura del *principium individuationis*, tendremos una visión del espíritu dionisiaco, que se nos hace más comprensible por analogía con el estado de embriaguez.

8 El mundo como voluntad y representación (vol. I, pág. 416):

Ya sea por la influencia de la bebida narcótica, celebrada en himnos por todos los pueblos y culturas primitivas, o por el poderoso y gozoso despertar de la naturaleza con la llegada de la primavera, surgen esas emociones dionisiacas, cuyo incremento lleva al sujeto a desvanecerse en un completo olvido de sí mismo. Incluso en la Edad Media alemana, bajo esa misma fuerza dionisiaca, crecientes multitudes se desplazaban de un lugar a otro, cantando y danzando. En los danzantes de San Juan y San Vito podemos reconocer los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, llegando hasta Babilonia y las orgiásticas fiestas de los sakas. No es aconsejable apartarse de tales manifestaciones como si fueran “enfermedades populares”, ya sea con burla o con lástima desde el sentimiento de la propia salud. Al hacerlo, simplemente se demuestra que uno está “sano”, y que las Musas, sentadas al borde del bosque con Dioniso en su centro, huyen asustadas hacia los matorrales o incluso hacia las olas del mar cuando un “Maestro Zettel” tan saludable aparece repentinamente ante ellas.

Bajo el hechizo de lo dionisiaco, no solo se restablece la unión entre los seres humanos, sino que también la naturaleza, antes extrañada, hostil o sometida, celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. La tierra ofrece voluntariamente sus dones, y los animales salvajes de las rocas y los desiertos se acercan en paz. El carro de Dioniso está cubierto de flores y guirnaldas; bajo su yugo caminan panteras y tigres.

Si transformamos el himno de júbilo de Beethoven, la Oda a la Alegría, en una pintura, y dejamos que nuestra imaginación no se limite al ver a millones postrarse con sobrecogimiento en el polvo, podríamos acercarnos a lo dionisiaco. En este estado, el esclavo se convierte en hombre libre, y todas las rígidas y hostiles barreras impuestas por la necesidad, la arbitrariedad o la “insolente moda” entre los seres humanos se rompen. Ahora, con el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solo unido, reconciliado y fusionado con su prójimo, sino uno con él, como si el velo de Maya se hubiera desgarrado y solo quedaran jirones flotando alrededor del misterioso Uno primigenio.

Cantando y danzando, el ser humano se expresa como miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo caminar y hablar, y se

encuentra en camino, danzando a volar hacia los cielos. De sus gestos emana el encantamiento. Así como los animales ahora hablan y la tierra ofrece leche y miel, también de él surge algo sobrenatural: se siente como un dios, camina ahora tan extasiado y elevado como había visto a los dioses caminar en sus sueños. El ser humano ya no es el artista; se ha convertido en la obra de arte.

El poder creativo de toda la naturaleza, en aras de la suprema satisfacción del Uno primigenio, se manifiesta aquí bajo el estremecimiento del éxtasis. La arcilla más noble, el mármol máspreciado, son moldeados y esculpidos aquí: el ser humano. Y al ritmo de los golpes del cincel del artista cósmico dionisiaco, resuena el grito de los misterios eleusinos: “¡Caéis en éxtasis, oh millones!”.

2

Hasta ahora hemos considerado lo apolíneo y su opuesto, lo dionisiaco, como fuerzas artísticas que surgen directamente de la naturaleza, sin mediación del artista humano, y en las cuales los impulsos artísticos de la naturaleza encuentran inicialmente su satisfacción de manera directa: por un lado, como el mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no guarda relación alguna con el nivel intelectual o la formación artística del individuo; por otro, como una realidad embriagadora que ignora igualmente al individuo, buscando incluso aniquilarlo y liberarlo a través de un sentimiento de unidad mística. Frente a estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza, todo artista es un “imitador”: ya sea como un artista de sueños apolíneo, como un artista de embriaguez dionisiaco, o finalmente, como en la tragedia griega, simultáneamente un artista de embriaguez y de sueños. Este último podría concebirse, por ejemplo, como aquel que, en el estado dionisiaco de embriaguez y renuncia mística al yo, cae solo y apartado de los coros extasiados, y cómo, entonces, a través de la influencia del sueño apolíneo, su propio estado —es decir, su unidad con el fundamento más íntimo del mundo— se le revela en una imagen onírica simbólica.

Tras estas premisas generales y comparaciones, nos acercamos ahora a los griegos para comprender en qué medida y hasta qué altura se desarrollaron en ellos aquellos impulsos artísticos de la naturaleza. Esto nos permitirá entender y valorar más profundamente la relación del artista griego con sus modelos originales o, en términos aristotélicos, con la “imitación de la naturaleza”. Sobre los sueños de los griegos, pese a toda su literatura onírica y las numerosas anécdotas sobre sueños, solo podemos hablar de manera conjetural, aunque con suficiente certeza. Dada la increíble precisión y capacidad plástica de su mirada, junto con su amor claro y sincero por los colores, no podemos evitar suponer —

para vergüenza de todos los nacidos después— que incluso en sus sueños había una causalidad lógica en las líneas y contornos, los colores y las composiciones, similar a la secuencia de escenas en sus mejores relieves. La perfección de esos sueños, si fuera posible compararlos, seguramente nos autorizaría a considerar a los griegos como Homeros soñadores y a Homero como un griego soñador, en un sentido mucho más profundo que cualquier moderno que se atreva a comparar sus sueños con los de Shakespeare.

Sin embargo, no necesitamos hablar solo conjeturalmente cuando se trata de revelar la enorme brecha que separa a los griegos dionisiacos de los bárbaros dionisiacos. Desde todos los rincones del mundo antiguo —dejando de lado los casos más recientes, como Roma y Babilonia—, podemos demostrar la existencia de fiestas dionisiacas cuyo tipo, en el mejor de los casos, se relaciona con el tipo griego como el sátiro barbudo de patas de cabra se relaciona con el propio Dioniso. Casi en todas partes, el centro de estas fiestas se encontraba en una desbordante inmoralidad sexual, cuyas ondas arrasaban con toda estructura familiar y sus venerables normas. Las bestias más salvajes de la naturaleza eran desatadas, hasta alcanzar esa mezcla repugnante de lujuria y crueldad que siempre me ha parecido el verdadero “brebaje de brujas”.

Frente a las agitaciones febriles de esas fiestas, cuyo conocimiento llegaba a los griegos por todas las rutas terrestres y marítimas, estos parecían estar, durante un tiempo, completamente protegidos por la orgullosa figura de Apolo, quien no podía oponer una fuerza más peligrosa contra ese grotesco y tosco dionisismo que la cabeza de Medusa. Es en el arte dórico donde se ha inmortalizado esta majestuosa y rechazada postura de Apolo. Sin embargo, esta resistencia se tornó más precaria, e incluso imposible, cuando finalmente surgieron impulsos similares desde las raíces más profundas del espíritu helénico.

En ese momento, la actuación del dios de Delfos se limitó a desarmar al poderoso adversario mediante una reconciliación realizada en el momento justo. Esta reconciliación representa el momento más importante en la historia del culto griego: dondequiera que miremos, son visibles las transformaciones que este evento provocó. Fue la reconciliación

de dos oponentes, con una clara definición de las fronteras que debían respetarse de ahora en adelante y con el intercambio periódico de obsequios de honor; sin embargo, en el fondo, la brecha nunca se cerró y en comparación con aquellas fiestas saceas babilónicas y su degradación del ser humano al nivel de tigres y monos, las orgías dionisiacas de los griegos adquieren el significado de festivales de redención universal y días de transfiguración. Solo en estas festividades alcanza la naturaleza su júbilo artístico, y solo en ellas la ruptura del principium individuatio-nis se convierte en un fenómeno artístico. Ese repugnante “brebaje de brujas”, mezcla de lujuria y crueldad, no tenía poder aquí: únicamente la maravillosa mezcla y dualidad en las emociones de los extáticos dionisiacos lo recuerda, como los remedios recuerdan a los venenos mortales. Esa experiencia en la que el dolor genera placer y el júbilo en el pecho arranca tonos desgarradores. En la máxima alegría resuena un grito de horror o un lamento anhelante por una pérdida irreparable.

En esas fiestas griegas surge, por decirlo así, un impulso sentimental de la naturaleza, como si esta suspirara por su fragmentación en individuos. El canto y el lenguaje gestual de esos entusiastas con emociones duales eran algo completamente nuevo y desconocido para el mundo homérico griego; especialmente, la música dionisiaca despertaba en ellos miedo y horror. Si bien la música ya era conocida como un arte apolíneo, lo era únicamente, estrictamente hablando, como un ritmo ondulante cuyo poder formativo se había desarrollado para representar estados apolíneos. La música de Apolo era una arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos apenas insinuados, como los propios de la cítara. Cuidadosamente se evitaba, como algo inapolíneo, el elemento que caracteriza la música dionisiaca y, por ende, la música en general: la conmovedora fuerza del tono y el absolutamente incomparable mundo de la armonía.

En el ditirambo dionisiaco, el ser humano es llevado a la máxima intensificación de todas sus capacidades simbólicas; algo nunca antes experimentado busca expresarse: la destrucción del velo de Maya, la unidad como genio de la especie e, incluso, como genio de la naturaleza misma. Ahora, la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se re-

quiere una nueva esfera de símbolos: primero, toda la simbolización corporal, no solo la del rostro, la boca y las palabras, sino el gesto danzante que pone rítmicamente en movimiento todos los miembros. Luego, las demás fuerzas simbólicas, como las de la música, crecen súbitamente y con ímpetu en ritmo, dinámica y armonía.

Para comprender esta completa liberación de todas las fuerzas simbólicas, el ser humano ya debe haber alcanzado esa cúspide de autotranscendencia que dichas fuerzas desean expresar simbólicamente. ¡El servidor dionisiaco de Dioniso solo puede ser entendido por sus semejantes! ¡Con qué asombro debía observarlo el griego apolíneo! Un asombro que crecía aún más al mezclarse con el horror, al darse cuenta de que, en el fondo, todo aquello no le era del todo ajeno; que su conciencia apolínea no era más que un velo que ocultaba esa dionisiaca realidad ante sus ojos.

3

Para comprender esto, debemos dismantelar, pieza por pieza, aquel elaborado edificio de la cultura apolínea, hasta que logremos contemplar los cimientos sobre los que se sostiene. Allí encontramos, por primera vez, las magníficas figuras de los dioses olímpicos, que se alzan sobre el techo y los frontones de este edificio, mientras sus hazañas están representadas en relieves luminosos que adornan frisos y paredes. Aunque Apolo aparece entre ellos como una deidad individual junto a otras, sin reclamar una posición de supremacía, no debemos dejarnos confundir por ello. El mismo impulso que se encarnó en Apolo fue, en realidad, el que dio origen a todo este universo. De este modo, todo el mundo olímpico nació, y Apolo puede considerarse, en este sentido, como su padre.

Aquel que, con otra religión en su corazón, se acerque a los olímpicos buscando una altura moral, incluso santidad, una espiritualidad incorpórea o miradas llenas de misericordioso amor, pronto se sentirá desalentado y decepcionado, viéndose obligado a darles la espalda. Aquí no hay rastro de ascetismo, espiritualidad o deber: solo se expresa una existencia exuberante y triunfante, donde todo lo existente es divinizado, sin importar si es bueno o malo. El observador podría sentirse profundamente impactado ante este desbordante exceso de vida, preguntándose qué elixir mágico habrá corrido por las venas de estos hombres audaces para que, donde sea que miren, Helena, el ideal de su propia existencia flotando en dulce sensualidad, les sonría con encanto. Sin embargo, a este observador, tentado de alejarse, debemos decirle: «No te vayas aún, sino escucha primero lo que la sabiduría popular griega tiene que decir sobre esta vida, que aquí se despliega con inexplicable alegría.» Existe una antigua leyenda que cuenta cómo el rey Midas persiguió durante mucho tiempo al sabio Sileno, compañero de Dioniso, sin lograr atraparlo. Al final, cuando lo consiguió, le preguntó qué era lo mejor y más

excelente para el ser humano. Sileno permaneció inmóvil y en silencio, pero finalmente, forzado por el rey, rompió en una estridente carcajada y exclamó: «¡Miserable raza efímera, hijos del azar y del sufrimiento! ¿Por qué me obligas a decirte lo que sería mejor para ti no oír? Lo mejor de todo es inalcanzable para ti: no haber nacido, no existir, ser nada. Pero lo segundo mejor para ti es morir pronto.»

¿Cómo se relaciona la sabiduría popular con el mundo de los dioses olímpicos? De la misma manera que la visión llena de éxtasis del mártir torturado con sus tormentos.

Ahora se nos abre, por así decirlo, el monte mágico olímpico y nos revela sus raíces. El griego conocía y sentía los horrores y espantos de la existencia; para poder vivir, tuvo que interponer ante ellos el resplandeciente sueño nacido de los Olímpicos. Aquella inmensa desconfianza hacia las titánicas fuerzas de la naturaleza, ese destino inexorable que trona sin piedad por encima de todo conocimiento, aquel buitres que atormenta al gran amigo de los hombres, Prometeo; la trágica suerte del sabio Edipo; la maldición de los Atridas que obliga a Orestes al matricidio; aquellas Gorgonas y Medusas; en resumen, toda esa filosofía del dios del bosque, junto con sus ejemplos míticos que llevaron a los melancólicos etruscos a la perdición, fue superada por los griegos mediante esa mediación artística representada por los Olímpicos, o al menos cubierta y apartada de la mirada. Para poder vivir, los griegos tuvieron que crear a estos dioses desde una necesidad profundamente apremiante, un proceso que podemos imaginar como el lento desarrollo de la orden titánica y aterradora de los dioses hacia la orden olímpica de la alegría, impulsada por el instinto apolíneo de la belleza: como si rosas brotaran de un matorral espinoso. ¿De qué otro modo habría podido soportar la existencia ese pueblo infinitamente sensible, tan singularmente dotado para el sufrimiento, si no se le hubiera mostrado la misma existencia rodeada de una gloria superior en la figura de sus dioses?

El mismo impulso que da origen al arte, como complemento y culminación de la existencia que seduce a seguir viviendo, dio lugar también al mundo olímpico, en el que la «voluntad» helénica se sostuvo un espejo transfigurado. Así, los dioses justifican la vida humana al vivirla ellos

mismos: ¡la única teodicea suficiente! La existencia bajo la brillante luz solar de tales dioses se percibe como algo intrínsecamente deseable, y el verdadero dolor de los hombres homéricos está relacionado con el apartarse de ella, sobre todo con el partir demasiado pronto. Podría decirse ahora, invirtiendo la sabiduría silénica, que «lo peor para ellos sería morir pronto, y lo segundo peor, tener que morir alguna vez». Cuando el lamento se escucha, proviene del breve destino de Aquiles, del constante cambio y transformación de las generaciones humanas, y del ocaso de la era heroica. No es indigno del mayor de los héroes anhelar seguir viviendo, aunque sea como un jornalero. En esta etapa apolínea, la «voluntad» desea con tal vehemencia esta existencia, y el hombre homérico se siente tan unido a ella, que incluso el lamento se convierte en un himno de alabanza.

Es necesario expresar aquí que esta armonía, incluso unidad, entre el hombre y la naturaleza, tan anhelantemente contemplada por los hombres modernos y para la cual Schiller introdujo el término “naif”, no es en absoluto un estado tan simple, natural o inevitable que debamos encontrar como un paraíso humano en la puerta de cada cultura. Solo una época que intentaba imaginar a un Emilio de Rousseau como artista, y que creía haber encontrado en Homero a un Emilio así, criado en el seno de la naturaleza, podría haber sostenido tal idea. Allí donde nos encontramos con lo “naif” en el arte, debemos reconocer la más alta manifestación de la cultura apolínea: una cultura que siempre ha tenido primero que derribar un reino titánico, matar monstruos y, mediante vigorosas ilusiones y seductoras fantasías, triunfar sobre una visión del mundo profundamente aterradora y sobre una sensibilidad extremadamente propensa al sufrimiento. ¡Ay, cuán rara vez se alcanza lo “naif”, ese estado de completa inmersión en la belleza de la apariencia! Por ello, Homero es indescriptiblemente sublime, ya que se relaciona como individuo con la cultura popular apolínea de la misma forma en que un artista de sueños se relaciona con la capacidad de soñar de un pueblo y de la naturaleza en general.

La “ingenuidad” homérica solo puede entenderse como el triunfo completo de la ilusión apolínea: una ilusión que la naturaleza utiliza con

frecuencia para alcanzar sus propósitos. La verdadera meta queda oculta tras una imagen ilusoria; extendemos nuestras manos hacia esta última, y la naturaleza alcanza aquella a través de nuestra propia engañosa percepción. En los griegos, la “voluntad” deseaba contemplarse a sí misma transfigurada en el genio y en el mundo del arte; para glorificarse, sus criaturas debían sentir que eran dignas de glorificación. Debían verse a sí mismas en una esfera más elevada, pero sin que esta perfecta visión del mundo actuara como un mandato o un reproche. Esa esfera es la belleza, donde vieron reflejados a los Olímpicos como sus propias imágenes. Con este reflejo de belleza, la “voluntad” helénica combatió su talento artístico correlativo: la capacidad de sufrir y la sabiduría derivada del sufrimiento. Como monumento de esta victoria se alza ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

4

El artista nos da el sueño. Si nos imaginamos al soñador, cómo él, en medio de la ilusión del mundo onírico y sin perturbarla, se dice a sí mismo: «es un sueño» y «quiero seguir soñándolo», debemos concluir en una profunda y genuina satisfacción interna en la contemplación del sueño. Por otro lado, para soñar con esta satisfacción interna al contemplar, debemos haber olvidado por completo el día y su terrible imposición. Así, podríamos interpretar estas manifestaciones, bajo la guía de Apolo, el intérprete de sueños, de la siguiente manera: por mucho que, de las dos mitades de la vida —la mitad despierta y la mitad soñadora—, la primera nos parezca la más privilegiada, importante, digna y valiosa, la única realmente vivida, me atrevería, no obstante, a sostener, por paradójico que parezca, que para ese misterioso fundamento de nuestro ser, del cual somos manifestaciones, el sueño tiene un valor opuesto. Cuanto más percibo en la naturaleza esos impulsos artísticos todopoderosos y en ellos un anhelo ferviente por la apariencia, por la redención a través de la apariencia, más me siento obligado a adoptar la suposición metafísica de que el verdadero ser, la unidad primigenia, como aquello eternamente sufriente y contradictorio, necesita al mismo tiempo de la visión encantadora, de la apariencia deleitosa, para su constante redención. Esta apariencia, en la cual estamos completamente inmersos y de la cual estamos constituidos, estamos forzados a percibirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un devenir continuo en el tiempo, el espacio y la causalidad; en otras palabras, como la realidad empírica. Si dejamos a un lado, por un momento, nuestra “realidad” propia y concebimos nuestra existencia empírica, así como la del mundo en general, como una representación generada en cada momento por la unidad primigenia, entonces el sueño debe considerarse como la apariencia de la apariencia, y, por ende, como una satisfacción aún mayor del deseo originario de la

apariencia. Por esta misma razón, el núcleo más íntimo de la naturaleza siente esa indescriptible satisfacción en el artista ingenuo y en las obras de arte ingenuas, que igualmente no son más que “apariencia de la apariencia”. Rafael, uno de esos inmortales “ingenuos”, nos ha representado en una pintura alegórica esa reducción de la apariencia a la apariencia, el proceso originario del artista ingenuo y, al mismo tiempo, de la cultura apolínea. En su *Transfiguración*, la parte inferior del cuadro nos muestra, con el niño poseído, los portadores desesperados y los discípulos aterrados y desconcertados, el reflejo del dolor primordial eterno, la única causa del mundo: aquí, la “apariencia” es un reflejo del eterno conflicto, del padre de todas las cosas. De esta apariencia surge ahora, como un aroma ambrosíaco, un nuevo mundo de apariencia, similar a una visión, del cual aquellos atrapados en la apariencia primera no perciben nada: un brillante flotar en la más pura dicha, en una contemplación sin dolor que irradia desde unos ojos amplios y resplandecientes. Aquí, en la más elevada simbología artística, tenemos ante nuestros ojos ese mundo de belleza apolínea y su trasfondo, la terrible sabiduría de Sileno, y comprendemos, mediante la intuición, su mutua necesidad. Apolo, sin embargo, se nos presenta de nuevo como la deificación del principium individuationis, en el cual el objetivo eterno de la unidad primordial — su redención a través de la apariencia — se realiza por completo. Nos muestra, con gestos de la más sublime majestuosidad, cómo todo el mundo de la angustia es necesario para que, a través de ella, el individuo sea impulsado a la creación de la visión redentora y, luego, sumido en la contemplación, permanezca en calma sobre su frágil bote, sentado en medio del océano.

Esta deificación de la individuación, concebida como imperativa y normativa, reconoce solo una ley: la del individuo, es decir, el respeto a los límites que lo definen, la medida (*métron*) en el sentido helénico. Apolo, como deidad ética, exige de sus seguidores esta medida y, para mantenerla, el autoconocimiento. Así, junto a la necesidad estética de la belleza, se alza la exigencia de «Conócete a ti mismo» y «Nada en exceso», mientras que la desmesura y la soberbia se consideran los auténticos demonios hostiles de la esfera no apolínea, atributos propios de

la era previa a Apolo, la época de los titanes, y del mundo ajeno a Apolo, es decir, el mundo bárbaro. Por su amor titánico hacia los hombres, Prometeo fue condenado a ser desgarrado por los buitres; y por su desmesurada sabiduría, que le permitió resolver el enigma de la Esfinge, Edipo fue arrastrado a un torbellino de crímenes confusos. Así, el dios délfico interpretó el pasado griego.

Lo «titánico» y lo «bárbaro» parecían al griego apolíneo características que evocaban la misma impresión que el efecto provocado por lo dionisiaco; sin embargo, no podía ocultarse que él mismo estaba, de alguna manera, emparentado interiormente con aquellos titanes y héroes caídos. Es más, debía sentir algo aún más profundo: toda su existencia, con su belleza y moderación, reposaba sobre un fundamento oculto de sufrimiento y conocimiento, que le era revelado nuevamente a través de lo dionisiaco. ¡Y he aquí la paradoja! Apolo no podía vivir sin Dionisio. Lo «titánico» y lo «bárbaro» resultaban, en última instancia, tan necesarios como lo apolíneo. Ahora imaginemos cómo, en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación, cuidadosamente contenido, resonaba el tono extático de las celebraciones de Dionisio, con encantos cada vez más seductores; cómo, en ellas, se expresaba todo el exceso de la naturaleza en placer, dolor y conocimiento, hasta el grito penetrante. Pensemos, entonces, qué significaba, frente a ese canto popular demoníaco, el artista apolíneo con su salmodia espectral y el sonido fantasmal de su arpa. Las musas de las artes del «espejismo» se desvanecían frente a un arte que, en su embriaguez, hablaba la verdad y clamaba la sabiduría de Sileno, exclamando: «¡Ay! ¡Ay!» contra los alegres olímpicos. El individuo, con todas sus fronteras y medidas, se disolvía en la autonegación de los estados dionisiacos y olvidaba las normas apolíneas. El exceso se revelaba como verdad; la contradicción, el placer nacido del dolor, hablaban desde el corazón de la naturaleza misma. Así, en todos los lugares donde lo dionisiaco irrumpía, lo apolíneo era suspendido y destruido. Pero, con la misma certeza, allí donde se resistía el primer embate, la autoridad y la majestad del dios délfico se manifestaban con una rigidez y una amenaza mayores que nunca. Solo puedo entender el estado dórico y el arte dórico como un campamento de guerra continuo

del espíritu apolíneo: únicamente en una resistencia incesante contra el dionisismo titánico y bárbaro podía sostenerse una forma artística tan rígida y encerrada en murallas, una educación tan severa y militarizada, y un estado tan cruel e implacable durante un tiempo prolongado.

Hasta este punto se ha desarrollado lo que mencioné al inicio de este tratado: cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, en nacimientos sucesivos y potenciándose mutuamente, han dominado la esencia helénica; cómo, a partir de la “era de bronce”, con sus luchas titánicas y su áspera filosofía popular, surgió, bajo el influjo del impulso apolíneo hacia la belleza, el mundo homérico; cómo esta “ingenua” magnificencia fue nuevamente absorbida por la corriente entrante de lo dionisiaco; y cómo, frente a esta nueva fuerza, lo apolíneo se alzó en la rígida majestad del arte y la cosmovisión dórica. Si de esta manera la historia helénica más antigua se divide, en el conflicto de estos dos principios antagónicos, en cuatro grandes periodos artísticos, nos vemos ahora impulsados a indagar sobre el plan último de este devenir y dinamismo, salvo que quisiéramos considerar la última etapa alcanzada, la del arte dórico, como el culmen y propósito de estos impulsos artísticos. Y aquí se nos presenta la mirada el sublime y aclamado arte de la tragedia ática y el ditirambo dramático como la meta común de ambos impulsos, cuya misteriosa unión conyugal, tras una prolongada lucha previa, se glorificó en una criatura que es, al mismo tiempo, Antígona y Casandra.

5

Nos acercamos ahora al verdadero objetivo de nuestra investigación, que se dirige al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y su obra de arte, o al menos a una comprensión intuitiva de aquel misterio de unidad. Nos preguntamos, entonces, dónde aparece por primera vez en el mundo helénico ese punto vital palpitante que más tarde se eleva hasta la tragedia y el ditirambo dramático. La Antigüedad misma nos ofrece una explicación figurativa al respecto cuando representa como los progenitores y portadores de la antorcha de la poesía griega a Homero y a Arquíloco, colocándolos uno junto al otro en obras artísticas, gemas, entre otros, con la clara percepción de que solo estos dos, como naturalezas completamente originales, de las cuales brota un torrente de fuego que fluye hacia toda la posteridad griega, merecen tal consideración. Homero, el anciano soñador absorto en sí mismo, el prototipo del artista apolíneo e ingenuo, contempla asombrado el rostro apasionado de Arquíloco, el servidor guerrero de las musas, arrastrado salvajemente por la existencia. Y la estética moderna no pudo más que añadir una interpretación: que aquí se enfrentan el «objetivo» y el «subjetivo». El artista «objetivo» se nos presenta aquí en contraste con el primer artista «subjetivo». Sin embargo, esta interpretación nos resulta de poco provecho, ya que consideramos al artista subjetivo como un mal artista. En todas las formas y niveles del arte exigimos, antes que nada, la superación de lo subjetivo, la liberación del «yo» y el silencio de toda voluntad y deseo individual. De hecho, no podemos creer en ninguna creación artística auténtica sin objetividad, sin una contemplación pura y desinteresada. Por ello, nuestra estética debe resolver primero el problema de cómo es posible el «lírico» como artista: aquel que, según la experiencia de todas las épocas, siempre dice «yo» y expone ante nosotros toda la gama cromática de sus pasiones y deseos. Precisamente este Arquíloco nos desconcierta, al lado de Homero, con

los gritos de su odio y su burla, con los arrebatos ebrios de su deseo. ¿No es, entonces, este primer llamado artista subjetivo el verdadero no-artista? Pero, si es así, ¿de dónde proviene la reverencia que, precisamente el oráculo délfico —el centro del arte objetivo—, le mostró con declaraciones sumamente notables?

Schiller nos ha arrojado luz sobre el proceso de su creación poética mediante una observación psicológica que, aunque para él mismo inexplicable, no le parecía problemática. Confiesa que, como estado preparatorio previo al acto de la creación poética, no tenía ante sí ni dentro de sí una serie de imágenes con una causalidad ordenada de pensamientos, sino más bien un estado de ánimo musical. «La sensación, en mí, al principio carece de un objeto definido y claro; este se forma solo más tarde. Un cierto estado de ánimo musical precede y, a partir de él, surge en mí la idea poética», escribe. Si añadimos ahora el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión considerada natural en todas partes, e incluso la identidad del poeta lírico con el músico, en la antigüedad, tan estrechamente ligados que, en comparación, nuestra lírica moderna parece una imagen divina sin cabeza, podemos ahora explicar al poeta lírico de la siguiente manera: primero, como artista dionisiaco, se funde completamente con el Uno primigenio, con su dolor y su contradicción, y produce el reflejo de este Uno primigenio en forma de música, que hemos descrito como una repetición del mundo, un segundo molde del mismo. Pero ahora esta música se le hace visible nuevamente, como si fuera una imagen onírica alegórica, bajo la influencia del sueño apolíneo. Ese reflejo carente de imágenes y conceptos del dolor primordial en la música, junto con su redención a través de la apariencia, genera una segunda proyección, esta vez como un símbolo singular o ejemplo. En el proceso dionisiaco, el artista ya ha renunciado a su subjetividad: la imagen que ahora le muestra su unidad con el corazón del mundo es una escena onírica que simboliza aquella contradicción y dolor primordiales, junto con el placer primordial de la apariencia. Por lo tanto, el «yo» del poeta lírico resuena desde el abismo del ser: su «subjetividad», tal como la entienden los estetas modernos, es una ilusión. Cuando Arquíloco, el primer poeta lírico de los griegos, manifiesta su amor desenfrenado y, al

mismo tiempo, su desprecio hacia las hijas de Licambes, no es su pasión personal la que danza ante nosotros en un frenesí orgiástico: vemos a Dionisio y a las ménades; vemos al Arquíloco entusiasta y embriagado cayendo en un sueño, tal como Eurípides lo describe en *Las Bacantes*: el sueño en una alta pradera alpina, bajo el sol del mediodía. Entonces, Apolo se acerca a él y lo toca con el laurel. La encantadora influencia dionisiaco-musical del durmiente lanza ahora chispas de imágenes a su alrededor: poemas líricos que, en su máximo desarrollo, se convierten en tragedias y ditirambos dramáticos.

El escultor, al igual que el épico que le es afín, está absorto en la contemplación pura de las imágenes. El músico dionisiaco, en cambio, está completamente desprovisto de imágenes; él mismo es únicamente el dolor primordial y su resonancia original. El genio lírico, a partir del estado místico de autonegación y unidad, siente surgir un mundo de imágenes y símbolos con una tonalidad, causalidad y rapidez completamente diferentes de las del escultor y el épico. Mientras que estos últimos viven con gozosa complacencia en esas imágenes y no se cansan de contemplarlas con amor hasta en los detalles más pequeños —incluso el rostro airado de Aquiles es para ellos solo una imagen cuyo gesto de ira disfrutan con esa alegría onírica de la apariencia, de modo que, a través de este espejo de la apariencia, están protegidos contra la fusión o disolución con sus figuras—, en contraste, las imágenes del lírico no son más que él mismo, una suerte de objetivaciones de su ser. Por ello, él puede decir «yo» como el centro dinámico de ese mundo; pero este «yo» no es el mismo que el del hombre empírico y real que está despierto, sino el único «yo» verdaderamente existente y eterno, que descansa en el fundamento de las cosas. A través de las imágenes de este «yo», el genio lírico contempla hasta llegar al fondo de las cosas.

Ahora imaginemos que, entre estas imágenes, también se ve a sí mismo no como genio, sino como «sujeto», es decir, como el tumulto completo de pasiones y movimientos de voluntad subjetivos dirigidos hacia algo que él percibe como real. Si ahora parece que el genio lírico y el no-genio vinculado a él son uno, y que el primero habla de sí mismo al usar la palabra «yo», este efecto ya no podrá confundirnos, aunque sí ha confundido a

quienes han considerado al lírico como un poeta subjetivo. En realidad, Arquíloco, el hombre apasionado que ama y odia con intensidad, no es más que una visión del genio, quien ya no es Arquíloco, sino el genio del mundo. Este expresa su dolor primordial de manera simbólica a través de la imagen del hombre Arquíloco. Mientras tanto, ese hombre subjetivo, deseante y anhelante, jamás podría ser un poeta. No es necesario, sin embargo, que el poeta lírico contemple exclusivamente el fenómeno del hombre Arquíloco como un reflejo del ser eterno; la tragedia demuestra hasta qué punto el mundo de visiones del lírico puede distanciarse de ese fenómeno inicial que parece estar más próximo.

Schopenhauer, quien no ignoró la dificultad que el poeta lírico representa para la consideración filosófica del arte, creyó haber encontrado una solución que, sin embargo, no puedo seguir, a pesar de que solo a él, gracias a su profunda metafísica de la música, se le brindó el medio para resolver de manera decisiva esta dificultad. Considero que he intentado hacerlo aquí en su espíritu y en su honor. No obstante, él describe como la esencia particular del canto lo siguiente (El mundo como voluntad y representación, tomo I, p. 295): «Es el sujeto del querer, es decir, la propia voluntad, lo que llena la conciencia del cantor, a menudo como un querer liberado y satisfecho (alegría), aunque con más frecuencia como un querer frustrado (tristeza), pero siempre como una emoción, una pasión, un estado de ánimo agitado. Sin embargo, junto con esto, y al mismo tiempo, el cantor se percibe a sí mismo, a través de la contemplación de la naturaleza circundante, como sujeto del puro conocimiento desinteresado, cuya imperturbable y bienaventurada tranquilidad contrasta con la urgencia de un querer siempre limitado y siempre insatisfecho. Es precisamente la sensación de este contraste, de este juego de opuestos, lo que se expresa en la totalidad del canto y lo que constituye esencialmente el estado lírico». En este estado, el puro conocimiento parece acercarse a nosotros, como si buscara liberarnos del querer y de su urgencia: lo seguimos, aunque solo por momentos. Una y otra vez, el querer y el recuerdo de nuestros propósitos personales nos arrancan de la contemplación serena; pero, al mismo tiempo, la hermosa y próxima naturaleza que nos rodea, en la cual se nos ofrece el conocimiento puro

y desinteresado, nos vuelve a atraer. Por ello, en el canto y en el estado lírico, el querer (es decir, el interés personal en los propósitos) y la contemplación pura de la naturaleza circundante se entremezclan de manera maravillosa: se buscan y se imaginan relaciones entre ambos. El estado subjetivo, la afección de la voluntad, proyecta su color sobre el entorno contemplado, mientras que este, a su vez, refleja ese color sobre aquella. De este estado de ánimo, tan mezclado y compartido, surge el auténtico canto como su huella más genuina.

¿Quién podría no reconocer en esta descripción que aquí se caracteriza la lírica como un arte imperfecto, como una forma que salta y rara vez alcanza su objetivo, incluso como un arte incompleto cuyo ser consistiría en que el querer y la contemplación pura —es decir, el estado no estético y el estado estético— se mezclan de manera maravillosa? Nosotros afirmamos, en cambio, que toda la oposición según la cual, como si fuera un criterio de valor, incluso Schopenhauer clasifica las artes —la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo— no tiene cabida en la estética, ya que el sujeto, entendido como el individuo deseante que promueve sus propósitos egoístas, solo puede considerarse como un oponente y no como el origen del arte. Sin embargo, en la medida en que el sujeto es un artista, ya ha sido liberado de su voluntad individual y se ha convertido en un medio a través del cual el único sujeto verdaderamente existente celebra su redención en la apariencia. Porque esto debe quedarnos claro, tanto para nuestra humillación como para nuestra elevación: toda la comedia del arte no se representa en absoluto para nosotros, ni para nuestra mejora o educación; de hecho, tampoco somos los auténticos creadores de ese mundo artístico. Sin embargo, podemos asumir de nosotros mismos que somos imágenes y proyecciones artísticas para su verdadero creador, y que poseemos nuestra mayor dignidad en la medida en que somos obras de arte; pues solo como fenómeno estético están justificados eternamente la existencia y el mundo. No obstante, nuestra conciencia de este significado que tenemos no es mayor que la de los guerreros pintados en un lienzo acerca de la batalla representada en él. Por lo tanto, todo nuestro conocimiento del arte es, en el fondo, completamente ilusorio, ya que, como conocedores, no somos uno ni idénti-

cos con aquel ser que, como único creador y espectador, disfruta de esta comedia del arte de manera eterna. Solo en la medida en que el genio, en el acto de la creación artística, se funde con ese artista primordial del mundo, puede saber algo sobre la esencia eterna del arte. En ese estado, de manera maravillosa, se asemeja a la inquietante figura del cuento que gira los ojos y puede contemplarse a sí misma: ahora es a la vez sujeto y objeto, poeta, actor y espectador.

6

La historia griega nos dice de Arquíloco que introdujo la canción popular en la literatura y que, debido a este hecho, le corresponde esa posición única junto a Homero. Pero, ¿qué es la canción popular en contraposición al completamente apolíneo poema épico? ¿Acaso no es otra cosa que la huella perpetua de una unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco? Su inmensa difusión, que se extiende a través de todos los pueblos y se intensifica en constantes nuevos nacimientos, nos testimonia la fuerza de esa doble tendencia artística de la naturaleza, que deja sus marcas en la canción popular de un modo análogo al que los movimientos orgiásticos de un pueblo se eternizan en su música. De hecho, debería ser históricamente demostrable cómo cada período especialmente productivo en canciones populares ha sido al mismo tiempo profundamente influido por corrientes dionisiacas, que siempre debemos considerar como el fundamento y la condición previa de la canción popular.

La canción popular, sin embargo, se nos presenta, ante todo, como un espejo musical del mundo, como una melodía primigenia que busca ahora una aparición paralela en el sueño y la expresa en la poesía. La melodía es, por lo tanto, lo primero y lo universal, capaz de admitir múltiples objetivaciones en diversos textos. Es, además, lo más importante y necesario desde la perspectiva ingenua del pueblo. La melodía engendra la poesía desde sí misma y lo hace una y otra vez; esto es precisamente lo que nos comunica la forma estrófica de la canción popular, un fenómeno que siempre me ha llenado de asombro hasta que finalmente hallé esta explicación. Quien examine una colección de canciones populares, como la de Des Knaben Wunderhorn, bajo esta teoría, encontrará innumerables ejemplos de cómo la melodía, en su constante capacidad generadora, esparce a su alrededor destellos de imágenes: imágenes que, con su variedad, su brusco cambio e incluso su vertiginoso desbordamiento,

revelan una fuerza completamente ajena a la tranquila fluidez del efecto épico. Desde el punto de vista del poema épico, este mundo desigual e irregular de imágenes líricas es simplemente condenable, y esto es seguramente lo que hicieron los solemnes rapsodas épicos de las fiestas apolíneas en la época de Terpandro.

En la poesía de la canción popular observamos cómo el lenguaje se lleva al límite en su esfuerzo por imitar a la música, y con Arquíloco surge un nuevo mundo poético que contradice, en su esencia más profunda, a la poesía homérica. Esto nos permite definir la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y tono: la palabra, la imagen y el concepto buscan un modo de expresión análogo al de la música, sometiéndose en este proceso a su influencia y poder. En este contexto, podemos distinguir dos grandes corrientes en la historia lingüística del pueblo griego, según si el lenguaje imitaba el mundo de las apariencias y las imágenes, o el mundo de la música. Una reflexión sobre las diferencias en color, construcción sintáctica y material léxico entre Homero y Píndaro basta para comprender la magnitud de este contraste. Resulta evidente que, entre ambos, debieron resonar las orgiásticas melodías de flauta del Monte Olimpo, las cuales, incluso en la época de Aristóteles y en medio de una música más desarrollada, seguían provocando un éxtasis entusiasta en los oyentes. Sin duda, en su impacto original, estas melodías impulsaron a los poetas de la época a emularlas mediante todos los recursos expresivos a su alcance. Un fenómeno similar lo encontramos en nuestros días, aunque nuestra estética moderna a menudo lo considere inapropiado, ya que con frecuencia somos testigos de cómo una sinfonía de Beethoven obliga a los oyentes a construir relatos en imágenes, aunque estas, evocadas por una misma pieza musical, puedan combinarse de formas fantásticamente coloridas o incluso contradictorias. Sin embargo, jugar superficialmente con estas combinaciones, ignorando el fenómeno profundo que realmente merece atención, es una característica típica de esa estética. Incluso cuando un compositor describe una obra con imágenes —como al llamar pastoral a una sinfonía o denominar “escena junto al arroyo” o “alegre reunión de campesinos” a algunos de sus movimientos—, estas son únicamente representacio-

nes metafóricas nacidas de la música y no objetos que la música haya imitado, ya que no revelan el contenido dionisiaco de la música ni poseen un valor exclusivo frente a otras imágenes. Por último, debemos imaginar este proceso de descarga de la música en imágenes trasladado a una comunidad popular joven, vibrante y lingüísticamente creativa, para comprender cómo se origina el canto popular estrófico y cómo el nuevo principio de imitación musical estimula todas las capacidades lingüísticas.

¿Podemos, entonces, considerar la poesía lírica como la efulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos? Si es así, cabe preguntarnos: «¿Cómo aparece la música reflejada en el espejo de las imágenes y los conceptos?» Aparece como voluntad, entendida en el sentido schopenhaueriano, es decir, como opuesta al estado estético de contemplación pura y desprovista de voluntad. Aquí es esencial distinguir claramente entre el concepto de la esencia y el de la apariencia: la música, en su esencia, no puede ser voluntad, ya que, de serlo, quedaría completamente excluida del ámbito del arte, pues la voluntad es, en sí misma, lo antiestético. Sin embargo, la música aparece como voluntad. Para expresar esta apariencia en imágenes, el poeta lírico necesita emplear todas las emociones de la pasión, desde el susurro de la inclinación hasta el rugido de la locura. Impulsado a hablar de la música mediante símiles apolíneos, el poeta comprende la totalidad de la naturaleza y a sí mismo en ella como algo que desea, anhela y ansía eternamente. Sin embargo, en la medida en que interpreta la música a través de imágenes, él mismo reposa en la serena quietud del estado contemplativo apolíneo, aunque todo lo que logra transmitir mediante el medio de la música esté inmerso en un movimiento impulsado por ella. Cuando contempla ese mismo medio, se le revela su propia imagen en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir y regocijarse se le aparecen como símiles con los cuales interpreta la música. Este es, precisamente, el fenómeno del poeta lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras él mismo, completamente liberado del deseo característico de la voluntad, se convierte en un puro e inmaculado ojo solar.

Toda esta argumentación sostiene que la lírica es tan dependiente del espíritu de la música como lo es la música misma en su plena autonomía, ya que esta no necesita de la imagen ni del concepto, sino que simplemente los tolera junto a sí. La poesía del lírico no puede expresar nada que no estuviera ya contenido, en la mayor generalidad y validez universal, en la música que lo impulsó a traducirla en lenguaje figurado. Precisamente por esto, la simbolización universal de la música no puede ser abarcada de manera exhaustiva por el lenguaje, porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor original en el corazón del Uno primigenio, y por ello simboliza una esfera que está más allá de toda apariencia y que precede a cualquier manifestación. Frente a esto, toda apariencia no es más que un símil; en consecuencia, el lenguaje, como órgano y símbolo de las apariencias, jamás puede revelar hacia el exterior lo más profundo de la música. Siempre que el lenguaje intenta imitar a la música, permanece en una relación meramente superficial con ella, mientras que el núcleo más profundo de la música no puede ser acercado a nosotros ni un solo paso más mediante toda la elocuencia lírica.

Todos los principios del arte discutidos hasta ahora deben emplearse como ayuda para orientarnos en el laberinto que denominamos el origen de la tragedia griega. No considero disparatado afirmar que este problema aún no ha sido planteado seriamente, y mucho menos resuelto, aunque los fragmentos dispersos de la tradición antigua hayan sido combinados y separados repetidamente de manera arbitraria. Esta tradición nos asegura con absoluta claridad que la tragedia surgió del coro trágico y, originalmente, no era más que coro, únicamente coro: de ahí que este nos obligados a analizar este coro trágico como el auténtico drama primigenio, sin conformarnos con las expresiones artísticas comunes que lo describen como el espectador ideal o como una representación del pueblo frente a la región aristocrática de la escena. La última interpretación mencionada —que podría sonar elevada a ciertos políticos, al sugerir que la ley moral inmutable fue encarnada por los atenienses democráticos en el coro popular, el cual siempre prevalecería sobre los excesos y desbordes de los reyes— puede estar sustentada en una frase de Aristóteles. Sin embargo, no tiene influencia alguna en la formación original de la tragedia, ya que, en esos orígenes puramente religiosos, estaban completamente ausentes tanto el contraste entre pueblo y gobernante como cualquier esfera política o social. Incluso al considerar la forma clásica del coro en Esquilo y Sófocles, sería un sacrilegio interpretar aquí una “intuición de una constitución popular”. Hablar de una representación constitucional del pueblo sería una blasfemia ante la cual otros no han retrocedido. Las constituciones estatales de la antigüedad no conocían en la práctica una representación popular constitucional y, afortunadamente, tampoco habrían siquiera “intuido” algo similar en su tragedia.

Mucho más famosa que esta interpretación política del coro es la idea de A. W. Schlegel, quien nos propone considerar el coro, por así decirlo,

como la encarnación y el extracto del conjunto de espectadores, como el “espectador ideal”. Esta visión, al confrontarla con la tradición histórica que indica que, originalmente, la tragedia era únicamente coro, se revela como lo que realmente es: una afirmación tosca, poco científica pero brillante, cuyo esplendor proviene únicamente de su forma concentrada de expresión, del genuino prejuicio germano hacia todo lo que se denomine “ideal” y de nuestro momentáneo asombro. Este asombro surge cuando comparamos al público teatral que conocemos con aquel coro y nos preguntamos si sería posible idealizar algo semejante al coro trágico a partir de este público. En silencio negamos tal posibilidad y nos maravillamos tanto por la audaz afirmación de Schlegel como por la naturaleza completamente distinta del público griego.

Siempre habíamos asumido, después de todo, que el espectador adecuado, sea quien sea, debía ser consciente de que tenía ante sí una obra de arte, no una realidad empírica. Sin embargo, el coro trágico de los griegos estaba obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas y reales. El coro de las Oceánides realmente creía que veía al titán Prometeo frente a sí y se consideraba a sí mismo tan real como el dios en escena. ¿Y esa debería ser la forma más alta y pura de espectador? ¿Como las Oceánides, creer que Prometeo estaba presente corporalmente, considerarlo real? ¿Y sería esa la señal del espectador ideal: subir al escenario y liberar al dios de sus tormentos? Nosotros habíamos pensado en un público estético, y considerábamos que cada espectador era tanto más capaz cuanto más lograba percibir la obra como arte, es decir, de manera estética. Y ahora, la expresión de Schlegel nos sugiere que el espectador ideal perfecto no percibe el mundo de la escena de forma estética, sino que lo experimenta como algo corpóreo y empírico. ¡Ah, esos griegos!, suspirábamos. ¡Ellos derrumban nuestra estética! Pero, acostumbrados ya, repetíamos la afirmación de Schlegel cada vez que el coro era mencionado.

Sin embargo, esa tradición tan explícita contradice a Schlegel: el coro en sí mismo, sin escenario, es decir, la forma primitiva de la tragedia, no es compatible con ese coro de espectadores idealizados. ¿Qué clase de arte sería aquella que se originara a partir del concepto de espectador,

en la cual el “espectador en sí mismo” constituiría su forma esencial? El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Tememos que el nacimiento de la tragedia no pueda explicarse ni a partir del respeto por la inteligencia moral de la masa ni del concepto de un espectador sin representación teatral, y consideramos que este problema es demasiado profundo como para que reflexiones tan superficiales puedan siquiera rozarlo.

Schiller ya había revelado una visión infinitamente más valiosa sobre el significado del coro en la famosa introducción a *La novia de Messina*, donde considera al coro como un muro viviente que la tragedia construye a su alrededor para separarse completamente del mundo real y preservar su terreno ideal y su libertad poética.

Con esta su principal arma, Schiller combate el concepto común de lo “natural” y la ilusión que suele exigirse en la poesía dramática. Mientras que en el teatro el día no es más que una creación artificial, la arquitectura es simbólica y el lenguaje métrico posee un carácter ideal, persiste el error de considerar que aquello que constituye la esencia misma de toda poesía debe ser tolerado únicamente como una “libertad poética”. La introducción del coro representa el paso decisivo con el cual se declara abierta y honestamente la guerra a todo naturalismo en el arte. Sin embargo, una perspectiva de este tipo es descalificada por nuestro tiempo, que se cree superior, con el término despectivo de “pseudoidealismo”. Me temo que, con nuestra actual veneración por lo natural y lo real, hemos llegado al polo opuesto de todo idealismo: la región de los museos de figuras de cera. También en ellos existe cierto tipo de arte, al igual que en algunos romances populares contemporáneos, pero no pretendamos que esta forma de arte ha superado el supuesto “pseudoidealismo” de Schiller y Goethe.

Ciertamente, es un “terreno ideal” aquel en el que, según la acertada comprensión de Schiller, el coro de sátiros griego —el coro de la tragedia original— solía desenvolverse, un terreno elevado muy por encima del camino real que recorren los mortales. El griego construyó para este coro el andamiaje de un estado natural ficticio y colocó sobre él seres igualmente ficticios. Sobre este fundamento creció la tragedia, y pre-

cisamente por ello estuvo desde sus inicios exenta de cualquier penosa imitación de la realidad. Sin embargo, no se trata de un mundo arbitrariamente fantaseado entre el cielo y la tierra, sino de un mundo con la misma realidad y credibilidad que el Olimpo y sus habitantes poseían para el creyente heleno. El sátiro, como corista dionisiaco, vive en una realidad religiosamente aceptada bajo la sanción del mito y del culto. Que con él comience la tragedia, que de él emane la sabiduría dionisiaca de la tragedia, es un fenómeno tan desconcertante como lo es, en general, el surgimiento de la tragedia a partir del coro. Quizás podamos encontrar un punto de partida para esta reflexión si afirmamos que el sátiro, ese ser natural ficticio, se relaciona con el hombre civilizado de la misma manera en que la música dionisiaca se relaciona con la civilización. De esta última, Richard Wagner dice que es superada por la música, así como la luz de una lámpara se desvanece ante la luz del día. De manera similar, el hombre civilizado griego se sentía superado al enfrentarse al coro de sátiros, y esta es precisamente la primera consecuencia de la tragedia dionisiaca: que el Estado y la sociedad, junto con todas las distancias entre los hombres, se disuelvan en un sentimiento de unidad abrumador que nos conduce de nuevo al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico con el que toda verdadera tragedia nos deja —es decir, la certeza de que la vida, en su esencia más profunda, es indestructiblemente poderosa y jubilosa a pesar de todos los cambios en las apariencias— se manifiesta de manera tangible en el coro de sátiros, un coro de seres naturales que parecen vivir eternamente detrás de toda civilización, indestructibles, y permanecer siempre iguales, a pesar de los cambios de generaciones y de la historia de los pueblos.

Con este coro se consuela el profundo y delicado heleno, único capaz de experimentar los sufrimientos más sutiles y pesados, quien, con mirada penetrante, ha contemplado el terrible y destructivo curso de lo que se llama la historia del mundo, así como la crueldad de la naturaleza, y corre el riesgo de anhelar una negación budista de la voluntad. Lo salva el arte, y mediante el arte, la vida se salva a sí misma en él. La exaltación del estado dionisiaco, con su destrucción de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene durante su duración un elemento letárgico, en

el cual todo lo vivido personalmente en el pasado se sumerge. De esta manera, la brecha del olvido separa el mundo de la realidad cotidiana de la realidad dionisiaca. Pero, tan pronto como esa realidad cotidiana vuelve a hacerse consciente, se experimenta con disgusto; una actitud ascética y de negación de la voluntad es el fruto de estos estados. En este sentido, el hombre dionisiaco se asemeja a Hamlet: ambos han tenido una visión auténtica de la esencia de las cosas, han comprendido, y les repugna actuar, porque su acción no puede alterar nada en la esencia eterna de las cosas. Perciben como ridículo o vergonzoso que se les exija poner en orden un mundo que está fuera de quicio. El conocimiento mata la acción; para actuar es necesario estar velado por la ilusión. Esa es la enseñanza de Hamlet, no la trivial sabiduría de un soñador vacilante que, debido a un exceso de reflexión y una sobreabundancia de posibilidades, no puede actuar. No es la reflexión lo que paraliza, sino el verdadero conocimiento. La visión de la aterradora verdad anula cualquier motivación para actuar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora, ningún consuelo es suficiente, y el anhelo se extiende más allá de este mundo, más allá incluso de los dioses; la existencia, junto con su deslumbrante reflejo en los dioses o en un más allá inmortal, es negada. En la conciencia de la verdad contemplada, el hombre ve solo el horror o el absurdo de la existencia. Ahora comprende el simbolismo en el destino de Ofelia, y reconoce la sabiduría del dios silvano Sileno: todo le provoca repulsión.

Aquí, en este extremo peligro de la voluntad, se acerca, como una hechicera salvadora y sanadora, el arte. Solo ella es capaz de transformar esos pensamientos de repulsión hacia lo horrible o lo absurdo de la existencia en representaciones con las que es posible vivir. Estas son lo sublime, como la doma artística de lo terrible, y lo cómico, como la descarga artística del disgusto por lo absurdo. El coro de sátiros del *ditirambo* es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes dionisiacos se disuelven esas sensaciones descritas anteriormente.

8

El sátiro, así como el pastor idílico de nuestros tiempos modernos, son ambos el producto de un anhelo dirigido hacia lo primitivo y natural; qué firme e intrépido fue el agarre del griego de su hombre del bosque, mientras que el hombre moderno manipulaba de manera tímida y delicada la imagen aduladora de un pastor tierno y dulcemente flautista. La naturaleza, aún no alterada por el conocimiento, donde los cerrojos de la cultura aún no están rotos, eso es lo que el griego vio en su sátiro, por lo cual no lo confundió con un mono. Al contrario, era el prototipo del hombre, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, como un entusiasta extático encantado por la proximidad del dios, como un compañero compasivo en quien se repite el sufrimiento del dios, como un oráculo de sabiduría que emana desde lo más profundo del seno de la naturaleza, como un símbolo del poderío sexual omnipotente de la naturaleza, al cual el griego estaba acostumbrado a contemplar con reverente asombro. El sátiro era algo sublime y divino: así debía parecerle especialmente al hombre dionisiaco, profundamente afligido. Él habría considerado al pastor adornado y ficticio. Ofendido por los grandiosos y desinhibidos trazos de la naturaleza, su mirada se posaba en sublime satisfacción; aquí se desvanecía la ilusión de la cultura del prototipo del hombre, aquí se revelaba el verdadero hombre, el sátiro barbudo que exulta a su dios. Ante él, el hombre de cultura se reducía a una caricatura mentirosa. Incluso para estos inicios del arte trágico, Schiller tiene razón: el coro es un muro vivo contra la asaltante realidad, porque el coro de sátiros representa la existencia de manera más verdadera, real y completa que el hombre de cultura que comúnmente se considera la única realidad. La esfera de la poesía no está fuera del mundo, como una imposibilidad fantástica de la mente de un poeta: quiere ser lo contrario, la expresión no disimulada de la verdad y, por eso, debe desechar los adornos engañosos de esa su-

puesta realidad del hombre de cultura. El contraste entre esta verdadera naturaleza y la mentira cultural que se presenta como la única realidad es similar al que existe entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo entero de las apariencias: y así como la tragedia, con su consuelo metafísico, apunta a la vida eterna de ese núcleo de existencia, ante la continua desaparición de las apariencias, así también la simbología del coro de sátiros expresa en una parábola esa relación original entre la cosa en sí y la apariencia. Aquel pastor idílico del hombre moderno es solo un retrato de lo que él considera naturaleza, un conjunto de ilusiones educativas; el griego dionisiaco desea la verdad y la naturaleza en su máxima potencia, y se transforma en sátiro.

Bajo tales estados de ánimo y conocimientos, la enardecida multitud de seguidores de Dioniso celebra, transformándose incluso ante sus propios ojos, de modo que ellos mismos se imaginan como genios de la naturaleza restaurada, como sátiros. La posterior configuración del coro trágico es la imitación artística de este fenómeno natural; en este caso, ciertamente se hizo necesario un distanciamiento entre los espectadores dionisiacos y los encantados dionisiacos. Sin embargo, siempre se debe tener presente que el público de la tragedia ática se veía reflejado en el coro de la orquesta, sin que realmente existiera una oposición entre público y coro, pues todo es simplemente un gran y sublime coro de sátiros danzantes y cantantes, o de aquellos que se dejan representar por estos sátiros. La palabra de Schlegel debe abrirse a nosotros aquí en un sentido más profundo. El coro es el 'espectador ideal', en cuanto es el único espectador, el espectador del mundo visionario del escenario. Un público de espectadores, como lo conocemos nosotros, era desconocido para los griegos: en sus teatros, debido a la construcción anfiteatral del espacio para espectadores, era posible para todos realmente tener una visión general de todo el mundo cultural a su alrededor y, en una contemplación satisfecha, imaginarse a sí mismos como parte del coro. A la luz de este entendimiento, podemos considerar al coro, en su etapa primitiva en la tragedia original, como una auto-reflexión del hombre dionisiaco: un fenómeno que se evidencia más claramente a través del proceso del actor, quien, con verdadero talento, ve flotar ante sus ojos la imagen del

personaje que representa de manera tangiblemente perceptible. El coro de sátiros es, en primer lugar, una visión de la masa dionisíaca, como a su vez el mundo del escenario es una visión de este coro de sátiros: la fuerza de esta visión es lo suficientemente potente como para hacer opaco y no receptivo al impacto de la 'realidad', frente a los hombres cultos situados en los asientos alrededor. La forma del teatro griego recuerda a un valle montañoso solitario: la arquitectura del escenario aparece como una luminosa imagen de nubes, que las bacantes errantes en la montaña avistan desde lo alto, como el maravilloso marco en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso.

La manifestación artística original que aquí traemos a colación para explicar el coro trágico, es, desde nuestro punto de vista erudito sobre los procesos artísticos elementales, casi provocativa; mientras que nada es más cierto que el poeta solo es poeta porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él, y en cuya esencia más íntima puede mirar. Debido a una peculiar debilidad del talento moderno, tendemos a imaginar el fenómeno estético original como demasiado complicado y abstracto. Para el verdadero poeta, la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen representativa que realmente flota ante él en lugar de un concepto. El carácter para él no es algo compuesto de rasgos individuales seleccionados, sino una persona vívidamente viva ante sus ojos, que se distingue de la misma visión del pintor solo por su continuo vivir y actuar. ¿Por qué describe Homero con tanta más claridad que todos los otros poetas? Porque ve mucho más. Hablamos de poesía de manera tan abstracta porque tendemos a ser malos poetas. En el fondo, el fenómeno estético es simple; solo se necesita la capacidad de ver continuamente un juego viviente y estar siempre rodeado de multitudes de espíritus, entonces uno es poeta; solo se necesita sentir el impulso de transformarse uno mismo y hablar desde otros cuerpos y almas, entonces uno es dramaturgo.

La excitación dionisíaca tiene la capacidad de transmitir esta facultad artística a toda una masa, haciéndola sentir unida internamente. Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse transformado ante sí mismo y actuar ahora como si realmente hubiera entrado en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso está al comienzo

del desarrollo del drama. Aquí nos encontramos con algo distinto al rapsoda, quien no se funde con sus imágenes, sino que, al igual que el pintor, las observa con una mirada contemplativa desde fuera de sí mismo; aquí ya existe una renuncia del individuo al adentrarse en una naturaleza ajena. Y este fenómeno ocurre de manera endémica: una multitud entera se siente encantada de esta manera. El ditirambo, por lo tanto, es esencialmente diferente de cualquier otro canto coral. Las jóvenes que, con ramas de laurel en mano, avanzan solemnemente hacia el templo de Apolo y cantan un himno procesional, siguen siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámico es un coro de transformados, quienes han olvidado completamente su pasado civil y su posición social; se han convertido en los servidores eternos, fuera de todas las esferas sociales de su dios. Todo otro canto coral de los griegos es solo una gran intensificación del cantante apolíneo individual: mientras que, en el ditirambo, tenemos ante nosotros una comunidad de actores inconscientes que se perciben mutuamente como transformados.

El encantamiento es la premisa de todo arte dramático. En este encantamiento, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como un sátiro, y como sátiro, a su vez, contempla al dios, es decir, ve en su transformación una nueva visión fuera de sí mismo, como la culminación apolínea de su estado. Con esta nueva visión, el drama está completo.

De acuerdo con este conocimiento, debemos entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que continuamente se descarga en un mundo de imágenes apolíneas. Las partes del coro, con las que la tragedia está entrelazada, son en cierto modo el útero de todo el denominado diálogo, es decir, del mundo escénico completo, del drama propiamente dicho. En varias descargas sucesivas, este fundamento originario de la tragedia irradia esa visión del drama: que es completamente una aparición onírica y por lo tanto de naturaleza épica, pero que, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino al contrario, muestra la ruptura del individuo y su fusión con el ser primordial. Así, el drama es la materialización apolínea de las percepciones y efectos dionisiacos y, por lo tanto, está separado del epos por un abismo inmenso.

El coro de la tragedia griega, el símbolo de toda la masa excitada dionisiacamente, encuentra en esta nuestra interpretación su completa explicación. Mientras que nosotros, acostumbrados a la posición de un coro en la escena moderna, especialmente un coro de ópera, no podíamos entender cómo aquel coro trágico de los griegos podía ser más antiguo, más original, incluso más importante que la propia ‘acción’, como tan claramente se había transmitido, mientras que por otro lado no podíamos conciliar esa importancia y originalidad transmitidas con el hecho de que estuviera compuesto solo por seres serviles, e inicialmente solo por sátiros con patas de cabra, mientras que la orquesta frente a la escena siempre nos había permanecido como un enigma, ahora hemos llegado al entendimiento de que la escena junto con la acción, fundamental y originalmente, solo se pensaba como una visión, que la única ‘realidad’ es precisamente el coro, que genera la visión desde sí mismo y habla de ella con toda la simbología del baile, el sonido y la palabra. Este coro ve en su visión a su señor y maestro Dionisio y es por eso eternamente el coro servicial: ve cómo este, el dios, sufre y se glorifica, y por eso no actúa él mismo. En esta posición de total servidumbre hacia el dios, sigue siendo el más alto, es decir, la expresión dionisiaca de la naturaleza y, por lo tanto, habla, como esta, en éxtasis, pronunciando oráculos y sentencias de sabiduría: como el compasivo, es al mismo tiempo el sabio que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Así surge esa figura fantástica y tan provocativa del sátiro sabio y entusiasta, que es al mismo tiempo ‘el hombre simple’ en contraposición al dios: imagen de la naturaleza y de sus impulsos más fuertes, símbolo de la misma y al mismo tiempo heraldo de su sabiduría y arte: músico, poeta, bailarín, vidente de espíritus en una sola persona.

Dionisio, el verdadero héroe de la escena y el centro de la visión, de acuerdo con este conocimiento y según la tradición, inicialmente, en el período más antiguo de la tragedia, no está realmente presente, sino que se presenta como si lo estuviera: es decir, originalmente la tragedia es solo un ‘coro’ y no un ‘drama’. Más tarde, se intenta mostrar al dios como un ser real y representar la figura visionaria junto con su marco glorificador como visible para todos los ojos: con esto comienza el ‘drama’ en el sen-

tido estricto. Ahora, se le asigna al coro ditirámico la tarea de estimular el ánimo de los espectadores hasta tal punto dionisiaco, que cuando el héroe trágico aparece en el escenario, no vean simplemente a un hombre disfrazado de manera grotesca, sino una figura visionaria como si naciera de su propio éxtasis. Imaginémonos a Admeto reflexionando profundamente sobre su recientemente fallecida esposa Alceste y consumiéndose en la contemplación espiritual de ella, cuando de repente se le presenta una figura femenina de forma y paso similares, envelada: imaginemos su súbita inquietud temblorosa, su comparación impetuosa, su convicción instintiva; así tenemos un análogo a la sensación con la que el espectador excitado dionisiacamente veía avanzar al dios en el escenario, con cuyo sufrimiento ya se había fusionado. Involuntariamente, proyectaba toda la imagen del dios, mágicamente temblando ante su alma, sobre esa figura enmascarada y disolvía su realidad en una irrealidad fantasmagórica. Este es el estado de sueño apolíneo, en el que el mundo diurno se vela y un nuevo mundo, más claro, comprensible y conmovedor que aquel, y sin embargo más sombrío, nace constantemente ante nuestros ojos en un cambio perpetuo. En consecuencia, en la tragedia reconocemos un contraste estilístico profundo: el lenguaje, el color, la movilidad, la dinámica del discurso se manifiestan como esferas completamente separadas de expresión entre la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, el mundo de sueño apolíneo de la escena. Las apariciones apolíneas, en las que Dionisio se objetiva, ya no son ‘un mar eterno, un tejido cambiante, una vida ardiente’, como lo es la música del coro, ya no son esas fuerzas solo sentidas, no condensadas en imagen, en las que el devoto de Dionisio siente la cercanía del dios: ahora, desde la escena, la claridad y firmeza de la forma épica le hablan, ahora Dionisio ya no habla a través de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

9

Todo lo que en la parte apolínea de la tragedia griega emerge a la superficie a través del diálogo se muestra simple, transparente y bello, reflejando así la naturaleza del heleno, que se revela en la danza, donde la mayor fuerza solo está presente en potencia, manifestándose en la flexibilidad y la exuberancia del movimiento. Así, el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su claridad y determinación apolínea, haciéndonos creer que penetramos de inmediato en la esencia más profunda de su ser, con asombro por lo breve que parece ese camino. Sin embargo, si dejamos de lado el carácter del héroe que se hace visible en la superficie —mera apariencia proyectada como una imagen luminosa sobre una pared oscura— y profundizamos en el mito reflejado en esas brillantes imágenes, experimentamos un fenómeno inverso a un principio óptico conocido: cuando intentamos fijar la vista en el sol con demasiado esfuerzo, nos vemos obligados a apartarla, deslumbra-dos, y entonces aparecen ante nuestros ojos manchas oscuras como un remedio para la ceguera momentánea; de manera inversa, las imágenes luminosas de los héroes sofocleos —lo apolíneo de su máscara— son una consecuencia necesaria de la mirada que se adentra en lo más íntimo y terrible de la naturaleza, funcionando como manchas resplandecientes que curan una visión herida por la noche aterradora. Solo en este sentido podemos comprender correctamente el concepto serio y profundo de la ‘alegría griega’, en contraste con la versión errónea que predomina en la actualidad, reducida a un simple estado de bienestar superficial y despreocupado.

La figura más sufriente del teatro griego, el infortunado Edipo, fue comprendida por Sófocles como la del hombre noble, destinado al error y al sufrimiento a pesar de su sabiduría, pero que, al final, a través de su inmenso padecimiento, ejerce una fuerza mágica y benéfica a su al-

rededor, cuyo efecto perdura incluso después de su muerte. El poeta, en su profundidad, nos dice que el hombre noble no peca: aunque sus actos puedan destruir leyes, el orden natural e incluso el mundo moral, generan a su vez un círculo mágico de influencias que funda un nuevo mundo sobre las ruinas del antiguo. Como poeta y pensador religioso, Sófocles nos muestra primero un intrincado nudo de acontecimientos judiciales, que el juez desentraña lentamente, llevándolo a su propia ruina; el deleite genuinamente helénico por esta resolución dialéctica es tan intenso que impregna toda la obra con una serenidad superior, suavizando los elementos más aterradores del proceso. En Edipo en Colono, esta misma serenidad se eleva a una glorificación infinita: frente al anciano, devastado por la extrema miseria y reducido a una existencia puramente pasiva, se erige una alegría sobrehumana, descendida de la esfera divina, que sugiere que, precisamente en su resignada pasividad, el héroe alcanza su máxima actividad, extendiéndose más allá de su propia vida, mientras que su esfuerzo consciente en el pasado solo lo había conducido a la inacción. Así, el intrincado nudo del mito de Edipo, aparentemente irresoluble para la mirada mortal, se deshace poco a poco, despertando en nosotros la más profunda alegría ante este divino contrapunto de la dialéctica. Si esta interpretación hace justicia al poeta, aún cabe preguntarse si agota el significado del mito, y aquí se revela que la visión del dramaturgo no es más que una imagen luminosa que la naturaleza nos ofrece para sanarnos tras haber mirado el abismo. Edipo, asesino de su padre, esposo de su madre, descifrador de la esfinge, ¿qué nos dice esta triple fatalidad? Existe una antigua creencia, especialmente en la tradición persa, según la cual un mago sabio solo puede nacer del incesto, lo que, en relación con el Edipo que resuelve enigmas y libera a su madre, debe interpretarse como que, allí donde fuerzas proféticas y mágicas rompen el hechizo del tiempo y el rígido principio de individuación, ha debido preceder una transgresión extrema de la naturaleza, como el incesto, pues ¿cómo se podría forzar a la naturaleza a revelar sus secretos sin oponerse a ella, es decir, a través de lo antinatural? Esta idea parece expresarse en la aterradora tríada del destino de Edipo: aquel que desvela el enigma de la Sphinx —criatura de doble naturaleza— debe, al mismo tiempo, destruir los principios sagrados de la naturaleza al ma-

tar a su padre y desposar a su madre. Es como si el mito susurrara que la sabiduría, especialmente la sabiduría dionisiaca, es en sí misma una transgresión espantosa contra la naturaleza, y que aquel que, mediante su conocimiento, precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, debe también experimentar en sí mismo su disolución. La cúspide de la sabiduría se vuelve contra el sabio: la sabiduría es un crimen contra la naturaleza—estas terribles afirmaciones nos lanzan el mito; pero el poeta helénico, como un rayo de sol, roza la sublime y temible columna de Memnón del mito, y esta, de pronto, comienza a resonar en melodías sofocleas.

Frente a la gloria de la pasividad, contrapongo ahora la gloria de la actividad, que envuelve al Prometeo de Esquilo. Lo que aquí el pensador Esquilo quiso decirnos, pero que, como poeta, solo nos permite intuir a través de su imagen alegórica, es precisamente lo que el joven Goethe supo revelar con audacia en las atrevidas palabras de su Prometeo.

“Aquí me siento y moldeo hombres
a mi imagen,
una estirpe semejante a mí,
para sufrir, para llorar,
para gozar y para alegrarse,
y para no respetarte a ti,
como yo”.

Frente a la gloria de la pasividad, contrapongo ahora la gloria de la actividad que envuelve al Prometeo de Esquilo. En esta figura titánica, el ser humano conquista su propia cultura y obliga a los dioses a unirse a él, pues su sabiduría le permite controlar tanto la existencia como los límites de estos. Lo más asombroso del poema prometeico, que en su esencia es un himno a la impiedad, es su profundo sentido de justicia: el inmenso sufrimiento del audaz individuo, contrapuesto a la angustia divina y al presagio de un ocaso de los dioses, crea una fuerza reconciliadora que refleja el pensamiento esquileo, donde la Moira, como justicia eterna, se alza sobre dioses y hombres. Esquilo somete el Olimpo al juicio de la justicia con una osadía que solo es posible porque el griego profundo hallaba en sus misterios un fundamento metafísico inquebrantable, proyectando sobre los dioses olímpicos sus dudas escépticas. En Prometeo, este sentimiento de

interdependencia entre el artista y la divinidad se manifiesta con claridad: el titán encarna la convicción de que puede crear hombres y desafiar a los dioses, una creencia nacida de su sabiduría superior, aunque condenada a un sufrimiento eterno como castigo. La extraordinaria capacidad del genio creador, un poder tan sublime que ni siquiera el tormento eterno bastaría como pago, constituye el alma de la obra esquilea, mientras que Sófocles, en Edipo, entona el canto triunfal del santo. No obstante, ni siquiera esta interpretación agota la profundidad trágica del mito: el impulso creador del artista, su alegría indomable ante la adversidad, no es más que un reflejo luminoso sobre un oscuro lago de tristeza. La leyenda de Prometeo pertenece originalmente a todos los pueblos indoeuropeos y es un testimonio de su capacidad para lo trágico; de hecho, podría tener para el espíritu ario el mismo significado esencial que el relato del pecado original para el semítico, existiendo entre ambos una relación de parentesco similar a la de un hermano y una hermana. En su origen, este mito expresa el inmenso valor que una humanidad primitiva otorgaba al fuego, considerado el talismán de toda cultura emergente; sin embargo, el hecho de que el hombre lo posea libremente, en lugar de recibirlo como un don divino, se percibía como un sacrilegio, un robo a la naturaleza de los dioses. Así, la filosofía nace con un irresoluble conflicto entre el hombre y Dios, que se erige como un obstáculo insalvable en la puerta de toda civilización: lo más alto que la humanidad puede alcanzar lo obtiene a través de una transgresión, y como consecuencia debe aceptar el castigo divino en forma de sufrimiento. Sin embargo, esta visión confiere al acto de transgresión una dignidad singular, contrastando con la versión semítica del pecado original, donde la culpa recae en la curiosidad, la mentira y la lujuria, consideradas pasiones femeninas. Lo que distingue la concepción aria es su visión elevada del pecado activo como la virtud esencialmente prometeica, fundamento ético de la tragedia pesimista, que justifica tanto la culpa humana como el sufrimiento derivado de ella. Lejos de negar la fatalidad de la existencia, el ario reconoce en la contradicción fundamental del mundo el choque entre diferentes esferas —la divina y la humana—, donde cada una es justa en sí misma, pero su coexistencia genera sufrimiento. Así, el deseo heroico de trascender la individualidad y convertirse en el principio mismo del mundo lleva al individuo a experimentar la contradicción primordial de

la existencia, es decir, a transgredir y padecer. De ahí que, para el ario, el crimen sea masculino, mientras que para el semita el pecado sea femenino, reflejando la idea de que la primera transgresión es cometida por el hombre, mientras que la culpa original recae sobre la mujer. No obstante, como dice el coro de las brujas...

“Nosotros no lo tomamos tan a la letra:
con mil pasos lo hace la mujer;
pero, por más que se apresure,
con un solo salto lo hace el hombre”.

Quien comprende el núcleo más profundo del mito de Prometeo—es decir, la necesidad del crimen impuesta al individuo de aspiración titánica—también percibe lo esencialmente inapolíneo de esta concepción pesimista, pues Apolo busca precisamente apaciguar a los individuos estableciendo límites entre ellos y recordándoles, con sus preceptos de autoconocimiento y moderación, que estas fronteras son las leyes más sagradas del mundo. Sin embargo, para evitar que esta tendencia apolínea se congele en una rigidez fría y egipcia, y que el afán de imponer un cauce fijo a cada ola no detenga el movimiento del océano, la marea dionisiaca irrumpe periódicamente, destruyendo los pequeños círculos dentro de los cuales la voluntad unilateralmente apolínea pretendía encerrar el espíritu helénico. Esta súbita crecida de lo dionisiaco eleva sobre su oleaje a las pequeñas crestas individuales, del mismo modo que el titán Atlas, hermano de Prometeo, carga sobre sus hombros la Tierra. Este impulso titánico de convertirse en el Atlas de todos los individuos, elevándolos y transportándolos cada vez más alto y más lejos, es lo que une lo prometeico con lo dionisiaco. Desde esta perspectiva, el Prometeo de Esquilo es una máscara dionisiaca, aunque en su profundo sentido de justicia revela su filiación apolínea y su vínculo con el dios de la individuación y las fronteras de lo justo, el clarividente Apolo. Así, la doble naturaleza del Prometeo esquileo, a la vez dionisiaca y apolínea, podría formularse conceptualmente de la siguiente manera: Todo lo existente es justo e injusto a la vez, y en ambos aspectos posee el mismo derecho.

¡Este es tu mundo! Es decir, un mundo.

Es una tradición innegable que la tragedia griega, en su forma más primitiva, tuvo como único tema los sufrimientos de Dioniso y que, durante un largo período, él fue el único héroe en escena. Con igual certeza puede afirmarse que, hasta la llegada de Eurípides, Dioniso nunca dejó de ser el verdadero héroe trágico, pues todas las figuras célebres del teatro griego—Prometeo, Edipo y otros—no fueron sino máscaras de aquel héroe primordial. La presencia de una divinidad detrás de estas máscaras explica la admirada idealidad de estos personajes. Se ha afirmado—no sé por quién—que todo individuo, en cuanto tal, es cómico y, por lo tanto, no puede ser trágico, lo que sugiere que los griegos no soportaban la representación de individuos en la tragedia. En efecto, parecían percibirlo así, pues la distinción platónica entre la idea y el ídolo, la copia, está profundamente arraigada en el pensamiento helénico. Siguiendo la terminología de Platón, podríamos decir que las figuras trágicas del teatro griego no son sino múltiples manifestaciones del único y auténtico Dioniso, quien aparece bajo la máscara de un héroe combatiente, atrapado en la red de la voluntad individual. Así, el dios, al manifestarse en escena, habla y actúa como un individuo errante y sufriente, y el hecho de que adquiriera tal claridad épica es obra de Apolo, el intérprete de los sueños, que traduce el estado dionisiaco del coro en esta imagen simbólica. Sin embargo, este héroe es en realidad el Dioniso doliente de los misterios, el dios que experimenta en sí mismo el sufrimiento de la individuación y sobre quien antiguos mitos narran que fue despedazado en su infancia por los titanes y, en ese estado, venerado como Zagreus. Este desmembramiento, el auténtico sufrimiento dionisiaco, simboliza una disolución en los cuatro elementos—aire, agua, tierra y fuego—, sugiriendo así que la individuación es la fuente y el origen de todo sufrimiento, algo en sí mismo condenable. De la sonrisa de Dioniso nacieron los dioses olímpicos; de sus lágrimas, los hombres. En su

existencia como dios desgarrado, Dioniso encarna una doble naturaleza: la de un demonio salvaje y cruel, y la de un soberano sereno y benigno. Sin embargo, la esperanza de los iniciados en los misterios residía en su renacimiento, que debemos interpretar como el fin de la individuación; y a este Dioniso venidero se dirigía el clamor jubiloso de los iniciados. Solo en esta esperanza brilla un destello de alegría sobre el rostro fragmentado del mundo, dividido en individuos, del mismo modo que el mito de Deméter la representa sumida en un duelo eterno hasta que se le anuncia que podrá dar a luz nuevamente a Dioniso. En estas concepciones encontramos ya todos los elementos de una profunda visión pesimista del mundo y, al mismo tiempo, la doctrina mística de la tragedia: la comprensión fundamental de la unidad de todo lo existente, la individuación como raíz del sufrimiento, la belleza y el arte como la esperanza de romper su hechizo, y la intuición de una futura restauración de la unidad.

Se ha insinuado anteriormente que la epopeya homérica es la expresión poética de la cultura olímpica, el canto de victoria con el que esta celebró su triunfo sobre los horrores de la lucha titánica. Ahora, bajo la poderosa influencia de la tragedia, los mitos homéricos renacen y, en esta metempsicosis, revelan que la cultura olímpica misma ha sido vencida por una concepción del mundo aún más profunda. El desafiante titán Prometeo advirtió a su torturador olímpico que su reinado enfrentaría un peligro supremo si no se aliaba con él en el momento oportuno. En Esquilo vemos precisamente esta alianza entre Zeus, atemorizado por su destino, y el titán. Así, el antiguo tiempo de los titanes es rescatado del Tártaro y devuelto a la luz. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla los mitos danzantes de la cosmovisión homérica con el rostro descubierto de la verdad, ante cuyo fulgor estos palidecen y tiemblan, hasta que la poderosa mano del artista dionisiaco los pone al servicio de la nueva divinidad. La verdad dionisiaca asume todo el ámbito del mito como símbolo de su sabiduría y lo expresa tanto en el culto público de la tragedia como en los misteriosos rituales dramáticos, aunque siempre bajo la antigua envoltura mítica. ¿Qué fuerza liberó a Prometeo de sus buitres y transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? Es la fuerza hercúlea de la música, que, al alcanzar su más alta manifestación en la tragedia, dota al mito de

un nuevo y profundo significado, tal como antes caracterizamos su supremo poder interpretativo. Pues el destino de todo mito es ir encogiéndose poco a poco dentro de los estrechos límites de una supuesta realidad histórica, hasta que una época posterior lo trate como un hecho singular con pretensiones de verdad histórica; y los griegos ya estaban en el camino de convertir su mundo mítico de juventud, con ingenio y arbitrariedad, en una crónica pragmática de su pasado. Así es como mueren las religiones: cuando los fundamentos míticos de una fe son sistematizados, bajo la mirada racionalista de un dogmatismo ortodoxo, como una suma fija de eventos históricos, y se empieza a defender con ansiedad la veracidad de los mitos mientras se combate su natural evolución y expansión. Cuando el sentimiento por el mito muere y su lugar es ocupado por la exigencia de fundamentos históricos, la religión comienza su declive. Entonces, el genio renacido de la música dionisiaca tomó este mito agonizante y lo hizo florecer una vez más, con colores jamás vistos y con un perfume que evocaba anhelos de una realidad metafísica. Tras este último resplandor, el mito se marchitó, sus hojas se secaron, y pronto los cínicos Luciano de la Antigüedad recogieron, dispersas por todos los vientos, sus flores descoloridas y devastadas. A través de la tragedia, el mito alcanza su significado más profundo y su forma más expresiva; por última vez se alza, como un héroe herido, y todo el excedente de su fuerza, junto con la serena sabiduría de quien está por morir, brilla en su mirada con un último y poderoso fulgor.

¿Qué pretendías, impío Eurípides, al intentar someter a tu servicio a este moribundo una vez más? Bajo tus manos violentas, él expiró, y entonces te viste obligado a recurrir a un mito falso y enmascarado, que, como un mono imitando a Heracles, solo sabía adornarse con el viejo esplendor. Y así como el mito murió para ti, también murió el genio de la música: por mucho que codiciosamente saquearas todos los jardines de la música, solo lograste una música fingida y enmascarada. Y puesto que abandonaste a Dioniso, también Apolo te abandonó; puedes despertar todas las pasiones de su lecho y encadenarlas a tu círculo, puedes afilar y pulir con dialéctica sofística los discursos de tus héroes... pero ellos solo tienen pasiones fingidas y enmascaradas, y sus palabras no son más que un eco imitado y vacío.

La tragedia griega pereció de un modo distinto al de todas sus antiguas hermanas en el arte: murió por suicidio, víctima de un conflicto irresoluble, es decir, de una muerte trágica, mientras que aquellas desaparecieron en la ancianidad, apagándose con serenidad y belleza. Si la ley natural dicta que el estado más afortunado es aquel en que se deja la vida sin lucha, con una descendencia floreciente y en armonía, entonces el final de estas antiguas formas artísticas nos muestra precisamente tal destino: se desvanecen lentamente, y ante su mirada moribunda ya se alza, con audaz gesto, una generación más hermosa e impetuosa. Con la muerte de la tragedia griega, en cambio, surgió un vacío inmenso, sentido en lo más profundo de toda la Hélade; del mismo modo que en tiempos de Tiberio unos marineros griegos escucharon, desde una isla solitaria, el estremecedor grito: ¡El gran Pan ha muerto!, así resonó ahora un lamento doloroso por toda la cultura helénica: ¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella, la poesía misma se ha perdido! Fuera, fuera de aquí, epígonos marchitos y consumidos, id al Hades para que allí, al menos, ¡podáis saciaros con las migajas de los antiguos maestros!

Sin embargo, cuando finalmente floreció una nueva forma artística que veneraba a la tragedia como su predecesora y maestra, se hizo evidente, con horror, que, aunque llevaba los rasgos de su madre, eran precisamente aquellos que esta había mostrado en su larga agonía. Eurípides libró aquel combate mortal de la tragedia, y aquella forma artística posterior, conocida como la nueva comedia ático, fue su heredera degenerada, un monumento a la ardua y forzada desaparición de su predecesora.

En este contexto, resulta comprensible la apasionada admiración que los poetas de la nueva comedia sentían por Eurípides, hasta el punto de que el deseo de Filemón no parece tan extraño: habría estado dispuesto

a ahorcarse de inmediato solo para poder buscar a Eurípides en el inframundo, siempre que pudiera estar seguro de que el difunto aún conservaba el juicio. Si quisiéramos resumir, sin pretender agotar el tema, lo que Eurípides tenía en común con Menandro y Filemón y lo que resultó tan estimulante y ejemplar para ellos, bastaría con decir que él llevó al espectador a la escena. Quien haya comprendido de qué materia estaban hechos los héroes de los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides y cuán ajena les era la intención de reproducir fielmente la realidad en el escenario, también comprenderá la orientación completamente distinta del teatro euripideo. A través de él, el hombre de la vida cotidiana irrumpió desde los asientos del público hasta el escenario; el espejo que antes solo reflejaba rasgos grandes y audaces, ahora ofrecía un reflejo minucioso, que reproducía con escrupulosa fidelidad incluso las líneas fallidas de la naturaleza. Odiseo, el heleno arquetípico de la antigua tradición artística, fue degradado por los nuevos dramaturgos a la figura del Graeculus, el griego astuto y bonachón, que desde entonces se convirtió en el personaje central del interés dramático, desempeñando el papel del ingenioso esclavo doméstico. Lo que Eurípides se atribuye como mérito en *Las ranas* de Aristófanes—haber liberado la tragedia de su pomposa grandilocuencia mediante sus remedios caseros—es especialmente evidente en sus héroes trágicos: esencialmente, el espectador veía y escuchaba su propio reflejo en la escena euripidea y se alegraba de que su doble supiera expresarse tan bien. Pero la alegría no se detuvo ahí: con Eurípides, el pueblo aprendió a hablar, y de esto mismo se enorgullece él en su disputa con Esquilo, al afirmar que gracias a su influencia la gente había adquirido el arte de observar con astucia, debatir y argumentar con lógica. Esta transformación en el lenguaje público hizo posible, en última instancia, la nueva comedia, pues a partir de ese momento dejó de ser un misterio cómo debía hablar la cotidianidad en escena y qué sentencias podían representar la vida ordinaria. La mediocridad burguesa, en la que Eurípides depositó todas sus esperanzas políticas, se convirtió ahora en protagonista, ocupando el espacio que antes, en la tragedia, pertenecía a los semidioses y, en la comedia, a los sátiros ebrios o a los héroes divinos. Así, el Eurípides de Aristófanes se jacta de haber representado la vida y las costumbres comunes y familiares, sobre las cuales cualquiera puede opinar. Si ahora toda la masa popular

filosofa, administra sus bienes con astucia, litiga con inusitada habilidad, todo ello—según Eurípides—es su logro y el resultado de la sabiduría que él mismo inculcó en el pueblo.

A una masa así preparada y ‘ilustrada’ podía ahora dirigirse la nueva comedia, para la cual Eurípides se había convertido, en cierto sentido, en el maestro del coro, solo que esta vez era el propio público el que debía ser adiestrado. Una vez que los espectadores aprendieron a ‘cantar’ en el tono eurípideo, surgió el género del drama como un juego de ajedrez: la nueva comedia, con su constante triunfo de la astucia y la picardía. Y Eurípides, el maestro del coro, fue incesantemente alabado; tanto que, de no saber que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia misma, muchos habrían estado dispuestos a morir con tal de seguir aprendiendo de él. Pero con la tragedia, el heleno también perdió la fe en su propia inmortalidad, no solo en una grandeza ideal del pasado, sino también en la posibilidad de un futuro ideal. La frase de una célebre inscripción funeraria—como anciano, frívolo y caprichoso—se aplica también a la vejez de la cultura helénica. El instante fugaz, el ingenio, la ligereza y el capricho se convirtieron en sus divinidades supremas; la ‘quinta clase’, la de los esclavos, alcanzó ahora el dominio, al menos en su espíritu, y si aún se puede hablar de una alegría griega, es la alegría del esclavo, aquel que no tiene nada grave que asumir, nada grandioso que aspirar, ni estima el pasado ni el futuro por encima del presente. Esta apariencia de alegría griega fue precisamente lo que indignó profundamente a los espíritus serios y temibles de los primeros cuatro siglos del cristianismo: para ellos, esta huida afeminada del rigor y del horror, esta cobarde complacencia en el placer cómodo, no solo era despreciable, sino la actitud más esencialmente antitética al cristianismo. Y fue bajo su influencia que, durante siglos, la visión del mundo griego quedó teñida de un falso resplandor rosado de serenidad, como si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y su Heráclito; como si las obras de arte de aquella gran época no existieran en absoluto, cuando cada una de ellas, por sí misma, resulta inexplicable si se supone que brotó de una mentalidad senil y esclavizada, más interesada en el goce inmediato que en una concepción más profunda de la existencia.

Si antes se afirmó que Eurípides llevó al espectador al escenario para hacer de él un verdadero juez del drama, podría surgir la impresión de que el arte trágico anterior nunca logró una relación armónica con su público, y se podría estar tentado a considerar la tendencia radical de Eurípides—buscar una correspondencia entre la obra de arte y el público—como un progreso respecto a Sófocles. Sin embargo, público es solo una palabra y no una entidad homogénea e inmutable. ¿De dónde provendría la obligación del artista de acomodarse a una fuerza cuyo único poder reside en su número? Y si él se siente, por su talento y sus intenciones, superior a cada uno de sus espectadores, ¿por qué habría de mostrar más respeto por la expresión colectiva de todas esas capacidades inferiores que por el juicio del espectador individualmente más dotado? En realidad, ningún artista griego trató a su público con mayor audacia y autosuficiencia a lo largo de su vida que Eurípides, quien, incluso cuando la multitud se postraba a sus pies, no dudaba en desafiar abiertamente la misma tendencia con la que había logrado someterla. Si este genio hubiera sentido la menor reverencia por el pandemonio de su público, habría sucumbido bajo los golpes de sus fracasos mucho antes de la mitad de su carrera. Esto nos lleva a reconsiderar nuestra afirmación de que Eurípides llevó al espectador al escenario para convertirlo en un juez competente del drama, pues esta idea solo tenía un carácter provisional; debemos, por tanto, buscar una comprensión más profunda de su verdadera intención. Por otro lado, es bien sabido que Esquilo y Sófocles gozaron del favor popular durante toda su vida e incluso mucho después de su muerte, lo que demuestra que en sus obras no había ninguna incompatibilidad entre el arte y el público. ¿Qué fue entonces lo que llevó a Eurípides, un artista de inmenso talento e impulso creador incesante, a apartarse tan violentamente del camino iluminado por el sol de los más grandes nombres de la poesía y por el cielo despejado del reconocimiento popular? ¿Qué extraña consideración hacia el espectador lo condujo a su encuentro? ¿Cómo pudo su excesivo respeto por el público transformarse en un desprecio hacia este?

Eurípides se sentía—y aquí está la clave del enigma planteado—por encima de la masa como poeta, pero no por encima de dos de sus es-

pectadores: mientras llevaba a la multitud al escenario, veneraba a estos dos como los únicos jueces verdaderamente competentes y maestros de su arte. Siguiendo sus directrices y advertencias, trasladó al alma de sus héroes trágicos todo el mundo de emociones, pasiones y estados que hasta entonces habían habitado como un coro invisible entre los espectadores de cada celebración teatral; a sus exigencias cedió cuando buscó para estos nuevos personajes un nuevo lenguaje y un nuevo tono; en sus voces escuchó los veredictos definitivos sobre su obra, así como la alentadora promesa de victoria cuando se veía condenado por el juicio del público. Uno de estos espectadores era el propio Eurípides, no como poeta, sino como pensador. De él podría decirse que la extraordinaria riqueza de su talento crítico—similar al de Lessing—no solo estimuló, sino que fertilizó incesantemente una veta creativa de índole artística. Con esta capacidad y con toda la agudeza y rapidez de su pensamiento crítico, Eurípides se sentó en el teatro y se esforzó en reconocer, en las obras maestras de sus grandes predecesores, como si se tratara de pinturas oscurecidas por el tiempo, cada trazo y cada línea. Pero entonces se encontró con algo que no sorprenderá a quien esté iniciado en los misterios más profundos de la tragedia esquilea: en cada trazo y en cada línea percibió algo inconmensurable, una engañosa claridad combinada con una profundidad enigmática, una infinitud que se extendía en el trasfondo. Incluso las figuras más definidas arrastraban tras de sí una estela incierta, como la cola de un cometa que apunta hacia lo inescrutable. El mismo claroscuro envolvía la estructura del drama, especialmente el significado del coro. ¿Y qué decir de la solución de los problemas éticos? ¿Cómo interpretar el tratamiento de los mitos? ¿Cómo explicar la desigual distribución de la dicha y la desdicha? Incluso en el lenguaje de la tragedia antigua hallaba aspectos que le resultaban chocantes o, como mínimo, misteriosos: veía demasiada pompa en situaciones simples, un exceso de tropos y extravagancias para la sobriedad de los personajes. Así, inquieto y meditativo, se sentaba en el teatro y, como espectador, se confesaba a sí mismo que no comprendía a sus grandes predecesores. Pero si para él la comprensión era la raíz esencial de todo goce y de toda creación, tenía que preguntarse y mirar a su alrededor: ¿acaso nadie pensaba como él? ¿Nadie admitía también la inconmensurabilidad de

esas obras? Sin embargo, la mayoría, incluidos los más eminentes, solo le dirigían una sonrisa desconfiada; pero nadie podía explicarle por qué, a pesar de sus objeciones y dudas, los grandes maestros tenían razón. Y en esta angustiosa situación encontró a su segundo espectador: aquel que no comprendía la tragedia y, por lo tanto, no la valoraba. Aliado con él, se atrevió a salir de su aislamiento y a librar una batalla titánica contra las obras de Esquilo y Sófocles, no con polémicas o escritos de confrontación, sino como dramaturgo, oponiendo su propia visión de la tragedia a la tradición heredada.

Antes de nombrar a este otro espectador, detengámonos un momento para recordar aquella impresión previamente descrita de lo ambiguo e incommensurable en la esencia de la tragedia esquilea. Recordemos nuestra propia perplejidad ante el coro y el héroe trágico de esa tragedia, que no podíamos conciliar ni con nuestros hábitos ni con la tradición heredada, hasta que descubrimos en esa dualidad el origen y la esencia misma de la tragedia griega: la expresión de dos impulsos artísticos entrelazados, el apolíneo y el dionisiaco.

Eliminar de la tragedia aquel elemento dionisiaco primordial y todopoderoso, y reconstruirla de manera pura y renovada sobre un arte, unas costumbres y una visión del mundo no dionisiacos: esta es la tendencia de Eurípides que ahora se nos revela con total claridad.

Eurípides, al final de su vida, planteó con insistencia la cuestión del valor y significado de lo dionisiaco, preguntándose si debía permitirse su existencia o erradicarse con violencia del suelo helénico. Nos dice que, si fuera posible, se haría, pero Dioniso es demasiado poderoso: incluso su oponente más sensato, como Penteo en *Las Bacantes*, sucumbe a su hechizo y corre hacia su propia perdición. El juicio de Cadmo y Tiresias parece reflejar el del anciano poeta: ni la reflexión de los más sabios logra derribar las antiguas tradiciones populares ni la veneración perenne del dios, por lo que lo prudente sería al menos mostrar una participación diplomáticamente cautelosa, aunque ello no garantice evitar el castigo divino. Esto lo dice un poeta que resistió a Dioniso con fuerza heroica toda su vida, solo para terminar rindiéndose con una glorificación de su adversario y su propio suicidio, como alguien que, mareado por un torbellino insoportable, se arroja desde lo alto de una torre. Así, su tragedia es una protesta contra la inviabilidad de su propia tendencia, pero, para

entonces, está ya había triunfado: cuando el poeta se retractó, Dioniso ya había sido desterrado de la escena trágica por una fuerza demoníaca que hablaba a través de Eurípides. Porque también él era solo una máscara: la divinidad que hablaba en su interior no era ni Dioniso ni Apolo, sino un demonio nuevo, llamado Sócrates. Este conflicto entre lo dionisiaco y lo socrático llevó a la ruina la tragedia griega, y aunque Eurípides intentara consolarnos con su retractación, no lo consigue: el más espléndido de los templos yace en ruinas, y de nada sirve el lamento del destructor ni su confesión de que fue el más hermoso de todos. Ni siquiera su castigo, transformado en dragón por los jueces del arte de todas las épocas, puede compensar tal pérdida.

Aproximémonos ahora a aquella tendencia socrática con la que Eurípides combatió y derrotó la tragedia esquilea.

Debemos preguntarnos ahora cuál podía ser, en su máxima idealidad, el objetivo de la intención euripídea de fundar el drama exclusivamente sobre lo no dionisiaco. ¿Qué forma de drama quedaba aún posible si este no debía nacer del seno de la música, en ese crepúsculo misterioso de lo dionisiaco? Solo el epos dramatizado, dentro de cuyo ámbito apolíneo la auténtica eficacia trágica resulta inalcanzable. No se trata aquí del contenido de los acontecimientos representados; de hecho, me atrevería a afirmar que incluso Goethe, en su proyectada Nausícaa, habría sido incapaz de hacer verdaderamente trágico y conmovedor el suicidio de aquella figura idílica que debía ocupar el quinto acto. Tan poderosa es la fuerza de lo épico-apolíneo que transforma incluso los hechos más aterradores en un hechizo visual, en el que la apariencia se torna placentera y redentora. El poeta del epos dramatizado, al igual que el rapsoda épico, nunca se funde completamente con sus imágenes; sigue siendo una contemplación serena, una mirada inmóvil que observa las escenas desplegarse ante sí. Del mismo modo, el actor dentro de este epos dramatizado sigue siendo, en el fondo, un rapsoda: sobre todas sus acciones recae el aura de un ensueño interior, impidiéndole convertirse plenamente en actor.

La obra euripídea se compara con el ideal del drama apolíneo del mismo modo en que el solemne rapsoda de la antigüedad se relaciona con aquel más joven, que en el Ión platónico describe así su naturaleza:

«Cuando recito algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; si, en cambio, lo que digo es terrible y espantoso, los cabellos de mi cabeza se erizan de horror y mi corazón late con fuerza». Aquí ya no hay rastro de la entrega épica a la apariencia ni de la fría impassibilidad del auténtico actor, quien, en su máxima expresión, es pura apariencia y goce en la apariencia. Eurípides es el actor de corazón palpitante y cabellos erizados; como pensador socrático, concibe el plan, y como actor apasionado, lo ejecuta, sin ser un artista puro ni en la concepción ni en la realización. Su drama es a la vez frío y ardiente, capaz tanto de paralizar como de consumir. Incapaz de alcanzar el efecto apolíneo del epos y desligado de los elementos dionisiacos, requiere ahora nuevos estímulos que ya no provienen de los dos únicos impulsos artísticos—el apolíneo y el dionisiaco—, sino de otra fuente: pensamientos fríos y paradójicos en lugar de visiones apolíneas, y afectos ardientes en lugar de arrobamientos dionisiacos, aunque extremadamente reales y fieles a la naturaleza, sin estar en absoluto sublimados en el éter del arte.

Si hemos reconocido que Eurípides no logró fundar el drama exclusivamente sobre lo apolíneo y que, en cambio, su tendencia antidionisiaca derivó en un naturalismo carente de arte, podemos ahora acercarnos a la esencia del socratismo estético, cuyo principio fundamental se resume en la máxima: «Todo debe ser comprensible para ser bello», análoga a la afirmación socrática de que «Solo el que sabe es virtuoso». Con este canon en mano, Eurípides midió y corrigió todo: el lenguaje, los personajes, la estructura dramática y la música coral. Aquello que, en comparación con la tragedia sofoclea, suele considerarse un defecto poético o un retroceso en Eurípides, es en realidad el producto de este proceso crítico y de su racionalismo temerario. Un ejemplo de ello es su prólogo, que resulta diametralmente opuesto a la técnica teatral moderna: en lugar de generar suspenso, introduce a un personaje al inicio de la obra para explicar quién es, qué ha sucedido antes y qué ocurrirá después, eliminando así cualquier incertidumbre. Para un dramaturgo moderno, esto equivaldría a renunciar deliberadamente al efecto de la tensión dramática, pues el espectador, al conocer de antemano los acontecimientos, perdería el interés por verlos desarrollarse. Eurípides, sin

embargo, reflexionaba de otro modo: la tragedia no debía basarse en la incertidumbre sobre lo que sucedería, sino en la intensidad de sus escenas retórico-líricas, donde la pasión y la dialéctica del protagonista se expandían con fuerza arrolladora. Todo debía preparar el camino hacia el pathos, no hacia la acción, y lo que no contribuía a ello era desechado. Pero lo que más obstaculizaba la entrega total del público a estas escenas era cualquier vacío en la historia previa, cualquier incógnita sobre los personajes o los conflictos. Mientras el espectador estuviera ocupado en deducir los antecedentes, no podría sumergirse plenamente en el sufrimiento y el destino de los protagonistas. La tragedia de Esquilo y Sófocles empleaba recursos artísticos magistrales para presentar, de manera aparentemente casual en las primeras escenas, todos los elementos necesarios para la comprensión de la obra, logrando así un efecto de naturalidad. Eurípides, en cambio, creyó notar que esta introducción generaba inquietud en el espectador, desviando su atención del contenido poético y del pathos inicial. Por ello, desplazó el prólogo aún antes de la exposición y lo puso en boca de un personaje digno de confianza, frecuentemente una divinidad, que garantizaba al público la veracidad del mito, de manera similar a cómo Descartes solo pudo demostrar la realidad del mundo empírico apelando a la veracidad y la incapacidad de engaño de Dios. Esta misma garantía divina reaparece al final del drama en la figura del *deus ex machina*, cuya función es asegurar el futuro de los héroes ante el público. Así, entre la visión anticipada del prólogo y la resolución final impuesta por la divinidad, se encuentra el presente dramático-lírico, el verdadero núcleo de la obra: el drama propiamente dicho.

Eurípides es, ante todo, un poeta que refleja en su obra el eco de su conciencia racional, y es precisamente esto lo que le otorga una posición tan significativa en la historia del arte griego. Su labor crítica y productiva debió de parecerle la materialización, en el ámbito dramático, del principio enunciado por Anaxágoras al comienzo de su escrito: «Al principio todo estaba mezclado; luego llegó la razón y estableció el orden». Así como Anaxágoras, con su concepto del *Nous*, apareció entre los filósofos como el primer hombre sobrio en medio de borrachos, es probable que Eurípides entendiera su relación con los demás trágicos de

un modo similar. Mientras el *Nous*, el principio ordenador y rector del universo, estuviera excluido de la creación artística, todo permanecería en un caos primordial; por ello, Eurípides debía considerar a los poetas trágicos anteriores como creadores ebrios, viéndose a sí mismo como el primero sobrio entre ellos. La afirmación de Sófocles sobre Esquilo, según la cual este hacía lo correcto aunque de manera inconsciente, no habría tenido sentido para Eurípides, quien solo habría aceptado que Esquilo, al crear sin conciencia, creaba lo erróneo. Incluso el divino Platón, al referirse a la facultad creadora del poeta, lo hacía con ironía, equiparándolo al adivino o al intérprete de sueños, pues, según él, el poeta solo podía componer cuando caía en un estado de inconsciencia, cuando su razón se ausentaba. Eurípides, al igual que Platón, se propuso mostrar al mundo la antítesis del poeta irracional, formulando su principio estético: «Todo debe ser consciente para ser bello», que es el equivalente de la máxima socrática «Todo debe ser consciente para ser bueno». Por ello, podemos considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates, a su vez, fue ese segundo espectador que no comprendía la tragedia antigua y, por tanto, no la valoraba. Aliado con él, Eurípides se convirtió en el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si esta nueva tendencia llevó a la ruina a la tragedia antigua, el socratismo estético debe ser reconocido como el principio destructor. Y dado que esta lucha estuvo dirigida contra el elemento dionisiaco del arte anterior, podemos ver en Sócrates al adversario de Dioniso, un nuevo Orfeo que se alza contra el dios y que, aunque destinado a ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense, logra forzar la huida de la deidad, como en aquella ocasión en que Dioniso, perseguido por el rey edonio Licurgo, se refugió en las profundidades del mar, es decir, en las aguas místicas de un culto secreto que con el tiempo se expandiría por todo el mundo.

Que Sócrates guardaba una estrecha relación con la orientación estética de Eurípides no pasó inadvertido a la Antigüedad contemporánea; y la expresión más elocuente de ese fino olfato es aquella leyenda que circulaba en Atenas según la cual Sócrates solía ayudar a Eurípides en la composición. Ambos nombres eran pronunciados de un mismo aliento por los partidarios del “buen tiempo antiguo” cuando tocaba enumerar a los seductores del pueblo de su época: del influjo de ambos —se decía— dependía que la antigua y maciza virtud maratoniana del cuerpo y del alma fuese cediendo cada vez más ante una dudosa “ilustración”, mientras, a la par, se atrofiaban las fuerzas físicas y espirituales. En ese tono —a la vez indignado y desdeñoso— suele hablar la comedia aristofánica de tales hombres, para horror de los modernos que, con gusto, entregan a Eurípides a la crítica, pero no alcanzan a explicarse cómo Sócrates, como primer y supremo sofista, como espejo y compendio de todo afán sofístico, puede aparecer en Aristófanes; único consuelo para éstos es poner al propio Aristófanes en la picota como un Alcibíades de la poesía, licencioso y embustero. Sin entrar aquí a defender los profundos instintos de Aristófanes contra tales ataques, proseguiré demostrando —desde la sensibilidad antigua— la estrecha pertenencia mutua de Sócrates y Eurípides: en este sentido conviene recordar, en particular, que Sócrates, como adversario del arte trágico, solía abstenerse de asistir a la tragedia, y sólo cuando se representaba una pieza nueva de Eurípides se hacía ver entre los espectadores.

Más célebre aún es la proximidad con que aparecen juntos ambos nombres en el oráculo delfico, que declara a Sócrates como el más sabio entre los hombres y, al mismo tiempo, emite el juicio de que a Eurípides corresponde el segundo premio en la contienda de la sabiduría; como tercero en esa gradación se nombra a Sófocles: él, que podía vanagloriarse frente

a Esquilo de “hacer lo justo” y, además, hacerlo porque “sabía qué era lo justo”. Es manifiesto que el grado de claridad de este saber es precisamente lo que distingue a esos tres hombres como los “sabedores” de su tiempo.

La palabra más tajante en favor de esa nueva e inaudita exaltación del saber y la inteligencia la pronunció Sócrates cuando se encontró a sí mismo como el único que confesaba no saber nada; mientras que, en su deambular crítico por Atenas —visitando a los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas— tropezaba por doquier con la ilusión de saber. Con estupor reconoció que todas aquellas celebridades carecían de conocimiento recto y seguro incluso en su propio oficio, y que lo ejercían sólo por instinto. “Sólo por instinto”: con esa expresión tocamos el corazón y el centro de la tendencia socrática.

A esa tendencia corresponde, en el terreno del arte, la exigencia de que “todo debe ser consciente para ser bello”, paralela a la máxima socrática “todo debe ser consciente para ser bueno”; de ahí que podamos considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético y a Sócrates como el espectador que no comprendía —y por eso no estimaba— la antigua tragedia, en alianza con el cual Eurípides se atrevió a ser heraldo de un nuevo modo de creación. Si con ello la tragedia antigua se vino abajo, el socratismo estético fue el principio destructor; y puesto que el combate iba dirigido contra lo dionisiaco del arte anterior, reconocemos en Sócrates al adversario de Dioniso, a un nuevo Orfeo que se alza contra el dios y, aunque destinado a ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense, fuerza sin embargo a la deidad sobrepoderosa a la huida: como antaño, cuando ante el rey edonio Licurgo se refugió en las profundidades del mar, esto es, en las místicas corrientes de un culto secreto que acabaría por extenderse paulatinamente por todo el mundo.

Mas no por ello ha de creerse que entre el socratismo y el arte exista necesariamente sólo una relación antipódica, o que la “nacimiento” de un “Sócrates artístico” entrañe en sí contradicción. Aquel lógico despótico experimentaba aquí y allá, frente al arte, el sentimiento de una carencia, de un vacío, de un reproche a medias, de un deber quizá omitido. Con frecuencia, como contó a sus amigos en la cárcel, le visitaba un mismo sueño que siempre repetía lo mismo: “¡Sócrates, cultiva la música!”. Se

tranquilizó hasta sus últimos días con la idea de que su filosofar era el más alto arte de las Musas, y no creía en serio que una divinidad quisiera recordarle a aquella “música común y popular”. Finalmente, en prisión, por descargar enteramente su conciencia, accedió también a ejercitar esa música que él había tenido en poco: en tal disposición compuso un proemio a Apolo y puso en verso algunas fábulas de Esopo. Había allí algo semejante a una voz demoníaca de advertencia que lo instaba a tales ejercicios: era su clarividencia apolínea, el reconocimiento de que, cual rey bárbaro, no comprendía una noble efigie divina y corría el riesgo de pecar contra una deidad por su no comprensión. Aquella palabra de la aparición onírica socrática es el único signo de una inquietud acerca de los límites de la naturaleza lógica: “¿acaso —habría de preguntarse— lo que no comprendo no es por ello ya lo carente de sentido? ¿Existe quizá un reino de la sabiduría del que el lógico está desterrado? ¿No será el arte un correlato necesario y un suplemento de la ciencia?”.

Si, como hemos visto, en el propio Sófocles comienza ya la aporía respecto del coro —primer indicio de que el sustrato dionisiaco de la tragedia se resquebraja—, con mayor razón se entiende que, bajo la nueva escenografía socrático-optimista, el coro y, en general, todo el subsuelo musical-dionisiaco de la tragedia, pase a considerarse algo accidental, una reminiscencia prescindible de los orígenes del género. Sin embargo, hemos comprendido que el coro sólo puede entenderse como causa de la tragedia y de lo trágico en general. La «dialéctica optimista», con el látigo de sus silogismos, expulsa la música de la tragedia: es decir, destruye su esencia, que sólo puede interpretarse como manifestación y figuración de estados dionisiacos, como simbolización visible de la música, como el mundo onírico de un arrebato dionisiaco.

Si, por tanto, debemos admitir una tendencia antidionisiaca que ya actuaba antes de Sócrates y que en él encuentra un inaudito y grandioso portavoz, no hemos de rehuir la pregunta de hacia qué apunta una figura como la de Sócrates, a quien, a la vista de los diálogos platónicos, no podemos comprender como una fuerza meramente disolvente y negativa. Pues, por más que el efecto inmediato del impulso socrático haya sido la descomposición de la tragedia dionisiaca, el propio decurso de este impulso obliga a seguirlo hasta sus últimos límites. Allí donde la ciencia, arrastrada por su instinto metafísico, se ve una y otra vez conducida a su propia frontera, en la que la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola, allí irrumpe una nueva forma de conocimiento: el conocimiento trágico, que para poder ser soportado necesita como resguardo y medicina el arte.

Miremos ahora, con la antorcha de esta idea, a Sócrates: aparece como el primero que, guiado por ese instinto de la ciencia, no sólo supo

vivir, sino —lo que es con mucho más— también supo morir. De ahí que la imagen del Sócrates moribundo, liberado del temor a la muerte por medio del saber y de las razones, sea el blasón colocado sobre el pórtico de la ciencia, para recordar a todos su destino: hacer que la existencia aparezca como comprensible y, con ello, justificada; para lo cual, cuando las razones no bastan, ha de recurrirse finalmente también al mito, que se revela como consecuencia necesaria —incluso como propósito— de la ciencia.

Quien se represente vivamente cómo, tras Sócrates —mistagogo de la ciencia—, una escuela filosófica sucede a otra como ola tras ola, cómo una universalidad de la sed de saber jamás sospechada se apodera del mundo culto y lleva la ciencia a alta mar, de donde ya nunca ha sido totalmente expulsada; quien recuerde cómo esa universalidad tendió una red común del pensar sobre toda la tierra, con la mirada incluso puesta en la legalidad de un sistema solar entero, no podrá dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y torbellino de la llamada historia universal. Y si imagináramos esa suma incuantificable de fuerzas empleadas en tal tendencia mundial aplicada no al conocer, sino a fines prácticos —es decir, egoístas— de individuos y pueblos, acaso, en guerras de exterminio y migraciones continuas, el instinto de vivir se habría debilitado de tal modo que, habituado al suicidio, el individuo tal vez habría sentido como último resto de deber, al modo de ciertos pueblos, dar muerte al padre anciano o al amigo: un pesimismo práctico que habría engendrado hasta una ética pavorosa. En comparación, la desviación de fuerzas hacia la ciencia ha sido, por así decir, una salvación.

Con la misma mirada fortalecida por los griegos, percibimos, en las alturas del mundo que nos circunda, cómo la insaciable codicia de conocimiento optimista —que en Sócrates aparece paradigmáticamente— se trueca en resignación trágica y necesidad de arte; aunque esa misma codicia, en sus estratos inferiores, deba manifestarse como enemiga del arte y, en particular, aborrecer interiormente la obra dionisiaco-trágica, tal como mostró la lucha del socratismo contra la tragedia esquilea. En este punto, conmovidos, llamamos a las puertas del presente y del porvenir: ¿conducirá ese «trueque» a nuevas configuraciones del genio —y

precisamente del «Sócrates músico» —? ¿Se tejerá cada vez más firme y sutil la red del arte tendida sobre la existencia —aunque se la nombre religión o ciencia—, o está destinada a desgarrarse en jirones bajo el agitado tráfico bárbaro de lo que hoy se llama «el presente»? Por un momento permanecemos a un lado —preocupados, aunque no sin consuelo—, como contemplativos a quienes se permite ser testigos de combates y transiciones inmensos. ¡Ay! Tal es el hechizo de esos combates: que quien los contempla, también ha de combatir.

Desde el ejemplo histórico expuesto, hemos querido dejar claro cómo la tragedia perece con la desaparición del espíritu de la música, del mismo modo que sólo de ese espíritu puede nacer. Para atenuar lo insólito de esta afirmación y, por otra parte, indicar el origen de nuestro conocimiento, enfrentémonos ahora, con la mirada libre, a los fenómenos análogos del presente; entremos en los combates que, como acabo de decir, se libran en las más altas esferas de nuestro mundo entre el conocimiento optimista insaciable y la menesterosidad del arte trágico. De los demás impulsos que en toda época trabajan contra el arte, y en especial contra la tragedia —y que hoy se extienden con seguridad de victoria—, prescindiré; baste recordar que, entre las artes teatrales, sólo la farsa y el ballet florecen con cierta exuberancia, exhalando acaso un aroma no grato para todos. En lo que sigue me ocuparé únicamente de la más noble oposición a la visión trágica del mundo: la ciencia en su esencia más íntima optimista, con Sócrates a la cabeza. Pronto llamaré por su nombre a las potencias que, a mi juicio, garantizan una resurrección de la tragedia —y otras que fundan, para el espíritu alemán, dulces esperanzas—.

En contraste con quienes se afanan por derivar las artes de un único principio —como si fuese la fuente necesaria de toda obra—, mantengo fija la vista en las dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivos y visibles de dos mundos artísticos que difieren en su esencia más profunda y en sus fines más altos. Apolo comparece ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, por el cual sólo es alcanzable la redención en la apariencia; mientras que, bajo el grito místico de júbilo de Dioniso, se

rompe el hechizo de la individuación y se abre el camino hacia las «Madres» del ser. En virtud de un desgarró singular entre ambos impulsos primigenios, hubo de sobrevenir el ocaso de la tragedia griega; su correlato fue la degeneración y transformación del carácter del pueblo, invitándonos a la reflexión más grave sobre cuán necesaria y estrechamente están trabados —en sus cimientos— arte y pueblo, mito y costumbre, tragedia y Estado. El ocaso de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito. Hasta entonces los griegos se veían movidos, casi sin quererlo, a enlazar al punto toda experiencia con sus mitos, e incluso a comprenderla sólo mediante ese enlace; así, la inmediatez del presente se les mostraba *sub specie aeterni*, en cierto modo intemporal. En ese cauce de lo intemporal se sumergían por igual el Estado y el arte, para hallar allí reposo frente al peso y la voracidad del instante. Y sólo en la medida en que un pueblo (como asimismo un individuo) imprime a sus vivencias el sello de lo eterno, tanto vale: pues con ello queda, por así decir, desmundanizado, mostrando su íntima convicción inconsciente de la relatividad del tiempo y del verdadero —esto es, metafísico— sentido de la vida. Lo contrario acontece cuando un pueblo comienza a comprenderse «históricamente» y a destrozar las fortalezas míticas a su alrededor: sobreviene entonces, por lo común, una decidida mundanización, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, con todas sus consecuencias éticas.

La música alemana, en cambio —único fuego puro, límpido y purificador en medio de nuestra cultura—, junto con la filosofía alemana (por Kant y Schopenhauer), ha permitido destruir la complacida alegría de existir propia de la «socratística» científica mediante la demostración de sus límites; con ello se ha inaugurado una consideración infinitamente más honda y grave de las cuestiones éticas y del arte, que cabe designar sin rodeos como sabiduría dionisiaca vertida en conceptos. ¿Hacia dónde apunta el misterio de esta unidad entre música y filosofía alemanas, si no hacia una nueva forma de vida cuyo contenido sólo podemos entrever a partir de analogías helénicas? De ahí el valor inconmensurable del modelo griego para nosotros —que estamos en el umbral entre dos formas de existencia—: en él, hasta los tránsitos y combates quedan cin-

celados con forma clásica y aleccionadora. Y tal como hoy, por decirlo así en orden inverso, recorreremos analógicamente las grandes épocas del ser helénico —marchando desde la edad alejandrina hacia la época de la tragedia—, vive en nosotros la sensación de que el nacimiento de una edad trágica para el espíritu alemán no sería sino un retorno a sí, un venturoso reencuentro, tras una larga servidumbre bajo formas extrañas. Ahora, por fin, puede andar osada y libremente, sin el andador de una civilización románica, siempre que sepa aprender sin desmayo de un solo pueblo —aprender de los griegos, de quienes ya es alto honor poder aprender. Y ¿cuándo habríamos necesitado más a estos sumos maestros que ahora, cuando asistimos al renacimiento de la tragedia y corremos el riesgo de ignorar de dónde viene y adónde quiere?

Si dirigimos ahora la vista a la transformación interna del drama ático, percibimos con claridad el avance de un espíritu no dionisiaco, hostil al mito. En la tragedia —ya desde Sófocles— se impone cada vez más el primado de la «caracterización», el gusto por el refinamiento psicológico y por la minuciosidad individualizadora. El personaje ya no quiere dilatarse hasta el tipo eterno; por el contrario, pretende obrar como individuo irrepetible, delineado por infinitas sombras y rasgos accesorios, de tal modo que el espectador deja de sentir el mito como ley general para percibir, más bien, la fuerza de la imitación y la veracidad del retrato. Así respiramos el aire de un mundo teórico en el que el conocimiento científico vale más que el reflejo artístico de una regla suprema del mundo. En esa misma línea, mientras Sófocles pinta caracteres completos y somete el mito al yugo de su sutil despliegue, Eurípides se contenta, por lo común, con grandes trazos aislados que estallan en pasiones vehementes; y ya en la comedia nueva no quedan sino máscaras de un solo gesto —viejos frívolos, alcahuetes burlados, esclavos ladinos— repetidas hasta el cansancio. ¿Dónde ha quedado, entonces, el espíritu mitopoético de la música? Lo que de música subsiste es, o bien un excitante para nervios embotados, o pura pintura de sonidos; y aun en Eurípides, cuando el héroe o el coro rompen a cantar, la cosa se hace pronto bastante licenciosa: ¡qué no habrá sido entre sus desvergonzados continuadores!

Con mayor evidencia se delata el nuevo espíritu antidionisiaco en los desenlaces de los dramas más recientes. En la antigua tragedia podía oírse, al final, aquel consuelo metafísico sin el cual el placer trágico es, en rigor, inexplicable; quizá en el Edipo en Colono suene en estado más puro el acorde reconciliador de «otro mundo». Ahora, cuando el genio de la música ha huido de la tragedia, esta —en sentido estricto— está muerta: ¿de dónde sacar el antiguo consuelo? Se lo busca en una com-

pensación terrenal; en lenguaje de «optimismo», aquí yace la muerte de la tragedia. Porque ahora el héroe virtuoso tiene que ser dialéctico; ahora ha de existir una ligadura visible y necesaria entre virtud y saber, fe y moral; la solución trascendental de la justicia en Esquilo se ha degradado al principio chato y descarado de la «justicia poética» con su consabido *deus ex machina*.

Frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, ¿qué lugar queda para el coro y, en general, para todo el subsuelo musical-dionisiaco de la tragedia? Pasa a ser algo accesorio, una reminiscencia prescindible de los orígenes, cuando hemos comprendido que el coro solo puede entenderse como causa de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles comienza la aporía respecto del coro —primer signo de que el suelo dionisiaco se resquebraja—: no se atreve a confiarle la parte principal del efecto, restringe tanto su radio que casi aparece coordinado a los actores, como si fuese levantado de la orquesta a la escena; con ello, su esencia queda destruida, por más que Aristóteles haya sancionado justamente esa concepción. El desplazamiento de la posición coral —que Sófocles recomendó por su práctica y, según la tradición, incluso por escrito— es el primer paso hacia la aniquilación del coro, cuyos estadios en Eurípides, Agatón y la comedia nueva se siguen con pasmosa rapidez. La dialéctica optimista, con el látigo de sus silogismos, expulsa la música de la tragedia; es decir, destruye su esencia, que solo puede interpretarse como manifestación y figuración de estados dionisiacos, como simbolización visible de la música, como el mundo onírico de un arrebató dionisiaco.

De todo lo cual se sigue que la tendencia antidionisiaca —activa ya antes de Sócrates, y que en él alcanza una expresión inaudita— conduce rectamente a ese horizonte socrático-optimista en que la tragedia perece. Pues en el optimismo teórico reside la muerte de la tragedia: sustituido el consuelo musical-metafísico por la reparación moral y el *deus ex machina*, el héroe trágico se convierte en virtuoso de la dialéctica, y el escenario, en tribunal pedagógico. Con ello el arte trágico, desligado de su fuente musical, deja de ser lo que fue.

A partir del ejemplo histórico desarrollado, hemos intentado dejar claro cómo la tragedia perece con la desaparición del espíritu de la música, del mismo modo que sólo de ese espíritu puede nacer. Para atenuar lo inusitado de esta afirmación y, por otra parte, indicar el origen de nuestro conocimiento, debemos afrontar con la mirada libre los fenómenos análogos del presente; adentrarnos en los combates que —como acabo de decir— se libran en las más altas esferas de nuestro mundo entre la insaciable voluntad de conocimiento optimista y la menesterosidad de arte trágico. Prescindiré aquí de todos los demás impulsos que en toda época trabajan contra el arte, y en especial contra la tragedia, y que también hoy se extienden con seguridad de victoria, hasta el punto de que, entre las artes teatrales, sólo la farsa y el ballet dejan crecer, con cierta exuberancia, sus flores quizá no fragantes para todos. Me ocuparé únicamente de la más noble oposición a la visión trágica del mundo: la ciencia, en su esencia más íntima optimista, con su patriarca Sócrates a la cabeza. Enseguida habré de nombrar asimismo las potencias que, a mi juicio, garantizan una resurrección de la tragedia —y otras que fundan, para el espíritu alemán, dulces esperanzas—.

Antes de arrojarlos al centro mismo de esos combates, revistámonos de la armadura de las nociones hasta ahora ganadas. Frente a quienes se afanan por derivar las artes de un solo principio —como si fuese la fuente necesaria de toda obra—, mantengo fija la vista en las dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas a los representantes vivos y palpables de dos mundos artísticos que difieren, en lo más hondo de su esencia y en sus fines supremos. Apolo comparece ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, por el cual sólo es alcanzable la redención en la apariencia; mientras que, bajo el místico grito de júbilo de Dioniso, se rompe el

hechizo de la individuación y se abre el camino hacia las “Madres” del ser, hacia el núcleo íntimo de las cosas. Este abismo entre la plástica — como arte apolíneo— y la música —como arte dionisiaco— se reveló a uno solo de los grandes pensadores en tal medida que, aun sin la guía de la simbólica helénica de los dioses, reconoció a la música un origen y un carácter distintos de los de todas las demás artes, por no ser, como ellas, representación de la apariencia, sino representación inmediata de la voluntad misma: lo metafísico de todo lo físico, la cosa en sí frente a toda apariencia (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 310). Sobre esta más importante de las verdades estéticas —en sentido estricto, el punto de partida de la estética— estampó Richard Wagner su sello, al establecer en su *Beethoven* que la música debe medirse por principios estéticos completamente otros que los de las artes figurativas, y que, en rigor, no cabe medirla por la categoría de lo bello; aunque una estética errónea, guiada por un arte extraviado y degenerado, se haya acostumbrado a extrapolar hacia la música el concepto de belleza válido en el mundo plástico.

También el arte dionisiaco quiere persuadirnos de la alegría eterna del existir; sólo que nos exige buscar esa alegría no en las apariencias, sino detrás de las apariencias. Hemos de reconocer cómo todo lo que llega a ser está destinado al doloroso perecer; se nos fuerza a mirar dentro de los horrores de la existencia individual y, sin embargo, no debemos quedar petrificados: un consuelo metafísico nos arranca por un instante del tráfigo de las formas cambiantes. En brevísimos momentos somos realmente el Uno primigenio mismo y sentimos su incontenible ansia y fruición de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias nos parecen entonces necesarios, a la vista del exceso de innumerables formas de vida que pugnan y se empujan hacia el ser, de la exuberante fecundidad de la voluntad del mundo. Somos traspasados por el aguijón furioso de esos dolores en el mismo instante en que, por decirlo así, nos hemos fundido con el gozo primordial del existir y presentimos, en el entusiasmo dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese gozo. A pesar del miedo y la compasión, somos los vivientes felices: no como individuos, sino como el único ser viviente en cuyo impulso de generación nos hemos disuelto.

La historia del origen de la tragedia griega nos dice ahora con luminosa precisión cómo la obra trágica nació verdaderamente del espíritu de la música; con este pensamiento creemos haber hecho justicia por primera vez al sentido original —tan sorprendente— del coro. A la vez debemos admitir que el significado antes establecido del mito trágico jamás se volvió transparente para los poetas griegos —y menos aún para los filósofos griegos— con claridad conceptual: sus héroes hablan de algún modo más superficial de lo que actúan; el mito no encuentra en la palabra dicha su objetivación adecuada. El tejido de escenas y las imágenes visibles revelan una sabiduría más honda de la que el propio

poeta puede expresar en palabras y conceptos; lo mismo se observa en Shakespeare, cuyo *Hamlet*, por ejemplo, habla en un sentido análogo de manera más superficial que como actúa, de modo que no puede cesar de ser causa de asombro para los lingüistas a los que ese discurso “superficial” no logra dejar satisfechos.

De la esencia del arte, tal como suele comprenderse bajo la única categoría de la apariencia y la belleza, no es posible derivar de manera honesta lo trágico; sólo desde el espíritu de la música entendemos un gozo en la destrucción del individuo. Pues en los casos particulares de tal destrucción sólo se hace patente el fenómeno eterno del arte dionisiaco: éste expresa la voluntad en su omnipotencia —por decirlo así, por detrás del *principium individuationis*—, el vivir eterno más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica en lo trágico es una traducción de la sabiduría dionisiaca —instintiva e inconsciente— al lenguaje de la imagen: el héroe, la más alta aparición de la voluntad, es negado para nuestro deleite, porque sólo es apariencia, y el vivir eterno de la voluntad no queda tocado por su destrucción. “Creemos en la vida eterna”, así clama la tragedia, mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Muy otro fin tiene el arte del plástico: allí Apolo vence el sufrimiento del individuo mediante la luminosa glorificación de la eternidad de la apariencia; allí vence la belleza el dolor inherente a la vida y el sufrimiento queda, en cierto sentido, desmentido en los rasgos de la naturaleza. En el arte dionisiaco y en su simbología trágica, en cambio, la misma naturaleza nos habla con su voz verdadera, no disfrazada: “¡Sed como yo soy! Bajo el incesante cambio de las apariencias, la madre originaria eternamente creadora, eternamente imperante hacia el ser, eternamente satisfecha con ese cambio”.

Es un fenómeno eterno: siempre encuentra la voluntad ávida algún medio para retener a sus criaturas en la vida —y forzarlas a seguir viviendo— mediante una ilusión tendida sobre las cosas. A uno lo ata el deleite socrático del conocer y el delirio de poder curar con él la herida eterna de la existencia; a otro lo envuelve el seductor velo de belleza del arte, que ondea ante sus ojos; a un tercero lo conforta el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de las apariencias, la vida eterna fluye indestructible —por no hablar de las ilusiones más vulgares, y acaso aún más poderosas, que la voluntad tiene preparadas a cada instante. Aquellos tres grados de ilusión están reservados, en general, a naturalezas más nobles, en quienes el peso y la pesadumbre del existir se sienten con un desagrado más hondo y que pueden ser engañadas respecto de ese desagrado por excitantes escogidos. De tales excitantes se compone todo lo que llamamos cultura: según la proporción de la mezcla, tenemos una cultura preferentemente socrática, o artística, o trágica; o, si se permiten ejemplificaciones históricas: existe una cultura alexandrina, otra helénica y otra budista.

Todo nuestro mundo moderno está atrapado en la red de la cultura alexandrina y reconoce como ideal al hombre teórico, armado con las más altas fuerzas de conocimiento y activo al servicio de la ciencia, cuyo arquetipo y progenitor es Sócrates. Todos nuestros medios de educación tienen originariamente este ideal ante los ojos: toda otra forma de existencia ha tenido que abrirse penosamente camino al lado, como existencia permitida, no como intención primera. Durante largo tiempo —en un sentido casi alarmante— el único «hombre formado» se identificó con la figura del erudito; incluso nuestras artes poéticas hubieron de desarrollarse a partir de imitaciones eruditas, y en el efecto principal de la rima aún reconocemos el origen de nuestra forma poética en experimen-

tos artificiales con una lengua no nativa, en rigor propiamente «docta». ¡Cuán ininteligible habría de parecerle a un griego cabal el —por sí comprensible— moderno hombre de cultura, Fausto, ese que irrumpe insatisfecho a través de todas las facultades, que por afán de saber se entrega a la magia y al diablo! Basta ponerlo junto a Sócrates para advertir que el hombre moderno comienza a presentir los límites de aquella ansia socrática de conocimiento y, desde el vasto y desolado mar del saber, anhela una costa. Cuando Goethe dijo una vez a Eckermann, refiriéndose a Napoleón: «Sí, amigo mío, también hay una productividad de los hechos», recordó con ingenua gracia que el hombre no teórico resulta algo inverosímil y pasmoso para el hombre moderno, de modo que otra vez es la acción lo que debe recordársele.

Entretanto, el mal que duerme en el seno de la cultura teórica comienza poco a poco a inquietar al moderno, y este, intranquilo, echa mano al tesoro de sus experiencias buscando remedios para conjurar el peligro —sin creer del todo en esos remedios—; así empieza a presentir las consecuencias de su propio proceder. Grandes naturalezas de vocación universal han sabido entonces servirse, con increíble circunspección, del mismo instrumental de la ciencia para mostrar los límites y la condicionabilidad del conocer en general y, con ello, negar de manera decisiva la pretensión de la ciencia a una validez y unos fines universales: demostración en que, por primera vez, se reconoció como tal el espejismo que, de la mano de la causalidad, se arroga el derecho de penetrar en la entraña de las cosas. A la valentía y la sabiduría de Kant y de Schopenhauer corresponde la más ardua de las victorias: la victoria sobre el optimismo escondido en la esencia de la lógica, que a su vez es el subsuelo de nuestra cultura. Al creer aquel optimismo en la cognoscibilidad y la sondeabilidad de todos los enigmas del mundo, apoyado en las *aeternae veritates* que le resultan indudosas, trató al espacio, el tiempo y la causalidad como leyes absolutamente incondicionadas y de validez general; Kant mostró cómo en realidad sirven sólo para elevar la mera apariencia —la obra de Maya— a única y suprema realidad, poniéndola en lugar del ser más íntimo y verdadero de las cosas y haciendo así imposible el conocimiento efectivo de este —es decir, para usar una expresión de Schopenhauer, «para adormecer todavía más

al durmiente». Con ese saber se inaugura una cultura que me atrevo a denominar trágica: su rasgo más importante es que, en lugar de la ciencia como fin supremo, coloca la sabiduría, invicta frente a las seductoras distracciones del conocimiento y lo bastante fuerte para exigir arte como protección y remedio.

Mirando ahora, a la luz de esta idea, hacia Sócrates, se nos aparece como el primero que, guiado por ese instinto de la ciencia, no sólo supo vivir, sino —lo que es mucho más— también morir: por eso la imagen del Sócrates moribundo, del hombre liberado del temor a la muerte gracias al saber y los argumentos, es el blasón que pende sobre la puerta de la ciencia y recuerda a todo el que la traspasa su destino: hacer que la existencia aparezca como comprensible y, con ello, como justificada —para lo cual, si los razonamientos no bastan, habrá de servir al final también el mito, que acabo de calificar incluso como consecuencia necesaria, sí, como intención de la ciencia.

Quien se represente vívidamente cómo, tras Sócrates —el mistagogo de la ciencia—, una escuela filosófica sucede a otra como ola sobre ola; cómo una universalidad inédita del afán de saber condujo a la ciencia, en el ámbito más amplio del mundo culto y como tarea propia de todo hombre de altas dotes, mar adentro, desde donde ya nunca pudo ser desalojada; cómo, por esa universalidad, se tendió primero una red común del pensamiento sobre todo el globo —con miras incluso a la legalidad de un sistema solar entero—; quien se represente todo esto, junto con la asombrosa pirámide del saber de la actualidad, no podrá dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y un torbellino de la llamada historia universal.

Con todo, allí donde la lógica, al llegar a sus límites, se enrosca en sí misma y acaba mordiéndose la cola, irrumpe la nueva forma del conocimiento: el conocimiento trágico, que —para ser siquiera soportable— necesita del arte como resguardo y medicamento. Alzando la vista, fortalecidos y recreados en los griegos, hacia las esferas más altas del mundo que nos circunda, advertimos cómo la voracidad de un optimismo insaciable de conocer —paradigmáticamente aparecida en Sócrates— se trueca en resignación trágica y en necesidad de arte.

Puede designarse con la mayor precisión el contenido más íntimo de esta cultura socrática si se la llama cultura de la ópera. En este terreno se ha expresado con candor su querer y su saber: para nuestro asombro, si confrontamos el origen de la ópera y los hechos de su desarrollo con las verdades permanentes de lo apolíneo y lo dionisiaco. Recuérdese, ante todo, el nacimiento del *stilo rappresentativo* y del recitativo: ¿es verosímil que esta música enteramente exteriorizada, incapaz de recogimiento, haya sido acogida —como renacimiento de toda música verdadera— por una época de la que acababa de alzarse la inefable y sagrada música de Palestrina? Y ¿quién querría, por otra parte, cargar únicamente sobre la disipación de ciertos círculos florentinos y sobre la vanidad de sus cantantes dramáticos la pasión con que se difundió el gusto por la ópera?

En el mismo pueblo y en el mismo tiempo en que florecía aquella bóveda sonora de Palestrina, debió de operar una fuerza de distinta especie. La fe socrática en la sondeabilidad de la naturaleza y en la universal eficacia terapéutica del saber —el espíritu científico—, al desplegarse, destruyó el mito y, con ello, arrancó a la poesía de su suelo natural, dejándola sin patria. Si con razón atribuimos a la música la fuerza de volver a engendrar el mito a partir de sí, habremos de buscar también los lugares donde ese espíritu científico se le opone con mayor hostilidad. Esto ocurre en el desarrollo del ditirambo ático moderno, cuya música ya no expresa el ser interno, la voluntad misma, sino que reproduce tan solo la apariencia, de modo insuficiente, por medio de una imitación mediada por conceptos. No es casual que el instinto certero de Aristófanes reuniese en un mismo odio a Sócrates, a la tragedia de Eurípides y a la música de los ditirámicos modernos, y en los tres fenómenos oliese las señales de una cultura degenerada.

Mediante ese ditirambo moderno, la música fue profanamente convertida en contrarrostro imitativo de la apariencia —por ejemplo, de una batalla o de una tempestad marina—, quedando de ese modo despojada de su potencia mitopoiética. Si solo busca deleitarnos forzándonos a rastrear analogías externas entre un proceso de la vida y ciertas figuras rítmicas o timbres característicos, y si nuestra razón ha de satisfacerse con reconocer tales analogías, caemos en un estado en el que resulta imposible la concepción del mítico: pues el mito quiere ser sentido como ejemplo único de una generalidad y verdad que miran hacia lo infinito. La música verdaderamente dionisiaca comparece, en cambio, como espejo general de la voluntad del mundo.

Vistas así las cosas, una vez aniquilado el mito por el avance del espíritu científico, la poesía hubo de buscar un sustituto de su suelo originario. Ese sustituto lo brindó la ópera, hija de la ilusión socrática de que la palabra clara y la inteligibilidad —sostenidas por la música domesticada del recitativo— bastan para justificar el existir sobre la escena. La ópera se muestra, por tanto, como síntoma de la cultura en que la música ha sido rebajada a mímica de lo visible y la escena a escuela de racionalidad; a la vez, como último refugio de una exaltación estética desarraigada de la música dionisiaca. De ahí que la misma “cultura de la ópera” sea, en su raíz, socrática: obra del optimismo que pretende resolver lo trágico en claridad y cálculo.

Con todo, justamente porque el espíritu científico se empuja a sí mismo hacia sus fronteras y allí se quiebra su optimismo lógico, es lícito esperar una resurrección de la tragedia: para esa forma de cultura cabe proponer, en el sentido antes expuesto, el símbolo del “Sócrates músico”. Bajo este emblema entiendo el viraje por el cual el propio impulso científico, llevado hasta su extremo, reclama de nuevo la música y, con ella, el mito, como resguardo y medicina.

Alguna vez —bajo la mirada de un juez no sobornable— habría que sopesar en qué época y en qué hombres el espíritu alemán ha luchado con mayor vigor por aprender de los griegos; y si, con confianza, hemos de conceder este único elogio a la empresa formativa más noble de Goethe, Schiller y Winckelmann, habría que añadir, no obstante, que desde entonces —y desde las influencias inmediatas de aquella lucha— el empeño de alcanzar, por vía semejante, la formación y el acceso a los griegos se ha ido debilitando de modo incomprensible. ¿No deberíamos, para no desesperar del todo del espíritu alemán, extraer de ello la conclusión de que, en algún punto capital, tampoco a aquellos combatientes les fue dado penetrar en el núcleo del ser helénico y sellar una alianza de amor duradera entre el espíritu alemán y el griego?

Si aceptamos esta conjetura, el cometido presente se perfila con mayor claridad: aprender de los griegos en aquello mismo que a nuestros mejores no les fue del todo accesible —no en el brillo externo de las formas, sino en la raíz donde laten música y mito, allí donde el arte trágico alzó su edificio. Sólo desde esa entraña podremos responder a lo que hoy llamamos «renacimiento de la tragedia», discerniendo de dónde viene y adónde quiere.

21

Volviendo, desde estos tonos exhortativos, al temple que conviene a la contemplación, repito que sólo de los griegos puede aprenderse lo que significa, para el fondo más íntimo de vida de un pueblo, un despertar repentino y casi milagroso de la tragedia. Es el pueblo de los misterios trágicos el que libra las Guerras Médicas; y, a su vez, el mismo pueblo que llevó a cabo esas guerras necesita la tragedia como bebedizo curativo imprescindible. ¿Quién habría podido esperar, precisamente en ese pueblo —tras varias generaciones sacudidas hasta lo más hondo por los espasmos del demonio dionisiaco—, una efusión tan homogénea y robusta del sentimiento político más simple, de los instintos patrios más naturales, del impulso viril y originario a la lucha? Pues siempre que se observa una expansión significativa de excitaciones dionisiacas, se percibe, ante todo, cómo la disolución de las ataduras del individuo se hace sentir en un menoscabo de los instintos políticos, llevado hasta la indiferencia o incluso la hostilidad; así como, por el contrario, el Apolo formador del Estado es también el genio del *principium individuationis*, y ni el Estado ni el sentido de patria pueden vivir sin la afirmación de la personalidad individual.

Desde el orgiasmo sólo conduce a un pueblo un camino: el camino hacia el budismo indio, que —para soportar siquiera su anhelo de la nada— requiere de aquellos raros estados extáticos en que el alma se eleva por encima de espacio, tiempo e individuo; estados que, a su vez, exigen una filosofía que enseñe a superar, mediante una representación, la indecible desdicha de los estados intermedios. Del mismo modo, partiendo de la validez incondicionada de los instintos políticos, un pueblo entra necesariamente por la senda de la mundanización extrema, cuyo más grandioso —y también más temible— expresamiento es el *imperium* romano. Entre India y Roma, puestos ante una seductora elección,

los griegos lograron inventar una tercera forma en pureza clásica —ciertamente no para un uso propio duradero, pero sí por ello mismo para la inmortalidad. Pues vale en todo lo demás que los predilectos de los dioses mueren jóvenes, y no menos que, por eso, viven luego eternamente con los dioses. No exijamos que lo más noble posea la duración correosa del cuero: la robusta permanencia —como la del carácter nacional romano— no pertenece necesariamente a los predicados de la perfección. Preguntémonos, pues, con qué remedio pudieron los griegos —en su gran época, y dada la extraordinaria fuerza de sus impulsos dionisiacos y políticos— ni agotarse en un ensimismamiento extático, ni en una voraz caza de poder y gloria universales, sino alcanzar esa mezcla admirable...

La respuesta es: la tragedia. Ella absorbe en sí el máximo orgiasmo musical y, así, lleva la música —entre griegos y entre nosotros— a su consumación; junto a ello dispone el mito trágico y el héroe trágico, que —cual titán poderoso— carga sobre sus espaldas el mundo dionisiaco y nos descarga de él. Y, por otro lado, por obra del mismo mito trágico, en la figura del héroe, sabe liberarnos del apetito ansioso de este vivir y, con mano amonestadora, recordarnos otro ser y un goce más alto, para los cuales el héroe combatiente se prepara presentidamente por su caída, no por sus victorias. La tragedia interpone entre la validez universal de su música y el oyente dionisiacamente receptivo un alto símil, el mito, y hace nacer en aquél la apariencia de que la música es sólo el medio supremo de representación para vivificar el mundo plástico del mito. Amparada en esta noble ilusión, puede ya mover sus miembros al baile ditirámico y entregarse, sin recelo, a un sentimiento orgiástico de libertad en el cual —como música en sí— no se atrevería a complacerse sin dicho amparo. El mito nos protege de la música, del mismo modo que la música, como contradádiva, confiere al mito trágico una significación metafísica tan penetrante y convincente como nunca podrían alcanzarla palabra e imagen por sí solas. En particular, por su mediación sobreviene al espectador trágico el presentimiento seguro de un goce supremo, al que el camino conduce por hundimiento y negación, como si escuchara el abismo íntimo de las cosas hablándole con voz perceptible.

Con la resurrección de la tragedia renace también el oyente estético: en su lugar solía sentarse, en las salas de teatro, un extraño *quid pro quo* —mitad moralista, mitad erudito—, el crítico. En su ámbito todo era artificial y sólo encalado con un barniz de vida. El artista escénico, en realidad, ya no sabía qué hacer con semejante oyente que se comportaba críticamente, y junto con el dramaturgo y el compositor de ópera que lo inspiraba, escrutaba, inquieto, los últimos restos de vida en esa criatura exigente, desolada e incapaz de gozar. De tales “críticos” se componía hasta ahora el “público”: el estudiante, el colegial, incluso la criatura femenina más inocente, estaban ya preparados —sin saberlo— por la educación y los periódicos para una misma percepción “crítica” de la obra de arte. Las naturalezas más nobles entre los artistas contaban, ante tal público, con la excitación de fuerzas moral-religiosas; y el llamamiento al “orden moral del mundo” entraba vicariamente allí donde en verdad un poderoso hechizo artístico debía apoderarse del auténtico oyente. O bien el dramaturgo presentaba, con trazo grandilocuente o al menos excitante, alguna tendencia político-social de la actualidad, de modo que el oyente olvidaba su agotamiento crítico y se abandonaba a afectos semejantes a los de los momentos patrióticos o bélicos, o a los de la tribuna parlamentaria, o a la condena del crimen y el vicio: extrañamiento todo ello respecto de la genuina esfera del arte.

Ahora bien, el oyente estético que renace con la tragedia no solicita de la obra ni sermones morales ni lecciones de actualidad; pide formas y sonidos que lo conduzcan, por el mito, al umbral de lo metafísico. Él no coloca, por encima del arte, un tribunal de razones utilitarias ni de fines edificantes: se entrega a la música como a la idea inmediata de la vida eterna, y acepta la imagen trágica —el mito— como el alto símil que lo protege de la embriaguez dionisiaca en bruto y, a la vez, lo guía hasta el

abismo íntimo de las cosas. Así vuelve a cerrarse el círculo que nuestra cultura alexandrina había roto: música y mito recobran su alianza, y con ella el espectador recupera el derecho a gozar trágicamente sin pedir absoluciones morales ni veredictos sociológicos. (Este giro es inseparable del proceso por el cual la ciencia —empujada hasta sus fronteras— reconoce sus límites y, en lugar de negar el arte, lo requiere como resguardo y medicina).

Frente a este oyente que vuelve a aprender a escuchar con el cuerpo entero, queda al descubierto la indigencia del viejo “público crítico”. Allí donde antes reinaban resúmenes periodísticos y programas de intención, vuelve a pedirse oído para la música y imaginación para el mito; allí donde antes se reclamaba “comprensibilidad” inmediata, se reaprende la paciencia culta del símbolo; allí donde antes se invocaba la “justicia poética” y el *deus ex machina* como garantías de consuelo, se vuelve a confiar el consuelo al acorde último del arte, que no engaña con reparaciones terrenales. De este modo, la tragedia deja de ser tribunal pedagógico y recupera su temple dionisiaco-apolíneo: la música como fondo y el mito como figura.

Y así como la tragedia reclama un oyente nuevo, también exige un artista nuevo: no el calculador de efectos ni el dialéctico del escenario, sino el que —sabiendo de la doble raíz apolínea y dionisiaca— restituye al héroe su grandeza simbólica y al coro su esencia musical. El público crítico no desaparece por decreto, pero retrocede a su lugar: extramuros del arte, donde podrá seguir examinando motivos y redactando balances morales. Dentro del arte, en cambio, el oyente estético vuelve a sentarse frente al mito y junto a la música: allí donde el conocimiento optimista ya no puede prometer justificación, el arte ofrece la única apología de la existencia.

23

Habría que desesperar dolorosamente de nuestro ser alemán si ya se hallase enredado —y hasta confundido— con su cultura del mismo modo en que, para nuestro espanto, podemos observarlo en la Francia civilizada; y aquello que durante largo tiempo fue la gran ventaja de Francia y la causa de su enorme preponderancia —precisamente esa unidad de pueblo y cultura— debería movernos, ante tal espectáculo, a bendecir la fortuna de que esa nuestra cultura tan problemática nada tenga aún en común con el noble núcleo de nuestro carácter nacional. Nuestras esperanzas se tienden, más bien, con anhelo hacia el reconocimiento de que, bajo este agitado subir y bajar de la vida “cultural” y de sus convulsiones educativas, yace escondida una fuerza magnífica, interiormente sana y antiquísima, que solo en momentos enormes se mueve con ímpetu para, de nuevo, soñar con un despertar venidero. De ese abismo brotó la Reforma alemana, en cuyo coro resonó por primera vez el tono de futuro de la música alemana. Tan hondo, valeroso y henchido de alma —tan desbordantemente bueno y tierno— sonó ese coral de Lutero, como el primer reclamo dionisiaco que surge del matorral tupido al acercarse la primavera; a él respondió, en emulación, aquel solemne y desbordado cortejo festivo de entusiastas dionisiacos al que debemos la música alemana y al que debemos deberemos la resurrección del mito alemán.

Sé que ahora debo conducir al amigo que nos ha seguido con interés a un alto paraje de contemplación solitaria, donde tendrá pocos compañeros, y lo animo: aferrémonos a nuestros guías luminosos, los griegos. De ellos hemos tomado, para purificar nuestro conocimiento estético, las dos imágenes divinas —Apolo y Dioniso—, cada una soberana de su propio reino artístico, y gracias a la tragedia griega alcanzamos la intuición de su toque y mutua intensificación. Por una extraña disyunción

de estos impulsos originarios nos apareció el ocaso de la tragedia griega; suceso acompasado con una degeneración y mutación del carácter del pueblo griego, que nos invita a pensar con gravedad cuán necesaria e íntima es la trabazón de arte y pueblo, mito y costumbre, tragedia y Estado. El ocaso de la tragedia fue, a la vez, el ocaso del mito. Hasta entonces, los griegos se veían casi forzados a enlazar inmediatamente todo lo vivido a sus mitos, e incluso a comprender la presente inmediatez tan solo mediante esa ligazón; así, el presente se les revelaba sub specie aeterni, en cierto modo como intemporal. En ese río de lo intemporal se sumergían por igual el Estado y el arte, para hallar en él reposo frente al peso y la avidez del instante. Tanto vale un pueblo —como también un hombre— cuanto es capaz de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: con ello, por decirlo así, queda desmundanizado y muestra su convicción interior —inconsciente— de la relatividad del tiempo y del verdadero (esto es, metafísico) sentido de la vida. Lo contrario sobreviene cuando un pueblo empieza a comprenderse históricamente y a demoler a su alrededor las murallas míticas: con lo cual suele venir una decidida mundanización, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, con todas sus consecuencias éticas. El arte griego, y ante todo la tragedia, contuvo en primer lugar la destrucción del mito; hubo que aniquilarla con él para, desarraigado del suelo natal, ...

No habría que desesperar, sin embargo, del carácter alemán. Si alguien pensara que ese espíritu debería iniciar su combate por expulsar lo romano, podría encontrar un acicate exterior y un aliento en el valor victorioso y la sangrienta gloria de la última guerra; mas la necesidad interior habría de buscarse en la emulación de los altos precursores de ese camino, tanto Lutero como nuestros grandes artistas y poetas. ¡Pero que nunca crea librar semejantes combates sin sus dioses domésticos, sin su patria mítica, sin un “retraer” de todas las cosas alemanas! Y si el alemán, titubeante, buscara con la mirada a un guía que lo devuelva a la patria ha mucho perdida —cuyas sendas apenas recuerda—, ¡que escuche entonces el llamado deleitoso del pájaro dionisiaco que se mece sobre él y quiere mostrarle el camino!

Habíamos destacado, entre los efectos artísticos propios de la tragedia musical, una ilusión apolínea que nos preserva de la fusión inmediata con la música dionisiaca, permitiendo que nuestra excitación musical se descargue en un territorio apolíneo y en un mundo intermedio visible interpuesto. Creímos observar que, precisamente por esa descarga, el mundo intermedio de la acción escénica —en suma, el drama— se volvía visible desde dentro y comprensible en un grado inalcanzable para cualquier otro arte apolíneo; de modo que aquí, donde lo apolíneo parecía aligerado y elevado por el espíritu de la música, debimos reconocer la máxima intensificación de sus fuerzas y, por tanto, en esa alianza fraterna de Apolo y Dioniso, el cima de las intenciones artísticas de ambos impulsos.

Con todo, ese clarísimo relieve del cuadro apolíneo, aun iluminado desde dentro por la música, no alcanza el efecto característico de los grados más «puros» del arte apolíneo: lo que la epopeya o la piedra animada logran —forzar al ojo contemplativo a un sereno embeleso ante el mundo de la individuación— aquí no se deja obtener, pese a la mayor animación y claridad. Mirábamos el drama, penetrábamos con la vista su mundo móvil de motivos, y, sin embargo, nos parecía que pasaba ante nosotros una imagen alegórica, cuyo sentido más hondo casi creíamos adivinar y cuyo velo deseábamos arrancar, como para divisar tras él el arquetipo. La máxima claridad del cuadro no bastaba: tanto revelaba como encubría; y mientras, con su revelación alegórica, parecía incitarnos a romper el velo y descubrir el trasfondo misterioso, esa misma visibilidad total mantenía cautiva la mirada e impedía hendir más hondo. Quien no haya sentido a un tiempo la obligación de ver y el ansia de ir más allá del ver, difícilmente imaginará cuán preciso es este doble movimiento del alma ante la tragedia musical.

Lo descrito es, sin embargo, un espléndido espejismo, la ilusión apolínea antes mencionada, gracias a la cual quedamos aliviados del ímpetu y exceso dionisiacos. En el fondo, la relación entre música y drama es inversa: la música es la idea verdadera del mundo, el drama no es sino su reflejo —una sombra singular de aquella. La identidad entre la línea melódica y la figura viva, entre la armonía y las relaciones de carácter de esa figura, es verdadera en un sentido opuesto a como a primera vista se nos antoja al contemplar la tragedia musical: por visible que la figura se nos haga, por animada y trasluminada que aparezca desde dentro, permanece siempre apariencia, sin puente alguno hacia la realidad verdadera, el corazón del mundo. Desde ese corazón habla la música: innumerables apariencias podrían desfilan ante la misma música sin agotarla jamás; serían siempre sus imágenes exteriorizadas. Nada aclara este nexo con el vulgar y del todo falso contraponer de «alma» y «cuerpo» —oposición que, en nuestros estetas, ha llegado a ser artículo de fe—; lo que importa es la diferencia entre apariencia y cosa en sí.

Y, sin embargo, aun si la ilusión apolínea pareciera triunfar en la tragedia —sirviéndose de la música para su propósito de máxima clarificación del drama—, hay que añadir una salvedad decisiva: en lo más esencial, esa ilusión queda rota. Porque el drama, que gracias a la música se despliega ante nosotros con claridad interior en todos sus movimientos y figuras, logra como conjunto un efecto que rebasa toda eficacia apolínea. En el efecto total de la tragedia, lo dionisiaco reconquista la preeminencia; la obra concluye con un sonido que jamás podría resonar desde el reino del arte apolíneo. Así se muestra la ilusión apolínea como lo que es: una velo persistente durante la tragedia, una envoltura de la verdadera acción dionisiaca que, al final, empuja al propio drama apolíneo hacia una esfera en que empieza a hablar con sabiduría dionisiaca y en la cual se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. En suma: el difícil vínculo entre apolíneo y dionisiaco en la tragedia ha de simbolizarse como un pacto fraterno entre ambas divinidades: Dioniso habla la lengua de Apolo, y Apolo, finalmente, la de Dioniso; con ello, queda alcanzado el fin supremo de la tragedia y del arte en general.

La música y el mito trágico son, en igual medida, expresión de la capacidad dionisiaca de un pueblo y son inseparables entre sí. Ambos proceden de una esfera del arte situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos acordes de deleite la disonancia —así como la imagen terrible del mundo— se extingue de modo seductor; ambos juegan con el aguijón del displacer, confiados en sus poderosísimas artes mágicas; ambos, por ese juego, justifican la existencia incluso de «el peor de los mundos». Aquí se muestra lo dionisiaco, medido frente a lo apolíneo, como la potencia artística eterna y originaria que llama a la existencia a todo el mundo de la apariencia: en cuyo centro se requiere un nuevo resplandor de transfiguración para retener en la vida el mundo animado de la individuación.

Si pudiésemos pensar una encarnación de la disonancia —¿y qué otra cosa es el hombre?—, esa disonancia, para poder vivir, necesitaría una magnífica ilusión que cubriese su propia esencia con un velo de belleza. Este es el verdadero propósito artístico de Apolo: bajo su nombre reunimos todas esas innumerables ilusiones del hermoso aparecer que, en cada instante, hacen la existencia digna de ser vivida y nos empujan a experimentar el momento siguiente. Con ello, del fundamento mismo de toda existencia —del subsuelo dionisiaco del mundo— sólo puede irrumpir en la conciencia del individuo humano exactamente tanto como pueda ser de nuevo superado por aquella fuerza transfiguradora apolínea; de modo que ambos impulsos artísticos se ven forzados a desplegar sus fuerzas en estricta proporción recíproca, conforme a la ley de una justicia eterna. Allí donde los poderes dionisiacos se alzan con tanto ímpetu como lo estamos viviendo, Apolo también ha debido descender ya hasta nosotros, envuelto en una nube; y acaso una próxima generación contemple sus efectos de belleza más exuberantes.

Que esta eficacia, sin embargo, sea necesaria, cualquiera podría intuirlo con mayor seguridad si alguna vez —aunque sólo en sueño— se sintiese trasladado de vuelta a una existencia helénica antigua: paseando bajo altos pórticos jónicos, alzando la vista hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, viendo a su lado los reflejos de su figura transfigurada en mármol refulgente, en torno suyo hombres que caminan solemnemente o se mueven con delicadeza, con sones armoniosos y un lenguaje de gestos rítmico; ¿no tendría que exclamar, ante ese incesante afluir de belleza, alzando la mano hacia Apolo: «¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Cuán grande debe de ser entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesarios semejantes encantos para curar vuestra demencia ditirámica!»? A un hombre en tal disposición podría replicarle, empero, un anciano ateniense, alzando hacia él la mirada con el ojo sublime de Esquilo: «Pero di también esto, extraño peregrino: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan hermoso! Ahora ven conmigo a la tragedia y sacrifica conmigo en el templo de ambas deidades.»

Si ahora queremos indicar, sin ambages, dónde comienza entre nosotros la esperanza de un renacimiento de la tragedia, debemos nombrar, como prefiguración y prenda, la poderosa corriente por la cual la música alemana ha ido penetrando, capa por capa, el rígido suelo de nuestra cultura hasta volverlo fértil; una música que —por su esencia más íntima— reclama mito y figura heroica, y rehúsa servir de adorno a lo meramente agradable o instructivo. Allí donde esa música halló, por fin, su escena y su pueblo —no una congregación de críticos, sino oyentes capaces de padecer y gozar—, comenzó a levantarse ante nuestra vista el esbozo de una nueva alianza entre Apolo y Dioniso. En ese esbozo reconocemos el signo por el cual la ciencia, llevada hasta su límite, se vuelve hacia el arte, y el arte, recobrado su sustrato musical, reclama de nuevo su mito.

Quien haya sentido cómo, en la obra sinfónica más audaz y en el drama musical más íntimo, la melodía infinita no describe escenas ni pinta apariencias, sino que habla desde el corazón del mundo, comprenderá por qué la música moderna —en su forma más alta— no puede resignarse al decorado convencional de la vieja ópera, ni a la dialéctica teatral que la subordina a la inteligibilidad de la palabra. La palabra no ha de mandar aquí, sino servir; no erigirse en juez de la música, sino ponerse bajo su signo: como símbolo visible, como rostro del mito que reaparece. Así, lo que el recitativo quiso conseguir mediante artificio —una inteligibilidad continua—, lo realiza ahora el símbolo mítico, que permite a la música decirse sin dejar de proteger al oyente con una imagen alta y clara: esa es la economía propia de la tragedia.

A la luz de este conocimiento, se vuelve comprensible la transformación del coro en el drama musical moderno. Lejos de ser un residuo arqueológico, el coro recobra su rango ontológico: deja de representar

una turba razonadora y se convierte, nuevamente, en sujeto colectivo, en el pueblo transfigurado que canta y ve; ya no interrumpe el curso de la acción con máximas o moralidades, sino que porta la atmósfera dionisiaca en que el héroe puede nacer, sufrir y caer. El coro —tal como lo entendieron los griegos— no comenta una anécdota, sino que hace presente el estado del mundo: de su sonoridad mana el poder metafísico por el cual el héroe deja de ser individuo y se vuelve imagen.

De este modo, dondequiera que el arte escénico se atreva a oír primero la música y a ver después el mito, irá desapareciendo la duplicidad que tanto tiempo desfiguró nuestras tablas: por un lado, la ópera con su razón pedagógica y su exhibición de virtuosismos; por otro, el drama con su hambre de tesis y su manía de consejos morales. En su lugar crecerá una obra única, en la que la palabra tenga la sobriedad hierática del símbolo, el gesto la necesidad del ritmo, y la escena el pudor de quien sabe que sirve a una música que no imita nada, sino que engendra. Sólo entonces el espectador —purificado de su antigua costumbre de juzgar— volverá a sentir sobre sí el peso dulcísimo de una justificación que no proviene de razones, sino de la obra misma: apología musical de la existencia.

Si preguntamos por el nombre bajo el cual esta transformación se ha puesto ya en marcha entre nosotros, no dudaré en pronunciarlo: allí donde el arte del futuro ha sido comprendido como restitución de la tragedia, donde la orquesta ha recobrado su dignidad de fundamento y la escena su deber de símbolo, donde el héroe vuelve a ser tipo y no capricho psicológico, allí se levanta —con toda la severidad de una ley interna— la figura de un renovador. Su obra no “argumenta”: muestra. No persuade con pruebas, sino con presencias; no educa con preceptos, sino con ritos. A él debemos el valor de nombrar de nuevo lo sagrado en el arte; y si alguna vez ha de hablarse de “resurrección de la tragedia”, será bajo el patrocinio de su nombre.

Con ello regresa también, como eco tardío y profecía, la exigencia que ya Sócrates escuchó en su sueño —«cultiva la música»—, sólo que interpretada al fin en su sentido más hondo: no como pasatiempo de ejercitación o fábula versificada, sino como reconciliación de conocer y crear en una unidad superior. Donde esta exigencia se cumpla, la ciencia

no será destruida, sino limitada; y, limitada, se reconocerá a sí misma como preparación y servidumbre de un saber más alto: el saber trágico, que necesita arte para no quebrarnos. Sólo así —cuando el hombre teórico acepte su medida y dé la mano al artista dionisíaco-apolíneo— podrá nuestra cultura desprenderse del peso muerto de su pedagogía y florecer en aquello para lo cual, desde antiguo, estuvo preparada: la obra trágica.

Así, con el renacimiento de la tragedia, también ha renacido el oyente estético, en cuyo lugar solía sentarse en las salas de teatro un curioso *quid pro quo*, con pretensiones a medias morales y a medias eruditas: el “crítico”. En su ámbito habitual, todo era artificial y apenas encalado con una pátina de vida. El artista escénico, en verdad, ya no sabía qué hacer con un oyente que se comportaba críticamente; por eso, junto con el dramaturgo o el compositor de ópera que lo inspiraba, husmeaba inquieto los últimos vestigios de vida en ese ser exigente, desértico e incapaz de gozar. De tales “críticos” —y con ellos se componía hasta ahora el público; el estudiante, el colegial e incluso la criatura más inofensiva— se había preparado, sin saberlo, por la educación y los periódicos, para una misma manera de percibir la obra de arte. Las naturalezas más nobles entre los artistas contaban ante un público así con la excitación de fuerzas moral-religiosas, y la apelación al “orden moral del mundo” entraba vicariamente allí donde, en realidad, un poderoso sortilegio artístico debía arrebatar al verdadero oyente. O bien el dramaturgo planteaba con suma claridad una tendencia más grandiosa —cuando menos excitante— de la actualidad política y social, de modo que el oyente olvidara su agotamiento crítico y se entregara a afectos semejantes a los de los momentos patrióticos o bélicos, o a los de la tribuna parlamentaria, o a los que suscitan la condena del delito y del vicio: formas todas ellas de extrañamiento respecto del genuino efecto del arte.

Si intentamos describir el fenómeno de ese efecto por ambos lados, diremos que el espectador recordará cómo, al contemplar el mito que se movía ante él, se sintió elevado a una suerte de omnisciencia, como si el poder de sus ojos ya no fuera mera superficie, sino que pudiera penetrar en lo interior, y como si viera —con ayuda de la música— las oleadas de la voluntad, el combate de los motivos, el río creciente de las

pasiones, casi de modo sensible-visible, como una profusión de líneas y figuras vivas en movimiento, pudiendo así bucear hasta los más delicados secretos de las mociones inconscientes. Mientras toma conciencia de esta cumbre en sus impulsos dirigidos a la visibilidad y a la transfiguración, siente con igual claridad que esa larga serie de efectos apolíneos no produce aquel feliz demorarse en la contemplación sin voluntad que el escultor y el poeta épico —es decir, los artistas propiamente apolíneos— suelen suscitar en él. Contempla el mundo transfigurado de la escena y, sin embargo, lo niega. Ve ante sí al héroe trágico con nitidez y belleza épicas y, sin embargo, se regocija en su aniquilación. Comprende hasta lo más íntimo el proceso escénico y, no obstante, se refugia de buen grado en lo ininteligible. Siente las acciones del héroe como justificadas y, sin embargo, queda más elevado cuando esas acciones destruyen a su autor. Se estremece ante los sufrimientos que alcanzarán al héroe y, a la vez, presiente en ellos un goce más alto y poderoso. Ve más y con mayor hondura que nunca, y aun así desearía cegarse. ¿De dónde procede esta maravillosa auto-escisión, este quebrantamiento del apogeo apolíneo, si no del hechizo dionisiaco que, excitando al máximo —en apariencia— los impulsos apolíneos, logra sin embargo someter ese desbordamiento de fuerza apolínea a su servicio? El mito trágico solo se entiende como figuración de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos: conduce el mundo de la apariencia hasta sus límites, donde se niega a sí mismo y busca rehuir de nuevo al seno de la realidad única y verdadera.

De este modo, a pesar de que la tragedia griega se nos presenta únicamente como drama de palabras, he insinuado que esa incongruencia entre mito y palabra podría inducirnos a tenerla por más llana y carente de sentido de lo que es, y a suponer para ella un efecto más superficial del que, según testimonios de los antiguos, debía de poseer: ¡con cuánta facilidad olvidamos que aquello que al poeta de palabras no le fue posible —alcanzar la máxima espiritualización e idealidad del mito— debía de lograrlo, a cada instante, el músico creador! Nosotros, por nuestra parte, casi tenemos que reconstruir por vía erudita la preeminencia del efecto musical para recibir algo de ese consuelo incomparable que ha de ser propio de la auténtica tragedia. Y sin embargo solo, si fuésemos griegos,

sentiríamos como tal esa preeminencia musical: frente al despliegue de la música griega —que nos sale al encuentro y nos es familiar—, y comparándola con la nuestra, tan infinitamente más rica, creemos oír apenas el canto juvenil, tímidamente entonado, del genio musical. Los griegos son —como dicen los sacerdotes egipcios— los niños eternos, y también en el arte trágico no pasaron de niños, sin saber qué juguete sublime había surgido entre sus manos, para luego hacerse pedazos.

Ese pugilato del espíritu de la música por una revelación imaginal y mítica —que desde los comienzos de la lírica crece hasta la tragedia ática— se interrumpe de pronto, tras una exuberante floración apenas conquistada, y desaparece como de la superficie del arte helénico; mientras que la cosmovisión dionisiaca, nacida de ese pugilato, sigue viviendo en los misterios y, en metamorfosis y degeneraciones asombrosas, no deja de atraer a las naturalezas más serias. ¿No volverá algún día a emerger como arte desde su hondura mística? Aquí nos ocupa la pregunta de si la potencia contra la que se quebró la tragedia posee fuerzas suficientes, para siempre, como para impedir el nuevo despertar artístico de la tragedia y de la cosmovisión trágica. Si la antigua tragedia fue apartada de su curso por el impulso dialéctico hacia el saber y por el optimismo de la ciencia, cabe deducir de este hecho una lucha eterna entre la consideración teórica del mundo y la trágica; y solo cuando el espíritu de la ciencia haya sido llevado hasta su frontera, y se haya anulado su pretensión de validez universal mediante la demostración de tales límites, podrá esperarse un renacimiento de la tragedia, para cuya forma cultural habríamos de colocar —en el sentido antes discutido— el símbolo de un Sócrates que hace música.

Sócrates fue aquel segundo espectador que no comprendía la antigua tragedia y, por eso mismo, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a presentarse como heraldo de un arte nuevo. Si con él sucumbió la tragedia más vieja, el “socratismo estético” resultó ser el principio mortífero. Visto el combate dirigido contra lo dionisiaco de la antigua arte, reconocemos en Sócrates al adversario de Dioniso, un nuevo Orfeo que se alza contra el dios y —aunque destinado a ser despedazado por las Ménades del tribunal ateniense— llega, sin embargo, a forzar la huida

del dios todopoderoso: como antaño ante Lico el edonio, que lo arrojó a refugiarse en las aguas místicas de un culto secreto que iría cubriendo el mundo.

A la vez, el propio Sócrates dejó traslucir una vacilación íntima respecto de la relación entre saber y arte. Con frecuencia —así lo contó en la cárcel a sus amigos— se le aparecía un sueño repitiéndole siempre lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Se tranquilizaba pensando que su filosofar era ya la más alta música, y no creía que una divinidad quisiera recordarle esa «música vulgar y popular». Pero, finalmente, en prisión, para descargarse la conciencia, se decidió también a practicar esa música desdeñada: compuso un proemio a Apolo y versificó fábulas de Esopo. Aquella voz advertidora —su daimonion— lo empujaba a estos ejercicios: era su perspicacia apolínea, el presentimiento de estar ante el peligro de ofender a un dios por no comprender una imagen sagrada. ¿Existe acaso un reino de la sabiduría del que el lógico esté desterrado? ¿No será la arte un correlato necesario y complemento de la ciencia?

Desde estas preguntas premonitorias, el influjo de Sócrates se alarga —como una sombra al atardecer— hasta el presente y más allá: obliga una y otra vez a recrear el arte en sentido metafísico. Tras él, la sed de saber tendió sobre la tierra una red común del pensamiento y llevó la ciencia mar adentro; mas donde la lógica, en el límite, se enrosca sobre sí y «se muerde la cola», irrumpe una forma nueva de conocimiento: el conocimiento trágico, que necesita del arte como amparo y medicina para poder ser soportado. De ahí la figura-símbolo con que proponíamos esta esperanza: la de un “Sócrates que hace música”.

Epílogo. Ensayo de autocrítica ⁹

⁹ El “Ensayo de autocrítica” fue escrito por Friedrich Nietzsche para la segunda edición de su obra “El nacimiento de la tragedia” en 1886. Este prólogo se añadió 15 años después de la publicación original del libro, que se lanzó en 1872. En él, Nietzsche revisa y reflexiona críticamente sobre su propio trabajo inicial, expresando su evolución y cambio de perspectiva sobre los temas tratados en la obra.

1

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

Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo, necesariamente, signo de declive, de ruina, de fracaso, de ins-

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

¿fue ése acaso tu secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu ironía?

2

Lo que yo conseguí aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema nuevo: hoy yo diría que fue el problema de la ciencia misma - la ciencia concebida por vez primera como problemática, como discutible. Pero el libro en que entonces encontraron desahogo mi valor y mi suspicacia juveniles - ¡qué libro tan imposible tenía que surgir de una tarea tan contraria a la juventud! Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, todas las cuales estaban junto al umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del arte - pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia -, acaso un libro para artistas dotados accesoriamen- te de capacidades analíticas y retrospectivas (es decir, para una especie excepcional de artistas, que hay que buscar y que ni siquiera se querría buscar...), lleno de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, con una metafísica de artista en el trasfondo, una obra juvenil llena de valor juvenil y de juvenil melancolía, independiente, obstinadamente autónoma incluso allí donde parece plegarse a una autoridad y a una veneración propia, en suma, una primera obra, también en el mal sentido de la expresión, que, pese a su problema senil, adolece de todos los defectos de la juventud, sobre todo de su «excesiva longitud», de su «tormenta y arrebato» (Sturm und Drang): por otra parte, teniendo en cuenta el éxito que obtuvo (especialmente en el gran artista a que ella se dirigía como para un diálogo, en Richard Wagner), un libro probado, quiero decir, un libro que, en todo caso, ha satisfecho «a los mejores de su tiempo». Ya por esto debería ser tratado con cierta deferencia y silencio; a pesar de ello yo no quiero reprimir del todo el decir cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño está ahora ante mí dieciséis años después - ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en

modo alguno se han vuelto más fríos, ni tampoco más extraños a aquella tarea a la que este temerario libro osó por vez primera acercarse - ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...

3

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

paz de hacerlo! O, al menos, como filólogo: - ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar aún en este campo! Sobre todo el problema de que aquí hay un problema, - y de que, ahora y antes, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...

4

Sí, ¿qué es lo dionisiaco? - En este libro hay una respuesta a esa pregunta - en él habla alguien que «sabe», el iniciado y discípulo de su dios. Tal vez ahora yo hablaría con más cautela y menos elocuencia acerca de una cuestión psicológica tan difícil como es el origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, - ¿permaneció idéntica a sí misma esa relación?, ¿o se invirtió? - la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte anhelo de belleza, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor. Suponiendo, en efecto, que precisamente esto fuese verdadero - y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en el gran discurso fúnebre -: ¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste y surgido antes en el tiempo, el anhelo de lo feo, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, - de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? ¿Acaso del placer, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande? ¿Y qué significado tiene entonces, hecha la pregunta fisiológicamente, aquella demencia de que surgió tanto el arte trágico como el cómico, la demencia dionisiaca? ¿Cómo? ¿Acaso no es la demencia, necesariamente, síntoma de degeneración, de declive, de una cultura demasiado tardía?

¿Existen acaso - una pregunta para médicos de locos - neurosis de la salud?, ¿de la juventud y juvenilidad de los pueblos? ¿A qué apunta aquella síntesis de dios y macho cabrío que se da en el sátiro? ¿En razón de qué vivencia de sí mismo, para satisfacer a qué impulso tuvo el griego que imaginarse como un sátiro al entusiasta y hombre primitivo dionisiaco? Y en lo que se refiere al origen del coro trágico: ¿hubo acaso

arrebatos endémicos en aquellos siglos en que el cuerpo griego florecía, y el alma griega desbordaba de vida? ¿Visiones y alucinaciones que se transmitían a comunidades enteras, a asambleas enteras reunidas para el culto? ¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad de lo trágico y fueron pesimistas?, ¿que fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, la que trajo las máximas bendiciones sobre la Hélade?, ¿y que, por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, a la vez «más joviales» y «más científicos»? ¿Y si tal vez, a despecho de todas las «ideas modernas» y los prejuicios del gusto democrático, pudieran la victoria del optimismo, la racionalidad predominante desde entonces, el utilitarismo práctico y teórico, así como la misma democracia, de la que son contemporáneos, - ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica? ¿Y precisamente no - el pesimismo? ¿Fue Epicuro un optimista - precisamente en cuanto hombre que sufría? - - Ya se ve que es todo un fardo de difíciles cuestiones el que este libro cargó sobre sus espaldas - ¡añadamos además su cuestión más difícil! ¿Qué significa, vista con la óptica de la vida, - la moral?...

5

Ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte - y no la moral - es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, - un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios- artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la alcanzada redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse: a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica -, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo «más allá del bien y del mal», aquí se deja oír y se formula aquella «perversidad de los sentimientos» contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, - una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las «apariencias» (en el sentido de este terminus technicus idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezoamiento, arte. Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia antimoral es en el precavido y hostil silencio con que en el

libro entero se trata al cristianismo, - el cristianismo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, todo arte, al reino de la mentira, - es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo hostil a la vida, la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error. El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al «sábado de los sábados» - todo esto, así como la incondicional voluntad del cristianismo de admitir valores sólo morales me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una «voluntad de ocaso»; al menos, un signo de enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida, - pues ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, incondicional) la vida tiene que carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida es algo esencialmente amoral, - la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno «no», tiene que ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma - ¿cómo?, ¿acaso sería la moral una «voluntad de negación de la vida», un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... Contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración

radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, anticristianas. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad - ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo? - con el nombre de un dios griego: las llamé dionisiacos. —

6

¿Se entiende cuál es la tarea que yo osé rozar ya con este libro?... ¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un lenguaje propio para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, - el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! ¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» - dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495- «es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico -, ese espíritu lleva, según esto, a la resignación». ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! - Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que el haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisiacos: a saber, ¡el haberme echado a perder en absoluto el grandioso problema griego, tal como a mí se me había aparecido, por la injerencia de las cosas modernísimas! ¡El haber puesto esperanzas donde nada había que esperar, donde todo apuntaba, con demasiada claridad, hacia un foral! ¡El haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán», como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo - y esto en una época en que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa, acababa de presentar su abdicación definitiva e irrevocable, y, bajo la pomposa excusa de fundar un Reich, realizaba su tránsito a

la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas»! De hecho, entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese «ser alemán», y asimismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, obnubila. - Al margen, claro está, de todas las esperanzas apresuradas y de todas las erróneas aplicaciones a la realidad del presente con que yo me eché a perder entonces mi primer libro, permanecerá en lo sucesivo el gran signo de interrogación dionisiaco, tal como fue en él planteado, también en lo que se refiere a la música: ¿cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana - sino un origen dionisiaco?...

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

su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto:

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?-. «¿Acaso no sería necesario?»... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos: ¡no sería necesario! Pero es muy probable que eso finalice así, que vosotros finalicéis así, es decir, «consolados», como está escrito, pese a toda la autoeducación para la seriedad y para el horror, «ametafísicamente consolados», en suma, como finalizan los románticos, cristianamente... ¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo intramundano, - vosotros deberíais aprender a reír, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico - ¡y, en primer lugar, la metafísica! O, para decirlo con el lenguaje de aquel trago dionisiaco que lleva el nombre de Zaratustra:

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba!, ¡y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado suficientemente fuerte hoy para hacer esto.

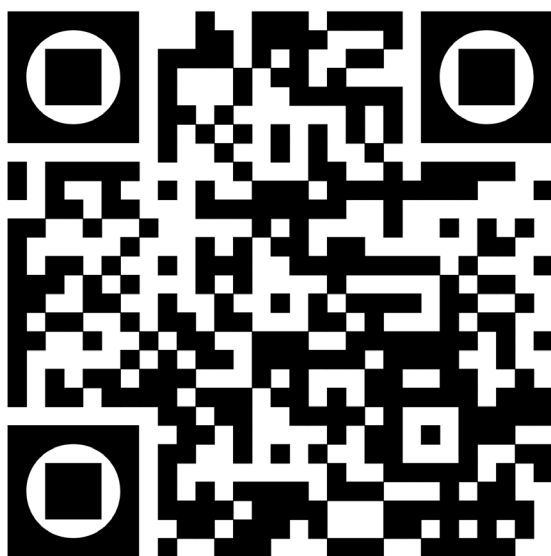
Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: - Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, aprendedme - ¡a reír!

Así habló Zaratustra, cuarta parte.



Publicación digital de Fundación Ediciones
Clío.

Maracaibo, Venezuela,
Octubre de 2025



Mediante este código podrás acceder a nuestro sitio
web y visitar nuestro catálogo de publicaciones

FUNDACIÓN EDICIONES CLÍO

La Fundación Ediciones Clío constituye una institución académica que procura la promoción de la ciencia, la cultura y la formación integral de las comunidades con la intención de difundir contenido científico, humanístico, pedagógico y cultural en aras de formar de manera individual y colectiva a personas e instituciones interesadas. Ayudar en la generación de capacidades científicas, tecnológicas y culturales como herramientas útiles en la resolución de los problemas de la sociedad es nuestra principal visión. Para el logro de tal fin; ofrecemos un repositorio bibliográfico con contenidos científicos, humanísticos, educativos y culturales que pueden ser descargados gratuitamente por los usuarios que tengan a bien consultar nuestra página web y redes sociales donde encontrarás libros, revistas científicas y otros contenidos de interés educativo para los usuarios.

El nacimiento de la tragedia es el primer gran libro de Friedrich Nietzsche y una de las piedras angulares de la estética moderna. Partiendo del teatro griego, Nietzsche propone que el arte nace de la tensión entre dos impulsos primordiales: lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo representa el sueño, la imagen luminosa, la medida y la forma; lo dionisiaco, en cambio, encarna el éxtasis, la música, la desmesura y la disolución del individuo en una unidad más profunda. La tragedia ática surge cuando ambos impulsos se entrelazan: el coro dionisiaco sostiene y atraviesa las figuras apolíneas del escenario, permitiendo afirmar la vida incluso en su dolor.

Nietzsche diagnostica luego el ocaso de la tragedia con el avance del racionalismo socrático, que confía en que la razón puede explicar y corregir el mundo. Ese optimismo ilustrado, al convertir el arte en pedagogía moral y transparente, rompe el equilibrio creador entre forma y embriaguez. Frente a ello, la sabiduría trágica no niega el sufrimiento; lo transfigura. Ofrece un consuelo no moral, sino estético y metafísico: la experiencia de pertenecer a un fondo vital que desborda al individuo.

Más que un tratado filológico, el libro es un manifiesto: proclama que el arte es la “tarea suprema de la vida” y reclama una cultura capaz de reconciliar medida y exceso para crear obras que justifiquen la existencia. En su estilo apasionado y polémico, Nietzsche interpela al presente, critica los límites del cientificismo y anticipa temas que recorrerán su obra posterior: la sospecha ante la moral, el valor afirmativo del arte y la exigencia de una cultura más fuerte. Leer este texto es asistir al nacimiento de una intuición poderosa: solo donde conversan Apolo y Dioniso la vida se hace soportable, creadora y, finalmente, digna de ser celebrada.

Traducción al español realizada a partir del original alemán: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, primera edición, Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch, 1872. Texto base: archivo PDF en alemán proveniente de una digitalización de dominio público (Google Books). Se respetó el sentido del original y se actualizaron ortografía y puntuación al español actual; los términos técnicos se cotejaron con la edición alemana usada como fuente. Edición y traducción.

Dr. Jorge F. Vidovic

Director Fundación Ediciones Clío

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>



Ediciones
Clío



FONDO EDITORIAL
ACADEMIA DE HISTORIA DEL ESTADO ZULIA