

Friedrich
Nietzsche

El nacimiento
de la tragedia
o Grecia y el pesimismo

Introducción, traducción y notas
de Andrés Sánchez Pascual



El libro de bolsillo
Biblioteca de autor
Alianza Editorial

TÍTULO ORIGINAL: *Die Geburt der Tragödie. Oder:
Griechentum und Pessimismus*

Primera edición en «El libro de bolsillo»: 1973

Decimoquinta reimpresión: 1996

Primera edición en «Biblioteca de autor»: 2000

Sexta reimpresión: 2004

Diseño de cubierta: Alianza Editorial

Proyecto de colección: Odile Atthalin y Rafael Celda

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la traducción, introducción y notas: Andrés Sánchez Pascual

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1973, 1977, 1979, 1980, 1981, 1984, 1985, 1988, 1990, 1991, 1993, 1994, 1995, 1996, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004

c/ Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 84-206-3710-6

Depósito legal: M. 32.833-2004

Fotocomposición e impresión: EFCA, S.A.

Printed in Spain

Introducción

En otro tiempo también Zaratustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. Obra de un dios sufriente y atormentado me pareció entonces el mundo.

Sueño me parecía entonces el mundo, e invención poética de un dios; humo coloreado ante los ojos de un ser divinamente insatisfecho.

Bien y mal, y placer y dolor, y yo y tú – humo coloreado me parecía todo eso ante ojos creadores. El creador quiso apartar la vista de sí mismo, – entonces creó el mundo.

Ebrio placer es, para quien sufre, apartar la vista de su sufrimiento y perderse a sí mismo. Ebrio placer y un perderse-a-sí-mismo me pareció en otros tiempos el mundo.

Este mundo, eternamente imperfecto, imagen, e imagen imperfecta, de una contradicción eterna – un ebrio placer para su imperfecto creador: – así me pareció en otro tiempo el mundo.

Y así también yo proyecté en otro tiempo mi ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los trasmundanos. ¿Más allá del hombre, en verdad? *

Así interpreta Nietzsche muchos años más tarde, en una alusión tácita, el significado de este pequeño y explosivo libro,

* Véase F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, «De los trasmundanos». Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor-Nietzsche, p. 60.

el primero de los suyos y el de irisaciones más numerosas y dispares. Un libro con el que Nietzsche se convirtió definitivamente en un «intempestivo», un libro que provocó un estupor tan grande, que durante largos meses la única respuesta al mismo fue un silencio de hielo. Sólo a través de cartas y en cuchicheos de pasillos universitarios se manifestaban las opiniones sobre él. Wagner, él sí, daba gritos de júbilo: por vez primera un catedrático universitario otorgaba un espaldarazo «científico» a su obra musical. Los demás callaban. Y cuando el silencio fue roto, por obra de un panfleto violentísimo de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, fue para invitar a Nietzsche a que bajase de la cátedra y abandonase la enseñanza universitaria.

Creo que queda dada la demostración –dice– de los graves reproches de ignorancia y de falta de amor a la verdad. Y, sin embargo, temo haber sido injusto con el señor Nietzsche. Si me replica que él nada quiere saber de «historia y crítica», de «la denominada historia universal», que lo que él desea es crear una obra de arte apolíneo-dionisiaca, «un medio de consuelo metafísico», que sus aseveraciones no tienen la realidad vulgar del día, sino la «realidad superior del mundo onírico» – entonces revoco y retiro formalmente lo dicho. Entonces permitiré con gusto su evangelio, entonces mis armas no dan en el blanco. Ciertamente yo no soy un místico, no soy un hombre trágico, para mí no podrá ser eso nunca más que un «accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la seriedad de la existencia», también a la seriedad de la ciencia: sueño de un embriagado, o embriaguez de un soñador. Una cosa exijo, sin embargo: que Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra, desde la que debe enseñar la ciencia; reúna junto a sus rodillas tigres y panteras, pero no la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender, en el ascetismo de un abnegado trabajo, a buscar en todas partes únicamente la verdad, a liberar su juicio mediante una entrega voluntaria, a fin de

que la Antigüedad clásica le proporcione la única cosa imperecedera que promete el favor de las musas, y que sólo ella puede proporcionar con esa plenitud y pureza:

el contenido en su pecho
y la forma en su espíritu*.

¿Qué había pasado para que fuese ésta la respuesta del «mundo universitario» al primer libro de un joven catedrático de veintiséis años en el que tantas esperanzas estaban puestas, del que su maestro Ritschl, el más grande de los filólogos de entonces, había dicho al recomendarlo para la cátedra de Basilea: «podrá lo que se proponga»? ¿Cuál fue la causa de ese equívoco enorme, a consecuencia del cual Nietzsche no pudo dar clases al semestre siguiente en la universidad... porque ni un solo alumno acudió a ellas?, ¿que provocó odios incomprensibles, como el nacido entre Wilamowitz y E. Rohde, los cuales no volvieron a hablarse en su vida ni a citarse una sola vez en sus obras? ¿Por qué Nietzsche escribió este libro como lo escribió, por qué tuvo que escribirlo así? Un breve repaso a la génesis de esta obra nos dará algunas respuestas a esta pregunta.

La génesis de *El nacimiento de la tragedia*

El 19 de abril de 1869 llega F. Nietzsche a Basilea. Tiene veinticuatro años y acaba de ser nombrado catedrático de filolo-

* U. v. Wilamowitz-Möllendorff: *Zukunftsphilologie!* [¿Filología del futuro!], Berlín, 1872, p. 32. Todos los papeles de esta resonante polémica se encuentran reunidos ahora en *Der Streit um Nietzsches «Geburt der Tragödie»* [La polémica sobre «El nacimiento de la tragedia», de Nietzsche], Hildesheim, 1969, editado por Karlfried Gründer.

gía clásica en aquella universidad. Como es bien sabido, fue este nombramiento, en la académicamente rigurosa Alemania, algo sorprendente. Nietzsche, que no había presentado ninguna tesis doctoral, recibió, sin embargo, de la Universidad de Leipzig el título de doctor, sobre la base de los trabajos publicados por él en la revista Rheinisches Museum, dirigida por su maestro Ritschl. De un golpe, pues, y como por arte de magia parece Nietzsche haber alcanzado todo lo que podía esperar alcanzar en una carrera docente universitaria. Ahora, sin embargo, Nietzsche tiene que demostrar a sus colegas los filólogos que aquel nombramiento no había sido una arbitrariedad ni un acto de nepotismo. Ahora Nietzsche tiene que escribir «un libro»: su primera obra. Un libro, además, que fuese cual fuese su tema, tenía que estar escrito mirando con el rabllo del ojo a sus colegas. Y como en aquella época Nietzsche está empapado de filosofía schopenhaueriana; y como además siente un entusiasmo sin límites por la obra musical de Wagner, el cual le honra con su amistad íntima y a quien él visita todos los fines de semana; y como, por otro lado, sus relaciones con la filología eran muy extrañas y peculiares (unas relaciones de verdadero enamorado: fervor extático, y a la vez asco y odio): el libro que de aquí podía salir tenía que ser, por necesidad, «algo imposible», como dice su mismo autor.

Nietzsche empieza sus clases, tiene poco después su lección inaugural («Sobre la personalidad de Homero»), y medita a fondo sobre los griegos. Lo que en su interior pasaba se puede rastrear por los vestigios escritos que de aquellas meditaciones poseemos. Tras pasar las vacaciones de verano de 1869 en diversos lugares de Suiza, Nietzsche, vuelto a Basilea, da a conocer a un amigo suyo sus planes de trabajo inmediatos:

En el próximo invierno tendré ocasión de ser útil en nuestro sentido, pues he anunciado historia de la filosofía preplatónica y un cur-

so sobre Homero y Hesíodo. También tendré dos conferencias públicas, «sobre la estética de los trágicos griegos y sobre el drama musical antiguo», y Wagner vendrá a oírlas desde Tribtschen.

Ya te he escrito cuánto valor tiene para mí este genio: es la ilustración viviente de lo que Schopenhauer llama un «genio» [carta a Gersdorff, de 28 de septiembre].

Las dos conferencias aludidas aquí por Nietzsche, y cuyo texto completo encontrará el lector más adelante, constituyen el primer germen de lo que será más tarde El nacimiento de la tragedia. La primera se celebra el día 18 de enero de 1870, con el título de «El drama musical griego». La segunda, poco después, el 1 de febrero, con el título «Sócrates y la tragedia». Nietzsche envía el texto a sus amigos de Tribtschen y recibe de Wagner una carta entusiasta con un «consejo»: que amplíe aquellos pensamientos y escriba un libro. En Basilea las ideas expresadas por Nietzsche en público fueron, en cambio, mal acogidas. Sobre todo sus ataques a la «gran ópera» y a la prensa despertaron, dice Nietzsche, «espanto y malentendidos». Y a su amigo Deussen le escribe que su conferencia sobre «Sócrates y la tragedia» fue tomada como una cadena de paradojas y, en parte, provocó odio y rabia.

Nietzsche, ciertamente, no necesitaba el consejo de Wagner para escribir un libro. Estaba decidido a hacerlo, y su propósito era componer una obra de conjunto sobre la cultura griega. Pero las insinuaciones de Wagner, al que apoyaba sagazmente su mujer Cósima, fueron dando cada vez más al «libro sobre los griegos» un sesgo del que luego Nietzsche se arrepentirá profundamente. Por lo pronto, Nietzsche empieza a aludir a ese libro en las cartas a sus amigos:

Propiamente no tengo ambición literaria, y no necesito adherirme a ningún patrón dominante, puesto que no aspiro a ocupar puestos brillantes y famosos. En cambio, cuando llegue el tiempo, quiero

hablar con toda la franqueza de que sea capaz. Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en todo caso pariré centauros [a Rohde, febrero de 1870].

Y uno de esos centauros fue El nacimiento de la tragedia.

El otro vestigio escrito de que disponemos es el ensayo titulado «La visión dionisiaca del mundo», cuyo texto completo podrá el lector ver también más adelante. Este ensayo lo escribió Nietzsche en los meses de julio y agosto de 1870, durante las vacaciones veraniegas. La guerra francoalemana que estalló por aquellos días y en la que Nietzsche participó fugazmente como enfermero no le impidió seguir meditando sobre los signos de interrogación que había colocado en torno a los griegos:

El nacimiento de la tragedia parece un escrito muy intempestivo: nadie imaginaría que fue comenzado bajo los truenos de la batalla de Wörth. Yo medité a fondo estos problemas ante los muros de Metz, en frías noches de septiembre, mientras trabajaba en el servicio de sanidad.*

Pero el «libro sobre los griegos» que Nietzsche proyectaba fue estrechando cada vez más su horizonte. Lo que primitivamente iba a denominarse Consideración sobre la Antigüedad, que abarcaba unos veinte temas (la personalidad de Homero; la lírica griega; la estética de Aristóteles; ensayos especiales sobre Demócrito, Heráclito, Pitágoras y Empédocles, sobre el Estado griego, sobre la mujer griega, sobre la esclavitud griega, etc.), iba quedando reducido a un ensayo sobre la estética de los trágicos y sobre el pesimismo en la Antigüedad. La lucha de Nietzsche en todos estos meses con el

* F. Nietzsche, *Ecce-homo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Biblioteca de autor-Nietzsche, p. 76.

material que pretendía abarcar es desesperada. Testimonio de ello son los constantes cambios de título. Así, por ejemplo, dice en una carta a Rohde:

En cuanto tenga listos algunos pequeños ensayos (sobre materias antiguas), quiero concentrarme en un libro para el que se me ocurren cada vez más cosas. Temo que no producirá una impresión filológica; mas ¿quién puede ir contra su naturaleza? Comienza ahora para mí el período del escándalo, después de haber despertado durante algún tiempo una agradable complacencia, porque llevaba puestas las viejas y conocidas pantuflas. Tema y título del futuro libro: *Sócrates y el instinto*.

Pero otras veces el título será La tragedia y los espíritus libres, o La jovialidad griega, u Origen y meta de la tragedia. Wagner, sin embargo, está al acecho. Lo que él desea sin duda es que Nietzsche escriba un libro en que su propia obra musical aparezca como el renacimiento verdadero de la Antigüedad. Y Nietzsche no pudo ni supo resistirse, aunque cuando estaba redactando su obra había dejado ya de ser wagneriano, como ha demostrado T. M. Campbell. En este sentido habría que decir que esta obra fue insincera.*

Durante el invierno 1870-1871 la salud de Nietzsche empeora de tal modo, que tiene que pedir una liberación de sus obligaciones académicas, y se retira a Lugano con su hermana. Desde allí escribe a Rohde estas melancólicas palabras:

Entre muchos estados de ánimo, de depresión y de indiferencia, he tenido también algunos de verdadera exaltación y he dejado alguna huella de ellos en el pequeño escrito citado. Con respecto a la filología vivo en un alejamiento tan insolente, que no se lo puede

* Véase «Nietzsche-Wagner to Jan. 1872», en *Publications of the Modern Language Association of America*, 1941, pp. 544-577.

pensar peor. La alabanza y el reproche, e incluso todas las más altas glorias por ese lado me hacen temblar. Y así me introduzco cada vez más en mi filosofía y creo ya en mí; más aún, si alguna vez debiera convertirme en un poeta, estoy dispuesto a ello... Este estado de ánimo me permite mirar hacia la posición universitaria entera como hacia algo secundario, más aún, con frecuencia penoso, y hasta aquella cátedra de filosofía me atrae propiamente sobre todo por ti, dado que también esa cátedra la considero tan sólo como algo provisional [29 de marzo de 1871].

A la vuelta de Lugano para reincorporarse en Basilea a sus tareas universitarias, Nietzsche se detiene en Tribtschen y discute largamente con Wagner la estructura del libro; esta visita de Nietzsche a Wagner, funesta en cierto modo para el primero, imprimirá su huella definitiva a la obra, que a partir de este momento sigue una marcha prefijada. Bajo el influjo de Wagner, Nietzsche se decide a reelaborar totalmente sus pensamientos sobre los griegos y a enfocarlos hacia la obra wagneriana. Pocos días después de la mencionada visita Nietzsche busca editor, y el día 20 de abril ofrece a W. Engelmann, de Leipzig, un libro bajo el título de Música y tragedia. Tras muchas dudas, Engelmann no se decide a publicar la obra. Por ello Nietzsche, con ocasión de una visita a Leipzig, a mediados de octubre de 1871, entrega la obra al editor E. W. Fritsch, aun sin estar completa. El 18 de noviembre le envía más material, y por fin, el 12 de diciembre, le manda los últimos capítulos. En los últimos días del año 1871 el libro está publicado.

La polémica y las causas del equívoco

Como se ha dicho al comienzo, la primera respuesta a este libro fue el silencio total. Pero este silencio encubría en su quietud una tormenta amenazadora para Nietzsche. Eran dema-

siadas las cosas que en tan breve obra había tocado éste, y algunas, muy incidentales, estaban dichas de cara a la galería. Por ejemplo, el mundo de los filólogos alemanes estaba dividido entonces en dos irreconciliables partidos. De un lado, Ritschl, su método y sus seguidores. De otro lado... los enemigos de Ritschl, que también eran poderosos. El más joven, el más brillante, el más genial profesor que había salido de la escuela de Ritschl era Nietzsche. Pero Nietzsche era, por esencia, el anti-Ritschl. Pocos años antes, cuando Nietzsche estudiaba en Bonn, los dos filólogos principales de aquella universidad, Otto Jahn y F. Ritschl, habían mantenido una polémica espectacular, a consecuencia de la cual Ritschl abandonó Bonn y marchó a Leipzig. Y aunque en aquella época Nietzsche había dado la razón a Otto Jahn, ahora en este libro, en el lugar menos esperado, lanzaba contra él cieno. El asunto es tanto más desagradable cuanto que Jahn había muerto, y Nietzsche, probablemente, no quiso con este exabrupto más que halagar a su maestro. Otro ejemplo: la orgullosa Alemania vencedora de Francia en la guerra del 70 despreciaba con bastantes malos modos todo lo «latino». Y Nietzsche, incitado sin duda por los Wagner, contraponen también, en algunos pasajes nada pertinentes, la «cultura» alemana a la «civilización» francesa. En todo caso, el libro de Nietzsche ofrecía a los enemigos de Ritschl la ocasión propicia para retorcerle a éste el cuello –in effigie–. Y así se hizo. Fue una verdadera ejecución, seguida de descuartizamiento.

Por lo pronto, Usener declaró en Bonn a sus alumnos que el autor de *El nacimiento de la tragedia* estaba «científicamente muerto». Y Ribbeck, desde Kiel, pedía «pruebas», «aunque sólo sea un testimonio», de que es verdad lo que Nietzsche dice. A lo que éste respondió malhumorado a través de Rohde: «Se esfuerza uno en acercarse al origen de las cosas más enigmáticas – y ahora el estimado lector pide “testimonios”». Lo

más grave para Nietzsche y lo que le hizo sentirse inseguro fue precisamente la actitud de su maestro Ritschl. Nada más recibir el libro éste escribió en su diario, con fecha 31 de diciembre de 1871: «Buch von Nietzsche. Geburt der Tragödie (= geistreiche Schwiemelei)» [Libro de Nietzsche. El nacimiento de la tragedia (= ingeniosa borrachera)]. Pero calló hacia fuera. Inquieto por su silencio, Nietzsche le escribe una carta desde Basilea, el 30 de enero de 1872, en la que le dice:

No tomará usted a mal mi asombro por el hecho de no haber oído de usted ni una palabrita sobre mi libro recién publicado, ni tampoco se enfadará por la franqueza con que le declaro este asombro. Pues mi libro es algo así como un manifiesto y en modo alguno incita a callar. Acaso usted se extrañe si le digo cuál es la impresión que yo presupongo en usted, venerado maestro: he pensado que si alguna vez en su vida ha tropezado usted con algo esperanzador, habrá sido este libro, esperanzador para nuestra ciencia sobre la Antigüedad, esperanzador para el ser alemán, aun cuando un gran número de individuos deba perecer a causa de esto... Lo que a mí me importa sobre todo es apoderarme de la joven generación de filólogos, y consideraría un síntoma afrentoso el no conseguirlo.

Ritschl, que, al parecer, únicamente a su diario confiaba lo que de verdad sentía, escribió esta vez, con fecha 2 de febrero de 1872: Fabelhafter Br. von Nietzsche (= Grössenwahnsinn) [Carta increíble de Nietzsche (= megalomanía)]. Y tardó varios días en contestarle, diciendo que era demasiado viejo para lanzarse por caminos totalmente nuevos de la vida y del espíritu.

Rohde, el amigo de Nietzsche, intentó publicar una reseña en el Litterarisches Centralblatt, pero esa reseña fue rechazada, por lo cual el 26 de mayo de 1872 publicó en un periódico, la Norddeutsche Allgemeine Zeitung, un escrito haciendo propaganda del libro de Nietzsche. Frente al silencio de

los especialistas, un escrito en un periódico casi sólo podía agravar las cosas. Y poco después, a finales de mayo, apareció en Berlín el panfleto de Wilamowitz, titulado, de manera mordaz, ¡Filología del futuro! Una respuesta al libro de Friedrich Nietzsche «El nacimiento de la tragedia». El folleto ocupa 32 páginas (el libro de Nietzsche tiene 143) y constituye un ataque frontal a la posición de Nietzsche. No es sólo que Wilamowitz se complazca en ir enumerando uno por uno todos los errores (o presuntos errores) de Nietzsche en el aspecto histórico, sino que lo que él rechaza es la interpretación de Grecia dada por Nietzsche. El párrafo citado al comienzo, que es el final de este escrito de Wilamowitz, lo explica con claridad.

Nietzsche no se defendió personalmente. La desagradable tarea fue encomendada a Rohde, aunque Wagner se apresuró a publicar una Carta abierta a F. Nietzsche en el mismo periódico en que Rohde había hecho aparecer su primer escrito. El entusiasmo de Wagner era comprensible (uno de los muchos motivos de entusiasmo para Wagner era que el libro no tuviese notas), pero necesariamente tenía que comprometer todavía más a Nietzsche. Lo que éste necesitaba, si es que la necesitaba, era una defensa que viniera de un filólogo. Y aquí es donde radica todo el malentendido. Hasta el mismo Nietzsche creía que lo que él había escrito era un libro filológico, y por eso había puesto debajo de su nombre, en la portada de la obra: «Catedrático ordinario de filología clásica en la Universidad de Basilea». Rohde, en todo caso, con amistad sacrificada, salió en su defensa como filólogo, y publicó a finales del año otro panfleto titulado Afterphilologie [Pseudofilología] (Leipzig, 1872), que, con vistas al público, se presentaba como Mensaje de un filólogo a R. Wagner y que empieza con estas palabras: «¡Venerado maestro!». Si el escrito de Wilamowitz no se puede leer sin repugnancia, por el sinnúmero de insultos

en él acumulados, el de Rohde no le queda a la zaga, y tal vez lo supera. Wilamowitz no se calló, sino que contestó con una «segunda parte» de ¡Filología del futuro! (Berlín, 1873), cuyo penúltimo párrafo dice:

Pues todo el que juzgue sin prejuicios se dará cuenta de que yo he luchado honestamente, que lo que a mí me importa es el asunto mismo, la verdad. Sin duda que ésta triunfa sin mi ayuda, y muy pronto la rápida corriente del tiempo arrastrará consigo tanto estas páginas como las de mis adversarios: sin embargo, no me arrepiento de haber comenzado y proseguido una lucha que, en verdad, no podía proporcionarme ninguna fama, ningún provecho, ningún goce, y a la que no me arrastró ninguna necesidad, ninguna amonestación de fuera, sino la voz del deber, que incita a mantener en alto la bandera bajo la que se lucha*.

La lectura hoy de las «actas» de aquel pleito, a los cien años justos de haberse producido, es –ya se ha dicho– penosa. Y, sin embargo, también resulta fascinante. Pues es el ejemplo clásico del desconocimiento del genio, es un arquetipo de lo que sucede y sucederá siempre cuando, por un malentendido, chocan entre sí el filósofo (el verdadero filósofo) y el erudito. El primero queda y quedará siempre destruido –por el momento–. Lo que añade grandeza a esta querrela es la serena inocencia de Nietzsche al creer que quienes se daban de cuchilladas por su causa estaban hablando de él o de su obra. Hasta muchos años después, y una vez bajado de la cátedra, Nietzsche no se dio cuenta de que lo que él había descrito en su libro era una vivencia personal, y que lo que él había expuesto –bajo máscaras desorientadoras: la del filólogo, la del wagne-

* Una fina descripción de toda esta querrela puede verse en el artículo de Manuel F. Galiano «Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff y la filología clásica de su tiempo» (publicado en *Estudios clásicos*, 56, pp. 24-57).

riano, la del schopenhaueriano— era una visión nueva del mundo: el pensamiento trágico.

El contenido de la obra

Dejemos de lado a Wagner, dejemos de lado también a Schopenhauer, los cuales, según dirá más tarde Nietzsche, le «echaron a perder» su obra. Dejemos de lado lo que este libro tiene de manifiesto de una nueva política cultural. Dejemos de lado sus esperanzas en la resurrección del «mito germánico». Incluso podemos dejar de lado todo lo que Nietzsche dice sobre los griegos: lo que dice sobre la tragedia, sobre Homero y Arquíloco, sobre Eurípides y Sócrates, sobre Apolo y Dioniso, sobre el sueño y la embriaguez, sobre el coro trágico y la evolución de la tragedia, sobre la epopeya y la lírica, sobre la música y el texto de los grandes trágicos griegos, todo lo cual, por lo demás, permanece como una conquista imposible de perder. Quedémonos con lo único importante, lo que Nietzsche dice sobre la vida. En este sentido, como se ha afirmado con acierto, es ésta la primera formulación de la filosofía de Nietzsche. Incluso puede aseverarse que Nietzsche no fue nunca más allá de lo que en estas páginas dice. De aquí la importancia de las mismas. Podrá, sí, expresar lo mismo con otra óptica, desde perspectivas distintas. Pero se trata únicamente de reformulaciones de lo mismo.

Lo que Nietzsche expone en este escrito es su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte. Todo es uno, nos dice. La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas, se desgarr a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento: el dolor y el sufrimiento de quedar despedazado lo Uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reintegrarse, a salir de su dolor y reconcen-

trarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de las individualidades. Por eso es la muerte el placer supremo, en cuanto que significa el reencuentro con el origen. Morir no es, sin embargo, desaparecer, sino sólo sumergirse en el origen, que incansablemente produce nueva vida. La vida es, pues, el comienzo de la muerte, pero la muerte es la condición de nueva vida. La ley eterna de las cosas se cumple en el devenir constante. No hay culpa, ni en consecuencia redención, sino la inocencia del devenir. Darse cuenta de esto es pensar trágicamente. El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación. Mas no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o divina, sino la afirmación del niño de Heráclito, que juega junto al mar.

Y todo esto lo expone Nietzsche no de una manera simplemente conceptual, sino con un lenguaje fascinante e intuitivo, que habla a los «iniciados». En este sentido es todo el libro una confesión susurrada al oído, no, en modo alguno, un libro para el «público». Y, sobre todo, no es un libro para el «público culto», el cual se esfuerza en olvidar el pensamiento trágico mediante el optimismo de la superficialidad.

La presente edición

El nacimiento de la tragedia tuvo en vida de Nietzsche tres ediciones. La primera, en 1872. La segunda, en 1874, en la cual su autor realizó diversas correcciones, atendiendo sobre todo a las sugerencias de su amigo Rohde. La tercera, por fin, en 1886, es idéntica a la segunda, con la única excepción de que el título se modifica un poco (pasa a ser El nacimiento de

la tragedia, o Grecia y el pesimismo, en lugar de El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música), y además se añade un amplio «Ensayo de autocrítica». He tomado como base, claro está, la última de las ediciones publicadas por Nietzsche, pero la he comparado con las dos anteriores. En las notas señalo las modificaciones realizadas en el texto de la segunda edición con respecto a la primera. De este modo el lector tiene simultáneamente en sus manos las tres ediciones realizadas por Nietzsche.

A El nacimiento de la tragedia he añadido los tres trabajos preparatorios a que me he referido antes. Es la primera vez que se traducen al castellano estos tres estudios, cuyo texto alemán completo está, por otra parte, publicado en un lugar tan recóndito que prácticamente se halla inédito.

La primera conferencia, «El drama musical griego», pronunciada por Nietzsche en Basilea el 18 de enero de 1870, fue publicada en 1926, como primer regalo anual para los Amigos del Archivo Nietzsche (Verlag Richard Hadl, Leipzig), en edición limitadísima.

La segunda, «Sócrates y la tragedia», pronunciada el 1 de febrero de 1870, fue publicada en 1927, como segundo regalo anual para los Amigos del Archivo Nietzsche, en la misma editorial y en idénticas condiciones que la anterior.

Por fin, el estudio «La visión dionisiaca del mundo» fue publicado en 1928, como tercer regalo anual para los Amigos del Archivo Nietzsche, asimismo en la editorial Richard Hadl, de Leipzig, y en muy reducida edición. Estas tres publicaciones llevan, cada una, un epílogo de Max Oehler. La consecución del texto alemán se debe a la señora Luise Lessman (Instituto Alemán de Madrid); quede aquí constancia de mi agradecimiento.

Tanto en la traducción como en las notas he seguido idéntico criterio que en las obras de Nietzsche publicadas en esta

misma colección: textos auténticos y completos, y notas que orienten en las numerosas alusiones tácitas de Nietzsche. Por lo demás, en la traducción de esta obra, que Nietzsche escribió siendo catedrático de filología griega, he puesto especial cuidado en la transcripción de los nombres griegos, guiándome por criterios rigurosos. En este difícil problema me he atendido a lo expuesto por Manuel F. Galiano en su obra La transcripción de los nombres propios griegos (segunda edición, Madrid, 1969), quien ha tenido también la amabilidad de atender a mis consultas sobre temas particulares. Quede asimismo aquí constancia de mi agradecimiento al prestigioso catedrático y amigo. Es, por mi parte, un mínimo homenaje a la filología clásica.

ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL
«Kiek ut», Navidad 1971-1972

El nacimiento de la tragedia

Ensayo de autocrítica ¹

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 franco-alemana 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»² 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 consi-

guió hacer la paz consigo mismo, y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el «nacimiento de la tragedia en el espíritu de la *música*». – ¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos – ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aún – del arte? ¿Para qué – el arte griego?...

Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? – ¿como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, 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 dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? – Y por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico – ¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de

modo anárquico? ¿Y la «jovialidad griega» del helenismo tardío, tan sólo un arrebol de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan sólo una precaución del hombre que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia – sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde* – toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada *contra la verdad*? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso *tu secreto*? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu ironía? – –

2

Lo que yo conseguí aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema *nuevo*: hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma – la ciencia concebida por vez primera como problemática, como discutible. Pero el libro en que entonces encontraron desahogo mi valor y mi suspicacia juveniles – ¡qué libro tan *imposible*³ tenía que surgir de una tarea tan contraria a la juventud! Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, todas las cuales estaban junto al umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del *arte* – pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia –, acaso un libro para artistas dotados accesoriamente de capacidades analíticas y retrospectivas (es decir, para una especie excepcional de artistas, que hay que buscar y que ni siquiera se querría buscar...), lleno de inno-

vaciones 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 arrebató» (*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»⁴. 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 bau-

tizados 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»⁵ todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el desabrimiento dialéctico del alemán, incluso bajo los malos modales del wagneriano; había aquí un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aún de nombre, una memoria rebosante de preguntas, experiencias, secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba – así se dijo la gente con suspicacia – una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa «alma nueva» habría debido *cantar* – ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo! O, al menos, como filólogo: – ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar aún en este campo! Sobre todo el problema *de que* aquí hay un problema, – y de que, ahora y antes, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...

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 fúnebre⁶ –: ¿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 hom-

bre 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 Platón⁷, 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*⁸; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la

agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo⁹. 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»¹⁰, aquí se deja oír y se formula aquella «perversidad de los sentimientos» contra la que Schopenhauer¹¹ no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, – una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las «apariencias» (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte. Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia *antimoral* es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, – el cristianismo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este

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

¿acaso sería la moral una «voluntad de negación de la vida», un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad – ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo? – con el nombre de un dios griego: las llamé *dionisiacas*. –

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, 495¹² – «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 sentimientos 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 final! ¡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 ori-

gen romántico, como lo tiene la música alemana – sino un origen *dionisiaco*?...

7

– Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si *su* libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra el «tiempo de ahora»¹³, 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 mata-dores 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 ¹⁴: *¿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? ¹⁵.

«¿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 trasgo 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 ligeteza: -

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 arrojó esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* - ¡a reír!

*Así habló Zaratustra, cuarta parte*¹⁶

Prólogo a Richard Wagner

Con el fin de mantener lejos de mí todas las críticas, irritaciones y malentendidos a que los pensamientos reunidos en este escrito darán ocasión, dado el carácter peculiar de nuestro público estético, y con el fin también de poder escribir las palabras introductorias con idéntica delicia contemplativa de la cual él mismo, como petrefacto de horas buenas y enaltecedoras, lleva los signos en cada hoja, voy a imaginarme el instante en que usted, mi muy venerado amigo, recibirá este escrito: cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada ¹⁷, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que él ideó, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia. Usted recordará entonces que yo me concentré en estos pensamientos al mismo tiempo en que surgía su magnífico escrito conmemorativo sobre Beethoven ¹⁸, es decir, en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Sin embargo, errarían quienes acaso pensasen, a propósito de esa con-

centración, en la antítesis entre excitación patriótica y disipación estética, entre seriedad valiente y juego jovial: a éstos, si leen realmente este escrito, acaso les quede claro, para estupor suyo, con qué problema seriamente alemán tenemos que habérmolas, el cual es situado por nosotros con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de viraje. Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante «seriedad de la existencia» cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como a mi sublime precursor en esa vía.

Basilea, fin del año 1871

Uno

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos¹⁹ tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la

común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad»²⁰ helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática²¹.

Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente²² a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En el sueño fue donde, según Lucrecio²³, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,
el interpretar y observar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le manifiesta en el sueño:
todo arte poético y toda poesía
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad²⁴.

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos²⁵, de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el

sentimiento traslúcido de su *apariencia*: al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquella es una apariencia: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas²⁶. La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total²⁷: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Inferno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras – pues también él vive y sufre en esas escenas – y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia; y tal vez más de uno recuerde, como yo²⁸, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!». Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos estos²⁹ que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas³⁰, es a la vez el dios vaticinador³¹. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente»³², la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía³³. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida³⁴. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad³⁵ - no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar»³⁶, en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer³⁷ dice del hombre cogido en el velo de Maya. *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 416³⁸: «Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas³⁹, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis*⁴⁰ [principio de individuación]». Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconclusa⁴¹ en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se

halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza.

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de san Juan y san Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos ⁴². Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de «enfermedades populares», burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa «salud» suya cuan-

do a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos⁴³.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial⁴⁴. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más

noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postraréis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?»⁴⁵. –

Dos

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad. Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador»⁴⁶, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin – como, por ejemplo, en la tragedia griega – a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es

decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*.

Tras estos presupuestos y contraposiciones generales acerquémonos ahora a los *griegos* para conocer en qué grado y hasta qué altura se desarrollaron en ellos esos *instintos artísticos de la naturaleza*: lo cual nos pondrá en condiciones de entender y apreciar con más hondura la relación del artista griego con sus arquetipos, o, según la expresión aristotélica, «la imitación de la naturaleza». De los *sueños* de los griegos, pese a toda su literatura onírica y a las numerosas anécdotas sobre ellos, sólo puede hablarse con conjeturas, pero, sin embargo, con bastante seguridad: dada la aptitud plástica de su ojo, increíblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección nos autorizaría sin duda a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos que sueñan son Homeros, y que Homero es un griego que sueña ⁴⁷: en un sentido más hondo que si el hombre moderno osase compararse, en lo que respecta a su sueño, con Shakespeare.

No precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisíacos* de los bárbaros dionisíacos. En todos los confines del mundo antiguo – para dejar aquí de lado el mundo moderno –, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisíacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos ⁴⁸, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la par-

te central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de las brujas». Contra las febriles emociones de esas festividades, cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y del mar, éstos, durante algún tiempo, estuvieron completamente asegurados y protegidos, según parece, por la figura, que aquí se yergue en todo su orgullo, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa ⁴⁹ a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisiaco, grotescamente descomunal. En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de mayestática repulsa de Apolo. Más dificultosa e incluso imposible se hizo esa resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente instintos similares: ahora la actuación del dios délfico se limitó a quitar de las manos de su poderoso adversario, mediante una reconciliación concertada a tiempo, sus aniquiladoras armas. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: a cualquier lugar que se mire, son visibles las revoluciones provocadas por ese acontecimiento. Fue la reconciliación de dos adversarios, con determinación nítida de sus líneas fronterizas, que de ahora en adelante tenían que ser respetadas, y con envío periódico de regalos honoríficos; en el fondo, el abismo no había quedado salvado. Mas si nos fijamos en el modo como el poder dionisiaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, nos daremos cuenta ahora de que, en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividad-

des de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. Aquel repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisiacos recuerdan aquel bebedizo – como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales –, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música* dionisiaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía⁵⁰ y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco⁵¹ el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como ge-

nio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámico de Dioniso es entendido, pues, tan sólo por sus iguales. ¡Con qué estupor tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con un estupor que era tanto mayor cuanto que con él se mezclaba el terror de que en realidad todo aquello no le era tan extraño a él, más aún, de que su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisiaco sólo como un velo.

Tres

Para comprender esto tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la *cultura apolínea*, hasta ver los fundamentos sobre los que se asienta. Aquí descubrimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses *olímpicos*, que se yerguen en los frontones⁵² de ese edificio y cuyas hazañas, representadas en relieves de extraordinaria luminosidad, decoran sus frisos⁵³. El que entre ellos esté también Apolo como una divinidad particular junto a otras y sin la pretensión de ocupar el primer puesto, es algo que no debe inducirnos a error. Todo ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?

Quien se acerque a estos olímpicos llevando en su corazón una religión distinta y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles las espaldas, disgustado y decepcionado. Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divi-

nizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo, que a cualquier lugar a que mirasen tropezaban con la risa de Helena, imagen ideal de su existencia, «flotante en una dulce sensualidad». Pero a este espectador vuelto ya de espaldas tenemos que gritarle: No te vayas de aquí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se despliega ante ti con una jovialidad tan inexplicable. Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demon⁵⁴; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras; en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, *ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto»⁵⁵.

¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? ¿Qué relación mantiene la visión extasiada del mártir torturado con sus suplicios? Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moirá* [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres, Pro-

meteo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre⁵⁶, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, – fue superada constantemente, una y otra vez⁵⁷, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos⁵⁸, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad»⁵⁹ helénica se puso delante un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana – ¡única teodicea satisfactoria!⁶⁰. La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez». Siempre que resuena el lamento, éste habla del Aquiles «de corta

vida», del cambio y paso del género humano cual hojas de árboles, del ocaso de la época heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero ⁶¹. En el estadio apolíneo la «voluntad» desea con tanto ímpetu esta existencia, el hombre homérico se siente tan identificado con ella, que incluso el lamento se convierte en un canto de alabanza de la misma.

Aquí hay que manifestar que esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos, para designar la cual Schiller puso en circulación el término técnico «ingenuo» ⁶², no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que *tuviéramos que* tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de la humanidad: esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el Emilio de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza. Allí donde tropezamos en el arte con lo «ingenuo», hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual ⁶³ siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo ⁶⁴ y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable. ¡Mas qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia! Qué indeciblemente sublime es por ello *Homero*, que en cuanto individuo mantiene con aquella cultura apolínea popular una relación semejante a la que mantiene el artista onírico individual con la aptitud onírica del pueblo y de la naturaleza en general. La «ingenuidad» homérica ha de ser concebida como victoria completa de la ilusión apolí-

nea: es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para conseguir sus propósitos. La verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante nuestro engaño la naturaleza alcanza aquélla. En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.