



EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

OBRAS DEL MISMO AUTOR

PUBLICADAS POR ESTA CASA

Pesetas.

✓ <i>Así hablaba Zaratustra</i> (1 tomo).	1
<i>La genealogía de la moral</i> (1 tomo).	1
✓ <i>Aurora</i> (1 tomo).	1
✓ <i>La gaya ciencia</i> (1 tomo)..	1
<i>El Anticristo</i> (1 tomo)..	1
✓ <i>El caso Wagner</i> (1 tomo)..	1
<i>El crepúsculo de los ídolos</i> (1 tomo).	1
<i>Más allá del bien y del mal</i> (1 tomo)..	1
<i>El viajero y su sombra</i> (1 tomo).	1
✓ <i>Humano, demasiado humano</i> (1 tomo).	1
✓ <i>El origen de la tragedia</i> (1 tomo),	1

FEDERICO NIETZSCHE

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

ó

HELENISMO Y PESIMISMO

Traducción de Pedro González-Blanco

Emilio Martín de Cáceres



F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, 10
VALENCIA

Olmo, 4 (Sucursal)
MADRID

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

OBRAS DEL MISMO AUTOR

PUBLICADAS POR ESTA CASA

	<u>Pesetas.</u>
✓ <i>Así hablaba Zaratustra</i> (1 tomo).	1
<i>La genealogía de la moral</i> (1 tomo).	1
✓ <i>Aurora</i> (1 tomo).	1
✓ <i>La gaya ciencia</i> (1 tomo)..	1
<i>El Anticristo</i> (1 tomo)..	1
✓ <i>El caso Wagner</i> (1 tomo)..	1
<i>El crepúsculo de los ídolos</i> (1 tomo).	1
<i>Más allá del bien y del mal</i> (1 tomo)..	1
<i>El vtajero y su sombra</i> (1 tomo).	1
✓ <i>Humano, demasiado humano</i> (1 tomo).	1
✓ <i>El origen de la tragedia</i> (1 tomo),	1

FEDERICO NIETZSCHE

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

ó

HELENISMO Y PESIMISMO

Traducción de Pedro González-Blanco

Emilio Martín de Cáceres



F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, 10
VALENCIA

Olmo, 4 (Sucursal)
MADRID

Ensayo de una crítica de sí mismo

I

Lo que sirve de base á este libro, de dudoso valor, ha sido una cuestión de grandísimo interés, y además una cuestión puramente personal; testigo de ello es la época en que se produjo y *á pesar* de la cual se produjo: la época turbulenta de la guerra francoalemana de 1870-71. Mientras resonaban por Europa los truenos de la batalla de Wörth, estaba el enigmático especulador padre de este libro en un rincón de los Alpes, muy preocupado con sutilizaciones y enigmas, y por lo tanto, muy inquieto y tranquilo á la vez, escribiendo sus ideas acerca de los *griegos*—fondo de este libro extraño y difícil de comprender, al que se ha de dedicar este prólogo retrasado.—Algunas semanas después el autor mismo se hallaba bajo los muros de Metz, no libre aún de las interrogaciones que había puesto á la pretendida alegría de los griegos y del arte heleno, hasta que, por último, en aquellos meses de tensión profunda, en que se discutía en Versalles la paz, se puso también

en paz consigo mismo y sanando lentamente de una enfermedad adquirida en la campaña, determinó en su interior definitivamente el origen de la tragedia, basado en el genio de la música. ¿De la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Griegos y la obra artística del pesimismo? Los hombres más perfectos que hasta el presente han existido, la más bella, la más envidiada, la que más seducción hallaba en la vida, los griegos, ¿cómo precisamente éstos tenían *necesidad* de la tragedia? Mas aún, ¿del arte? ¿Para qué arte griego?...

Fácil es adivinar con esto en qué lugar se había colocado el gran signo de interrogación respecto del valor de la existencia. ¿Es *necesariamente* el pesimismo la señal de la decadencia, de la ruina, de los instintos causados y debilitados? ¿Cómo sucedió con los indios, cómo acontece con nosotros los hombres modernos y europeos? ¿Existe un pesimismo de la *fuerza*, una inclinación intelectual hacia lo duro, horrible, malo, problemático de la existencia, proveniente del bienestar, de la plétora de salud, de la *plenitud* de la existencia? ¿Existe quizás un sufrimiento en la misma superabundancia? ¿Una valentía tentadora de la mirada más perspícaz, que *tiene deseo* de lo terrible, como del enemigo, del enemigo digno en el que pueda probar su fuerza, en el que quiere aprender lo que es «el miedo»? ¿Qué significa entre los griegos de la mejor época, más fuerte, más valerosa, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno monstruoso de lo dionisiaco? ¿Qué la tragedia que nació de él? Y por otra parte, lo que causó la muerte de la tragedia, el

socratismo de la moral, la dialéctica, la frugalidad y alegría del hombre teórico, ¿no podría ser precisamente una señal de la decadencia, del cansancio, de la enfermedad, de los instintos que se disolvían anárquicamente, y la alegría griega del helenismo posterior; la voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, una precaución del paciente? Y la misma ciencia, nuestra ciencia, ¿qué significa en general como síntoma de la vida toda la ciencia? Peor aún, ¿*de dónde* procede toda la ciencia? ¿Es tal vez la ciencia sólo un temor y refugio ante el pesimismo, una defensa necesaria *contra la verdad*? ¿Y, hablando moralmente, una cobardía y falsedad; hablando inmoralmente, una astucia? ¡Oh Sócrates, Sócrates! ¿Fué esto quizás *tu* secreto? ¡Oh irónico misterioso! ¿Fué tal vez esto tu ironía?...

II

Lo que alcancé entonces fué algo horrible y peligroso: un problema con cuernos; no precisa y necesariamente un toro, pero sí un problema *nuevo*; hoy diría que fué el *problema de la ciencia* misma —la ciencia comprendida por primera vez como problemática, como dudosa.—Pero el libro, en el que mi valor y sospecha juveniles se pusieron entonces de manifiesto, ¡qué libro tan *imposible* resultaría de un asunto tan contrario á la juventud! Compuesto todo él de precoces memorias personales, frescas aún, que yacían pesadamente en el

umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del *arte*—puesto que el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia,— un libro quizás para artistas, con la inclinación secundaria de aptitudes analíticas y retrospectivas (es decir, para una clase excepcional de artistas, que hay que buscar, y que no quisiera uno buscar...), lleno de novedades psicológicas y secretos artísticos; con una metafísica de artista en el fondo, una obra de la juventud, llena de ánimo y melancolía juveniles, independiente, tenaz, donde parece doblegarse á una autoridad y veneración propias; en fin, la obra de un principiante en todos los malos sentidos de la palabra; con todas las faltas de la juventud, á pesar de su problema senil, sobre todo «demasiado extensa». Por otra parte, respecto del éxito que tuvo (en particular con el gran artista, al que se dirigía con Ricardo Wagner), un libro *probado*, es decir, un libro tal que ha satisfecho seguramente «al mejor de su tiempo». Sin duda por esto debía ser tratado con alguna consideración y silencio; sin embargo, no quiero ocultar por completo cuán desagradable me parece ahora, cuán extraño se presenta ahora ante mi vista, después de diez y seis años—ante una vista más vieja, cien veces más consentida, pero en manera alguna más fría, que tampoco fué extraña á aquel asunto mismo, al que se atrevió á aproximarse por primera vez con aquel libro temerario,—«ver la ciencia á través del artista; pero el arte á través de la vida»...

III

Hoy, repito, es para mí este un libro imposible. Lo encuentro mal escrito, pesado, importuno, fantástico, sentimental, en algunos puntos femenino, desigual en el *tempo*, sin voluntad para la pureza lógica, muy convencido, y por lo tanto, sobreponiéndose á la demostración, desconfiando hasta respecto de la *habilidad* de la demostración, como libro para iniciados, como «música» para aquellos que están bautizados en la música, que están unidos respecto de experiencias artísticas comunes y raras, desde el principio de las cosas, como señal de reconocimiento para los parientes *in artibus*; un libro orgulloso y entusiasta, que se declaró desde el principio aun más contra el *profanum vulgus* de los «ilustrados» que contra el «pueblo»; pero que como demostró y demuestra su efecto, debe también saber buscar bastante bien á sus partidarios y atraerlos á caminos secretos y sitios nuevos de baile. Aquí hablaba seguramente—se lo confesaba uno con curiosidad y con desdén—una voz *extraña*, el discípulo de un dios desconocido aún, que se había ocultado por el pronto en la capucha del erudito, bajo la pesadez y melancolía dialéctica del alemán y hasta bajo los malos modales del wagneriano; aquí había un espíritu con necesidades extrañas, anónimas todavía; una memoria repleta de preguntas, experiencias y arcanos, á los

que se había unido el nombre de Dionisios como un signo más de interrogación; aquí hablaba—así se lo decían con desconfianza—algo como un alma mística y casi frenética, que, por decirlo así, tartamudeaba con trabajo y caprichosamente en una lengua extraña, casi indecisa, sobre si quería comunicarse ú ocultarse. ¡Esa «alma nueva» debía haber *cantado* y no haber hablado! Lástima que yo no me atreviera á decir como poeta lo que entonces tenía que decir. ¡Tal vez hubiera podido! O, á lo menos, como filólogo—¡como que aun les falta hoy á los filólogos descubrirlo y desenterrarlo casi todo en esta materia!—Ante todo, el problema de que en este asunto existe un problema, y que los griegos nos serán completamente desconocidos siempre, y no podremos representárnoslos bien mientras no tengamos una respuesta á la pregunta: «¿Qué es lo dionisiaco?»

IV

Si; ¿qué es lo dionisiaco?—En este libro se da una respuesta á esta pregunta; aquí habla un «conocedor», el iniciado y discípulo de su dios.—Quizás hablaría ahora con más precaución y menos elocuentemente de una cuestión psicológica tan difícil como lo es el origen de la tragedia entre los griegos. Es una cuestión fundamental la relación de los griegos con el dolor, su grado de sensibilidad. ¿Permaneció igual esta relación ó se mo-

dificó? Aquella cuestión de si su *ansia*, cada vez mayor, de *belleza*, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, nació verdaderamente de la escasez, de la privación, de la melancolía y del dolor. Supuesto que fuera verdad—y Tucídides nos lo da á comprender en una gran oración fúnebre,—¿de dónde había de proceder entonces el *ansia* contraria, que cronológicamente se presentó antes, el *ansia de lo feo*, la estricta voluntad de los antiguos helenos hacia el pesimismo, hacia el mito trágico, hacia la imagen de todo lo terrible, malo, enigmático, destructor, siniestro respecto de la existencia; de dónde había de proceder entonces la tragedia? ¿Quizás del *deseo*, de la fuerza, de la superabundancia de salud? ¿Y qué significación tiene entonces fisiológicamente aquella locura, de la que se originó tanto el arte trágico como el cómico, la locura dionisiaca? ¿No es necesariamente la locura el síntoma de la degeneración, de la ruina, de la cultura tardía? ¿Existen quizás—una pregunta para médicos alienistas—neurosis de la *salud*, de la juventud de los pueblos? ¿A qué se refiere aquella síntesis de dios y macho cabrío en el sátiro? ¿Por medio de qué acontecimiento personal, por qué impulso tuvo que representarse el griego al entusiasta de Dionisios y al hombre primitivo como sátiro? Y en cuanto al origen del coro trágico, ¿existían en aquellos siglos en que florecía el cuerpo griego, en que el alma griega se derramaba espumante de vida, entusiasmos endémicos, visiones y alucinaciones, que se comunicaban á comunidades y á reuniones religiosas enteras? ¿Si los griegos en su juventud tuvieron la voluntad

para lo trágico y pesimista como fué precisamente la locura, para emplear una palabra de Platón, la que trajo sobre la Helade las *mayores* bendiciones? ¿Y si, por otra parte y al contrario, precisamente en la época de su disolución y debilidad, se volvieron los griegos cada vez más optimistas, más superficiales, más aficionados á las representaciones y también, según la lógica y racionalidad del mundo, más ardientes, y por lo tanto, «más alegres» al mismo tiempo y más «científicos»? ¿Cómo, á pesar de todas las «ideas modernas» y preocupaciones del gusto democrático, pudo el triunfo del *optimismo*, la *sensatez*, el *utilitarismo* práctico y teórico y la misma democracia, de la que es contemporáneo, ser un síntoma de la fuerza que cae, de la próxima vejez, del cansancio fisiológico, y no precisamente el pesimismo? ¿Fué Epicuro un optimista, precisamente como *paciente*? Como se ve, este libro abunda en difíciles preguntas. «¿Qué significa la moral, vista á través de la *vida*?...»

V

En el prólogo á Ricardo Wagner se coloca ya el arte—y no la moral—como la actividad propiamente *metafísica* del hombre; en las páginas del libro reaparece muchas veces la frase de que sólo como fenómeno se *justifica* la existencia del mundo. En efecto; todo el libro no conoce más que un

sentido y contrasentido artísticos, detrás de todo lo hecho, un dios, si se quiere, pero un dios-artista, completamente indudable é inmoral, que tanto al edificar como al destruir, en lo bueno como en lo malo, quiere permanecer igual á su mismo placer y propia magnificencia, que creando mundos se libra de la *escasez*, de la abundancia y *superabundancia*, del *sufrimiento* de las contradicciones acumuladas en él. El mundo en todo momento, la salvación de Dios *conseguida* como la eternamente variable, como la nueva visión del que más padece, del más contradictorio, del más opuesto, que sólo sabe libertarse en *apariencia*; toda esta metafísica de artista pueden llamarla caprichosa, ociosa, fantástica; lo esencial en ella es que revela ya un espíritu que un día se pondrá contra la interpretación y significación *morales* de la existencia. Aquí se pone de manifiesto, quizás por primera vez, un pesimismo *más allá del bien y del mal*; aquí habla y reviste su fórmula aquella perversidad de la intención, contra la cual Schopenhauer no sé cansó de arrojar desde el principio sus flechas; una filosofía que se atreve á colocar la moral misma, degradándola, en el mundo de los fenómenos. Y no sólo entre los «fenómenos» (en el sentido del *terminus technicus* ideal), sino entre las «ilusiones», como apariencia, imaginación, error, interpretación, arreglo, arte. Tal vez pueda calcularse la profundidad de esta inclinación *inmoral* del mejor modo por el cauteloso y hostil silencio con que se trata al cristianismo en todo el libro: el cristianismo como la desfiguración más extravagante del tema moral que hasta ahora ha

oído la humanidad. En verdad, para la interpretación puramente estética del mundo y para su justificación, tal como se enseña en este libro, no existe mayor contradicción que la doctrina cristiana, que es y quiere *solamente* moral y que con sus medidas absolutas, por ejemplo, con su veracidad de Dios, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*; es decir, lo niega, maldice y condena. Tras una manera tal de pensar y avalorar, que ha de ser hostil al arte, mientras sea legítima de alguna manera, experimenté desde el principio también la *hostilidad á la vida*, la repugnancia rencorosa y vengativa contra la vida misma; porque toda vida se funda en apariencia, arte, ilusión, óptica, necesidad de la perspectiva y del error. El cristianismo fué desde el principio, esencial y fundamentalmente, repugnancia y cansancio de la vida, que se disfrazó, se ocultó, se engalanó bajo la creencia en un vivir «distinto» ó «mejor». El odio al mundo, el temor á la belleza y sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor la vida, en el fondo una inclinación á la nada, al fin, al descanso, hacia el «sábado de los sábados», todo esto me pareció siempre, lo mismo que la voluntad incondicional del cristianismo, de dejar *solamente* valer valores morales, la forma más peligrosa y lúgubre de todas las formas posibles de una «voluntad para la ruina»; cuando menos una señal de enfermedad profunda, de cansancio, disgusto, agotamiento, porque ante la moral (especialmente cristiana, es decir, moral incondicional) la vida es algo esencialmente inmoral agobiada bajo el peso del desprecio y

del *no* eterno, indigna de ser deseada, falta de valor en sí. La moral misma, ¿cómo no sería la moral una «voluntad para la negación de la vida», un instinto oculto de destrucción, un principio de ruina, de disminución, de desprecio, un principio del fin, y por consiguiente, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, pues, se volvió entonces mi instinto con este libro como un instinto intercesor de la vida, y se inventó una doctrina y valoración de la misma fundamentalmente contrarias, puramente estéticas, *anticristianas*. ¿Cómo llamarlas? Como filólogo las bauticé, no sin alguna libertad—porque, ¿quién sabía el verdadero nombre del Anticristo?—con el nombre de un dios griego: las llamé las *dionisiacas*.

VI

Bien se deja entender el tema que me atreví á tocar con este libro... ¡Cuánto siento ahora no haber tenido entonces el valor (¿ó la inmodestia?) de no haberme permitido también un *lenguaje propio* en cada consideración para ideas y atrevimientos tan propios, puesto que procuraba expresar trabajosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, valoraciones extrañas y nuevas, que eran tan profundamente contrarias al espíritu de Kant y de Schopenhauer! ¿Cómo pensaba Schopenhauer sobre la tragedia? «Lo que da á todo lo trágico el impulso especial para elevarse

—dice en *El mundo como voluntad y representación*, t. II, pág. 495,—es la producción del conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden dar verdadera satisfacción, y de que nuestro apego á ellos *no tiene valor*; en esto consiste el genio trágico; conduce, por lo tanto, á la *resignación*.» ¡Oh, cuán distintamente me habló Dionisios! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces precisamente toda esa resignación! Pero hay algo mucho peor en el libro, que siento ahora aun más que haber obscurecido y echado á perder con fórmulas schopenhauerianas, presentimientos dionisiacos: ¡el haber *estropeado* completamente el grandioso *problema griego*, tal como se me presentó, por mezclar con él cosas modernas! ¡El haber concebido esperanzas donde nada había que esperar, donde todo indicaba un fin con demasiada claridad! ¡El haber, fundándome en la última música alemana, empezado con fabulaciones del «ser alemán», como si estuviera á punto de descubrirse á sí mismo y hallarse de nuevo, y esto en una época en que precisamente el espíritu alemán, que no hace mucho había tenido aún la voluntad de dominar sobre Europa, abdicó última y definitivamente, y bajo la pomposa excusa de la fundación de un imperio, se convirtió á la medianía, á la democracia y á las «ideas modernas»! Entretanto aprendí á pensar sin esperanza y bastante desconsideradamente de este «ser alemán», é igualmente de la *música actual alemana*, que como tal es romanticismo puro y la menos griega de todas las formas artísticas posibles; estragadora de nervios, doblemente dañina en un pueblo que ama la bebida y que honra como

virtud la confusión, es decir, en su doble propiedad, como narcótico embriagador y al mismo tiempo *ofuscante*. Aparte, naturalmente, de todas las esperanzas precipitadas y utilización defectuosa para lo más presente, con que eché á perder entonces mi primer libro, continúa existiendo la gran interrogación dionisiaca, tal como está puesta en él, también con relación á la música: ¿cómo tenía que ser una música que no fuera ya de origen romántico, como la alemana, sino *dionisiaca*?...

VII

Pero ¿qué es el romanticismo, si este libro no es romántico? ¿Se puede extremar más el odio contra «el presente», «la realidad» y las «ideas modernas», de como se hace en su metafísica de artistas, que cree en la nada, mejor aún en el demonio que en el «ahora»? No zumba la ira y el deseo de destrucción bajo todo su arte vocal de contrapunto y su corrupción de oídos, una resolución furiosa contra todo lo que es «ahora», una voluntad, frontera del nihilismo práctico, y que parece decir: «¡Mejor que nada sea verdad, que no que tengáis razón, que no que *vuestra* verdad tuviera razón!» Escuche usted mismo, pesimista y divinizador del arte, con oídos más abiertos, un solo pasaje escogido de su libro, no aquel pasaje, falto de elocuencia, que puede sonar para oídos y corazones jóvenes algo capciosamente; ¿cómo? ¿no

es esta la legítima y verdadera confesión romántica de 1830, bajo la máscara del pesimismo de 1850, detrás de la cual preludia ya también el final —romántico— rompimiento, ruina, vuelta y abatimiento ante una vieja fe, ante el Dios antiguo?... ¿No es su libro pesimista, él mismo, un trozo de antihelenismo y romanticismo, algo «tan embriagador como ofuscante», un narcótico, un trozo de música, de música *alemana*?

«Figurémonos una generación venidera, con esa impavidez de la mirada, con ese rasgo heroico en lo monstruoso; figurémonos el paso atrevido de esos matadores de dragones, la orgullosa audacia con que vuelven la espalda á todas las doctrinas enfermizas del optimismo, para «vivir resueltamente», por completo y en absoluto; ¿no sería necesario que el hombre trágico de esta civilización, con su educación propia para la seriedad y el terror, tuviera que desear un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico*, la tragedia como la *Elena* que le corresponde y que exclama como *Fausto*:

«¿Y no había yo de traer á la vida,
con fuerza anhelante, la figura única?»

¿No sería necesario?... ¡No, tres veces no! ¡Oh vosotros, jóvenes románticos! ¡no sería necesario! Pero es muy probable que *termine* así, que *terminéis* así, es decir, consolados; como está escrito, á pesar de toda la educación propia para el terror, «metafísicamente consolados»; en pocas palabras, como acaban los románticos, *cristianamente*... ¡Tendríais que aprender primero el arte del consuelo

de acá—tendríais que aprender á *reir*, oh mis jóvenes amigos, á menos que queráis continuar siendo en absoluto pesimistas; quizás después, como rientes, mandéis alguna vez al diablo todo consuelo metafísico,—y la metafísica por delante! O para decirlo en el lenguaje de aquel monstruo diónisiaco que se llama Zaratustra:

«¡Levantad vuestros corazones, hermanos míos, arriba, más arriba! Y no olvidéis las piernas. ¡Levantad también vuestras piernas, vosotros los buenos bailarines!

»Esta corona del que ríe; esta corona, guirnalda de rosas; yo mismo me ceñí esta corona; yo mismo santifiqué mi risa. No encontré hoy á ningún otro bastante fuerte para esto.

»Zaratustra el bailarín; Zaratustra el ligero; el que hace señas con las alas; pronto á velar llamando á todas las aves; un bienaventurado retazón.

»Zaratustra el adivino; Zaratustra el verdadero risueño, no un impaciente, no un intolerante, uno á quien le gustan los saltos y los brincos; ¡yo mismo me ceñí esta corona!

»Esta corona del riente; esta corona, guirnalda de rosas; ¡á vosotros, hermanos míos, os arrojó esta corona! He santificado la risa; ¡hombres superiores, aprended á reir!» (*Así hablaba Zaratustra.*)

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

BASADO EN EL GENIO DE LA MÚSICA

PRÓLOGO A RICARDO WAGNER

Para ponerme á cubierto de todas las dudas, agitaciones y malas interpretaciones posibles á que podrían dar lugar los pensamientos reunidos en este libro, dado el carácter especial de nuestra publicidad estética, y á fin de poder escribir también esta Introducción con el mismo placer contemplativo, cuyo signo lleva en cada hoja, como la petrificación de horas buenas y sublimes, me represento el instante en que usted, amigo muy respetado, recibirá este libro. Cuando usted, quizás después de una excursión vespertina por la nieve invernal, lea mi nombre, pensará en seguida que, contenga este folleto lo que contenga, tiene el autor que decir algo serio é importante, é igualmente que todo mi pensamiento estuvo en relación con usted, como con el de una persona presente y que sólo podría escribir algo que correspon-

diera á esa presencia. Usted recordará que después de salir su hermosa disertación sobre Beethoven, es decir, en medio de las inquietudes de la guerra que estalló hace poco, me retiré á meditar sobre este pensamiento. Pero se equivocarán los que vieren en este retiro una oposición á la excitación patriótica y á la bacanal estética; á la seriedad valerosa y al alegre juego; por el contrario, éstos verán con admiración, al leer atentamente este libro, en qué problema tan alemán nos ocupamos; problema que se coloca en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de partida. Pero tal vez sea ofensivo para éstos el ver tratado con tanta seriedad un problema estético, sin reconocer en el arte más que un pasatiempo secundario, como un sonsonete del que se puede prescindir para la seriedad de la existencia. A estas personas serias, sírcales de explicación el que yo estoy convencido de que el arte es el asunto más elevado y la verdadera actividad metafísica de esta vida, en el sentido que le da el hombre al que, como mi precursor insigne en esta tarea, dedico aquí este trabajo.

Basilea, á fines del año 1871.

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA

I

Habremos ganado mucho para la ciencia estética cuando lleguemos, no sólo á la comprensión lógica, sino á la seguridad inmediata de la idea, de que el desarrollo del arte está ligado á la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*; de igual manera que la generación depende de la dualidad de los sexos, en continua lucha y reconciliación, que sólo se presenta periódicamente. Esos nombres los tomamos de los griegos, y ponen de manifiesto al inteligente las profundas ciencias ocultas de su concepción artística, no precisamente en ideas, sino en las figuras precisas de sus dioses. A sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisios, se une nuestro conocimiento de que en el mundo griego existe una contradicción grandísima, en el origen y en los fines, entre el arte del escultor, el apolíneo, y el arte no plástico de la

música, el de Dionisios; ambos impulsos, tan diferentes, marchan uno junto á otro, generalmente en lucha manifiesta é incitándose á producir siempre nueva y más fuerte descendencia, para perpetuar en ella la lucha, lucha que sólo salva, en apariencia, la palabra común, «arte»; hasta que, mediante una maravilla metafísica de la «voluntad» helénica, aparecen unidos y producen, por último, en esta unión, la obra artística, tan dionisiaca como apolínea, de la tragedia ática.

Para poder apreciar mejor aquellos dos impulsos, figurémosnoslos primeramente como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; fenómenos fisiológicos entre los cuales se nota una contradicción análoga, como entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En el sueño se presentaron primeramente, según la representación de Lucrecio, las figuras de los dioses ante las almas de los hombres; en sueños vió el gran escultor la encantadora estructura de seres sobrehumanos, y el poeta heleno, preguntado por los secretos de la producción poética, se hubiera acordado igualmente del sueño, y hubiese dado una explicación parecida á la que da Juan Sachs en *Los maestros cantores*:

«Amigo, precisamente la obra del poeta es que interprete y conozca sus sueños. Creedme, el destino más verdadero del hombre se manifiesta

en sueños; todo el arte poético y toda la poesía, no son más que interpretación verdadera del sueño.»

La apariencia del mundo de los sueños, en cuya producción es cada hombre artista consumado, es la presuposición de todo arte plástico, y también, como veremos, de una parte importante de la poesía. Gozamos en la inmediata comprensión de la figura; todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente é innecesario. En la vida más elevada de esta realidad del sueño, tenemos además la sensación transparente de su *apariciencia*; á lo menos este es mi experimento, para cuya continuidad ó hasta normalidad tendría que citar varios testimonios y los dichos de los poetas. El hombre filosófico tiene el presentimiento de que bajo esta realidad en que vivimos hay oculta otra completamente distinta, es decir, que también es una *apariciencia*, y Schopenhauer indica, como signo de aptitud filosófica, el don por el cual se le aparecen á uno al presente los hombres y las cosas como meros fantasmas ó sueños. Pues de la misma manera que el filósofo se halla respecto de la realidad, está el hombre impresionable, por lo artístico, respecto de la realidad del sueño; la contempla atenta y agradablemente, puesto que, según estas imágenes, interpreta la vida; en esos sucesos se ejercita para la vida. No solamente las

imágenes agradables y risueñas son las que experimenta en sí, con aquella comprensión ilimitada; también pasan ante él lo serio, lo melancólico, lo triste, lo sombrío, los obstáculos repentinos, las burlas del acaso, las esperanzas angustiosas; en fin, toda la «divina comedia» de la vida, con el *Inferno*, no sólo como un juego de sombras—puesto que él vive y sufre en estas escenas,—y sin embargo, tampoco sin aquella sensación pasajera de la apariencia; y tal vez se acordará alguno, como yo, de haber exclamado en los peligros y sustos del sueño; «¡Es un sueño! ¡Quiero continuar soñándolo!» Me han contado de algunas personas que pudieron continuar soñando, durante tres y más noches consecutivas, la causalidad de un mismo sueño; hechos que atestiguan que nuestro ser interior, fundamento común de todos nosotros, experimenta el sueño con hondo placer y alegre necesidad.

Esta necesidad alegre de la práctica del sueño fué expresada igualmente por los griegos en su Apolo. Apolo, como dios de todas las fuerzas imaginativas, es al mismo tiempo el dios adivino. El, que según su raíz, el «brillante», es la divinidad de la luz, domina también el hermoso brillo del mundo interior de la fantasía. La excelsa verdad, la perfección de estos estados en contraposición con la realidad diaria, que se comprende im-

perfectamente; además, la conciencia profunda de la Naturaleza, que sana y ayuda en el sueño y ensueño, son al mismo tiempo la analogía simbólica de la aptitud adivina y en general de las artes, por medio de las cuales se hace la vida posible y digna de ser vivida. Pero ese suave límite, que no debe traspasar el ensueño, para no obrar patológicamente, pues de lo contrario nos engañaría la apariencia como burda realidad, tampoco debe faltar en la imagen de Apolo, aquella limitación, tan ajustada á la medida aquella libertad de los movimientos vivos, aquella tranquilidad llena de sabiduría del dios-escultor. Su mirada debe ser «radiante», según su origen; hasta cuando está enojado se refleja en ella su hermoso brillo. Y así se podría decir de Apolo, en sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre prendido en el velo de la Maya, *Mundo como voluntad y representación* (tomo I, pág. 416): «Como en el mar tormentoso que, ilimitado por todas partes, levanta y hunde bramando montañas de agua, está un barquero sentado en la barca, confiando en la débil embarcación, así está sentado tranquilamente, en medio de un mundo de peligros, el hombre solo, apoyado y confiando en el *principium individuationis*.» Se podría decir de Apolo que en él la confianza inquebrantable en ese *principium* y la tranquilidad con que está sentado el que se

halla prendido en él, han recibido su más excelsa expresión, y podría uno designar á Apolo como el dios magnífico del *principii individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablara todo el deseo y sabiduría de la «apariencia», juntamente con su belleza.

En el mismo lugar nos ha descrito Schopenhauer el *espanto* que se apodera del hombre cuando repentinamente se equivoca en las formas del conocimiento del fenómeno, pareciendo sufrir una excepción en alguna de sus formas el principio de razón. Si añadimos á este espanto el agradable éxtasis que brota de lo más íntimo del hombre y hasta de la Naturaleza al romperse el mismo *principium individuationis*, arrojamos una mirada en la esencia de lo *dionisiaco*, que se nos aproxima aún más por la analogía de la *embriaguez*. O por medio del influjo de la bebida narcótica, de la que hablan en himnos todos los pueblos primitivos ó á la aproximación potente de la primavera, que atraviesa, llena de alegría, toda la Naturaleza, se despiertan aquellos movimientos dionisiacos, en cuyo aumento desaparece lo subjetivo hasta el completo olvido de sí mismo. También en la Edad Media alemana se revolcaban, bajo la misma potencia dionisiaca, hordas que iban cantando y bailando de pueblo en pueblo; en estos danzantes de San Juan y de San Vito, reconocemos los coros

báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, hasta Babilonia, y los sakeos entusiastas. Hay hombres que, por falta de experiencia ó por estupidez, se retiran de tales apariciones como de «enfermedades populares», burlándose ó lamentándose en el sentimiento de la salud propia; los pobres no sospechan, naturalmente, cuán cadavérica y fantástica se pone precisamente esa su «salud», cuando pasa rugiendo por su lado la vida ardiente de entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco, no sólo se renueva la alianza entre hombre y hombre, sino que también la naturaleza extraña, enemiga ó subyugada, celebra nuevamente su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. Espontáneamente ofrece la tierra sus dones, y pacíficas se acercan las fieras de las cavernas y del desierto. Rebose de flores y coronas el carro de Dionisios; bajo su yugo marchan las panteras y los tigres. Cámbiese la *Alegria* de Beethoven en un cuadro, y no se retroceda con la imaginación cuando los millones se hunden en el polvo; así puede uno aproximarse á lo dionisiaco. Entonces el esclavo es hombre libre; entonces se rompen las separaciones fijas y hostiles que han establecido entre los hombres la necesidad, el capricho ó la «insolente moda»; entonces, en el evangelio de la armonía de los mundos, se siente cada uno, no sólo

unido con su prójimo, reconciliado, fundido, sino uno, como si el velo de la Maya se hubiese roto y revoloteara ya en jirones ante el misterioso Uno-Primitivo. Cantando y bailando se expresa el hombre como miembro de una comunidad más elevada; ha olvidado el andar y el hablar, y está á punto de echar á volar, bailando por los aires. En sus gestos se manifiesta el encanto. Así como hablan ahora los animales, y la tierra produce leche y miel, así también resuena en ellos algo sobrenatural; se siente ahora como un dios, y vaga tan extasiado y excelso, como vió en sueños vagar á los dioses. El hombre ya no es artista, se ha convertido en obra de arte; la potencia artística de toda la Naturaleza se revela aquí, bajo los estremecimientos del vértigo, para la satisfacción deleitosa del Uno-Primitivo. La arcilla más noble, el mármol más precioso, el hombre, se encadena y trabaja aquí, y á los golpes del cincel del artista dionisiaco de los mundos, resuena el grito misterioso de Eleusis: «¿Os precipitáis, millones? Mundo, ¿presientes al Creador?»

II

Hemos considerado hasta ahora lo apolíneo y su contrario lo dionisiaco como fuerzas artísticas que brotan de la Naturaleza misma *sin mediación del artista humano*, y en las cuales se satisfacen sus impulsos artísticos de una manera directa; por una parte, como el mundo fantástico de los sueños, cuya perfección está sin relación alguna con la elevación intelectual ó instrucción artística de cada uno; por otra parte, como realidad embriagadora, que tampoco hace caso del individuo, sino que intenta destruirlo y libertarlo por medio de un sentimiento místico de unidad. Respecto de estos estados artísticos inmediatos de la Naturaleza, es todo artista «imitador»; es á saber, ó artista apolíneo de sueños, ó artista dionisiaco de embriaguez, ó, por último—como, por ejemplo, en la tragedia griega,—artista de sueños y de embriaguez al mismo tiempo; que como tal tenemos que figurarnos aproximadamente cómo cae en el enajenamiento dionisiaco y místico abandono de sí mismo, solo y separado de los coros entusiastas, y cómo se le revela entonces, mediante el influjo apolíneo del sueño, su estado propio, es decir, su

unidad con la causa íntima del mundo, *en una visión alegórica*.

Según estas suposiciones y oposiciones generales, acerquémonos ahora á los griegos para conocer en qué grado y hasta qué punto se han desarrollado en ellos aquellos *impulsos artísticos de la Naturaleza*, por medio de lo cual podemos comprender y apreciar mejor la relación del artista griego con su prototipo, ó, según la expresión aristotélica, «la imitación de la Naturaleza». De los *sueños* de los griegos, á pesar de toda la literatura fantástica de los mismos y de sus numerosas anécdotas, sólo se puede hablar por conjetura, pero, sin embargo, con bastante seguridad; con la aptitud increíblemente determinada, segura y plástica de su vista, juntamente con su claro y franco deseo del color, no podrá uno abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos posteriormente, también para sus sueños una causalidad lógica de las líneas y contornos, colores y grupos; una sucesión de las escenas que se asemeja á sus mejores relieves, cuya perfección, si comparar fuera posible, nos autorizaría para considerar á los soñadores griegos como Homeros, y á Homero como un griego soñador, en sentido más profundo, como si el hombre moderno se atreviera á parangonarse con Shakespeare respecto de sus sueños.

Por el contrario, no necesitamos hablar solamente por conjeturas, cuando hay que destapar la horrorosa sima que separa á los *dionisiacos griegos* de los dionisiacos bárbaros. En todo el mundo antiguo—dejando aquí, aparte, el nuevo,—desde Roma á Babilonia, podemos demostrar la existencia de fiestas dionisiacas, cuyos tipos, en el mejor caso, se parecen al tipo de las griegas como el barbudo sátiro, al que prestó nombre y atributos, al macho cabrío, á Dionisios mismo. Casi en todas partes, el centro de estas fiestas radicaba en un desmesurado desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de todo parentesco y de sus respetables leyes; precisamente las bestias más salvajes de la Naturaleza se desencadenaban entonces, hasta llegar á aquella mezcla repugnante de lujuria y crueldad, que siempre me la he figurado como la «bebida de las brujas». Contra las conmociones febriles de esas fiestas, cuyo conocimiento se abría camino hacia los griegos por todas las vías terrestres y marítimas, estuvieron, según parece, largo tiempo asegurados y defendidos por medio de la figura de Apolo, que se elevaba aquí en todo su esplendor, á la que la cabeza de Medusa no podía oponer otro poder más peligroso que este grotesco, rudo y dionisiaco. En el arte dórico es en donde se ha eternizado esa apostura majestuosa y esquiva de Apolo. Dudosa y hasta imposi-

ble se hizo esta resistencia, cuando, por último, desde las más hondas raíces del helenismo se abrieron camino impulsos semejantes; entonces se limitaba la acción del dios délfico á quitar de las manos al contrario las armas mortíferas, mediante una reconciliación oportuna. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego; dondequiera que se mira son visibles las transformaciones de este acontecimiento. Fué la reconciliación de dos enemigos, con determinación profunda de sus fronteras, que no debían traspasar desde aquel momento, y con transmisiones periódicas de regalos honrosos; en el fondo, la sima no se había salvado. Pero si observamos cómo se manifestó el poder dionisiaco bajo la presión de aquel tratado de paz, reconocemos ahora, en comparación con aquellos sakeos babilónicos y su retroceso del hombre á tigre y mono, en las orgías dionisiacas de los griegos, el significado de fiestas de salvación del mundo y días de glorificación. En ellos, primeramente, alcanza la Naturaleza su júbilo artístico; en ellos, primeramente, se convierte en un fenómeno artístico la ruptura del *principii individuationis*. Aquella bebida de brujas, compuesta de libertinaje y crueldad, no tenía poder aquí; sólo la maravillosa mezcla y dualismo, en los afectos de los entusiastas dionisiacos, la recuerda—como las medicinas recuerdan los mor-

tales venenos,—aquel fenómeno de que los dolores despiertan placer, de que el júbilo arranca del pecho quejidos lastimeros. De la mayor alegría se escapan gritos de terror ó de lamentación anhelante, por una pérdida irreparable. En estas fiestas griegas brota de la Naturaleza al mismo tiempo un rasgo sentimental, como si se lamentara de su despedazamiento. El canto y el lenguaje mímico de tales entusiastas doblemente dispuestos, era para el mundo griego homérico algo nuevo é inaudito, y particularmente la *música* dionisiaca producía en él miedo y sobresalto. Si la música era ya conocida, como parece, como un arte apolíneo, lo era sólo considerada como oleada del ritmo, cuya fuerza representativa se había desarrollado para representar estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en tonos, pero sólo en tonos indicados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se ha conservado lejos, como el elemento contraapolíneo, que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por lo tanto, de la música en general, la potencia conmovedora del tono, la corriente uniforme de la melodía y el mundo incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco se impulsa al hombre á la mayor altura de todas sus aptitudes simbólicas; algo, jamás sentido procura ponerse de manifiesto: la destrucción del velo de la Maya, el ser uno como

genio de la especie y hasta de la Naturaleza. Primero se expresa simbólicamente el ser de la Naturaleza; es necesario un mundo nuevo del símbolo, una vez el simbolismo corporal completo, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el baile mímico completo, que mueve rítmicamente todos los miembros. Después nacen, repentinamente impetuosas, las otras fuerzas simbólicas, las de la música en ritmo, dinámica y armonía. Para comprender este desencadenamiento completo de todas las fuerzas simbólicas, tiene que haber llegado ya el hombre á aquella elevación del propio abandono que quiere manifestarse simbólicamente en tales fuerzas; ¡el servidor diti-rámbico de Dionisios no es comprendido, por lo tanto, más que por su semejante! ¡Con qué admiración lo miraría el griego apolíneo! Con una admiración tanto mayor, cuanto que se mezclaba con ella el miedo de que aquel conjunto no le era verdaderamente tan extraño, y hasta que su conciencia apolínea solamente le ocultaba, á manera de velo, este mundo dionisiaco.

III

Para la mejor comprensión de esto tenemos que considerar aquel artístico edificio de la *cultura apolínea*, por decirlo así, piedra por piedra, hasta que descubramos los fundamentos sobre que está edificado. Aquí divisamos las figuras de los majestuosos dioses olímpicos, que están sobre el frontispicio de este edificio, y cuyas hazañas, representadas en relieves que brillan á lo lejos, adornan sus frisos. Apolo está también entre ellos, como una divinidad aislada respecto de otras y sin pretensión á un primer puesto, pero no debemos dejarnos engañar por esto. El mismo impulso que se manifestó en Apolo, ha producido en general todo aquel mundo olímpico. ¿Cuál fué la horrible necesidad que originó una comunidad tan brillante de seres olímpicos?

Quien con otra religión en el espíritu se acerca á estos dioses olímpicos y busca en ellos elevación moral, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, miradas de amor llenas de compasión, ese tendrá que volverles pronto la espalda desengañado. Aquí nada recuerda el ascetismo, la espi-

ritualidad y el deber: aquí sólo nos habla una existencia exuberante y hasta triunfal, en la que todo lo existente está divinizado, lo mismo que sea bueno como que sea malo. Y así puede el observador quedar completamente sorprendido ante esta fantástica superabundancia de vida para preguntarse con qué bebida mágica en el cuerpo pueden haber disfrutado de la vida estos hombres arrogantes, que dondequiera que miran les sonríe Elena, la figura ideal de su propia existencia, flotante en dulce sensualidad. Pero á este observador que ya se ha vuelto de espaldas, tenemos que gritarle: «No te vayas, sino oye antes lo que la sabiduría griega popular dice de esta misma vida, que se extiende ante ti con una alegría tan inexplicable.» Dice la antigua leyenda que el rey Midas había perseguido en el bosque mucho tiempo al sabio Sileno, acompañante de Dionisios, sin haberlo cogido. Cuando por fin cayó en sus manos, preguntó el rey cuál era la mejor y más conveniente de todas las cosas para los hombres. El demonio permanece callado, fijo é inmóvil, hasta que, obligado por el rey, prorrumpe en estas palabras con risa estridente: «Miserable generación de un día, hija del acaso y de la fatiga, ¿por qué me obligas á decirte lo que es para ti más provechoso no oír? Lo mejor es para ti completamente inasequible: no haber nacido, no *ser*, no ser *nada*.

Pero lo mejor para ti, en segundo lugar, es morir pronto.»

¿En qué relación está esta sabiduría popular con el mundo de los dioses olímpicos? En la misma en que está la visión llena de encanto del mártir atormentado con sus sufrimientos.

Ahora se nos abre, por decirlo así, el olímpico monte mágico y nos enseña sus entrañas. El griego conocía y sentía los sobresaltos y horrores de la existencia; sólo para poder vivir tenía que poner ante aquéllos el brillante ensueño de los dioses olímpicos. Aquella desconfianza horrible en las fuerzas titánicas de la Naturaleza; aquella Moira reinante sin compasión sobre todos los conocimientos; aquel buitres del gran amigo de los hombres, Prometeo; aquel sino espantoso del sabio Edipo; aquella maldición de raza de los Atridas, que obliga á Orestes á matar á su madre; en fin, toda aquella filosofía del dios selvático, juntamente con sus ejemplos míticos, en los que se perdieron los melancólicos etruscos, fueron vencidos continuamente de nuevo por los griegos, mediante aquel artístico *mundo medio* de los olímpicos, en todo caso cubiertos y quitados de la vista. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear estos dioses necesariamente, y su origen debemos representárnoslo de manera que del primitivo y titánico orden divino del terror se desarrolló paulati-

namente el olímpico orden divino de la alegría, mediante aquellos impulsos de belleza apolíneos, de igual manera que las rosas brotan de espinosos matorrales. ¿Cómo hubiera podido soportar la existencia aquel pueblo que sentía tan vivamente, que deseaba con tal violencia, tan dispuesto al sufrimiento, si no se les hubiera aparecido rodeada de una gloria superior en sus dioses? El mismo impulso que da vida al arte, como el complemento seductor y perfección de la existencia, destinado á la continuación de la vida, hizo también nacer el mundo olímpico, que sirvió de espejo reluciente á la «voluntad» helénica. Así los dioses justifican la vida humana, viviéndola ellos mismos también, ¡la única Teodicea! La existencia bajo el brillo resplandeciente de tales dioses se siente como digna de ser ambicionada en sí, y el verdadero *dolor* de los hombres homéricos se refiere á la despedida de ella, sobre todo á la pronta despedida: de modo que ahora se podría decir de ellos cambiando la sabiduría silénica: «Lo peor es para ellos morir pronto; lo peor, en segundo lugar, tener que morir una vez.» Si la lamentación se deja oír alguna vez, es por Aquiles, el de corta vida, por el género humano que cambia y vaga como las hojas, por la desaparición de la época heroica. No es indigno del mayor héroe desear la continuación de la vida, aunque sea como jornalero.

Con tal fuerza desea la voluntad en el grado apolíneo esta existencia, tan unido se siente á ella el hombre homérico, que hasta la lamentación se convierte en su canto favorito.

Hay que decir aquí que esta armonía contemplada con tanto deseo por el hombre moderno, esa unidad del hombre con la Naturaleza, para la que Schiller puso en uso la palabra sencillo, *naiv*, no es en modo alguno un estado tan sencillo que se produce por sí mismo, y por decirlo así, inevitable, que *tendríamos* que encontrar en el dintel de toda cultura como un paraíso de la humanidad: esto sólo lo podía creer una época que intentaba representarse también el *Emilio*, de Rousseau, como artista y que pensaba haber hallado en Homero un tal artista Emilio criado en el seno de la Naturaleza. Allí donde nos sale al paso lo sencillito en el arte, tenemos que reconocer el mayor efecto de la cultura apolínea; que tiene siempre que derribar antes un trono de titanes y que matar monstruos y que salir vencedora, mediante apariencias engañosas, de una horrible profundidad de consideraciones del mundo y de la más susceptible aptitud del sufrimiento. ¡Pero cuán raramente se consigue lo sencillito, aquel enlace completo en la hermosura de la apariencia! ¡Cuán indeciblemente elevado es por esto Homero, que, como único, se refiere á aquella cultura popular

apolínea, como el único artista imaginativo á la aptitud imaginativa del pueblo y de la Naturaleza en general. La sencillez homérica hay que comprenderla solamente como el triunfo completo de la ilusión apolínea: es esta una ilusión tal como la que la Naturaleza emplea con tanta frecuencia para la consecución de sus propósitos. El verdadero objeto se oculta por medio de una imagen ilusoria: á ésta tendemos las manos, y la Naturaleza consigue aquél mediante nuestro engaño. En los griegos quería la «voluntad» contemplarse á sí misma en la transfiguración del genio y del mundo artístico; para glorificarse tenían que sentirse á sí mismas sus criaturas como dignas de glorificación, tenían que volverse á ver en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de la idea obrara como imperativo ó como reproche. Esta es la esfera de la belleza, en la que vieron sus imágenes los dioses olímpicos. Con este reflejo de belleza peleó la «voluntad» helénica contra el talento para sufrir, correlativo del artístico, y para la sabiduría del sufrimiento, y señal de su triunfo es Homero, el artista sencillo.

IV

Sobre este artista sencillo nos proporciona alguna enseñanza la analogía fantástica. Si nos representamos al soñador, diciéndose en medio de la ilusión del mundo de los sueños y sin alterarla: «Es un sueño, quiero seguir soñándolo»; si tenemos que deducir de esto un placer profundamente interior en la contemplación del sueño; si, por otra parte, para poder soñar con este placer interior en la contemplación, tenemos que olvidar por completo el día y su horrible importunidad, debemos interpretar todos estos fenómenos tal vez de la siguiente manera, bajo la dirección de Apolo, interpretador de sueños. Tan cierto como nos parece de ambas mitades de la vida, de la mitad despierta y de la soñada, la primera, la preferida desigualmente, la más importante, la más digna de la vida, y hasta la única vivida: quisiera, sin embargo, con todo el viso de una paradoja para aquel fundamento misterioso de nuestro ser, cuya manifestación somos nosotros, sostener precisamente la valoración contraria del sueño. Cuanto más descubro en la Naturaleza aquellos instintos artísticos poderosísimos y en ellos un anhelo fervoroso

de ser redimido por la visión, tanto más me siento impulsado á la suposición metafísica de que lo verdaderamente existente y Uno-Primitivo, como lo eterno paciente y lleno de contradicción, necesita para su continua liberación al mismo tiempo la visión encantadora, la aparición llena de placer, apariencia que nosotros, completamente cogidos en ella y formados de ella, nos vemos obligados á sentir como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo llegar á ser en tiempo, espacio y causalidad, en otros términos, como realidad empírica. Si prescindimos, pues, por un momento de nuestra propia «realidad», retengamos nuestra existencia empírica, así como la del mundo, en general, como una representación del Uno-Primitivo, producida en cada momento, deberá ser entonces para nosotros el sueño *la apariencia de la apariencia*, y con esto una más elevada satisfacción del deseo primitivo de la apariencia. Por esta causa tiene el núcleo más interior de la Naturaleza ese placer indescriptible en los artistas sencillos y en las obras de arte sencillas, que es igualmente sólo «apariencia de apariencia». Rafael, uno de esos inmortales sencillos, nos ha representado en un cuadro simbólico aquella debilitación de la apariencia para la apariencia, el proceso primitivo del artista sencillo y al mismo tiempo de la cultura apolínea. En su *Transfiguración* nos muestra la

parte inferior, con el niño endemoniado, los que le conducen desesperados y los discípulos perplejos, el reflejo del dolor eterno primitivo, de la única causa del mundo: la «apariencia» es aquí reflejo de la eterna contradicción del Padre de las cosas. De esta apariencia se eleva después como capitoso aroma un nuevo mundo de apariencia semejante á una visión, de la que nada ven aquéllos confundidos en la primera apariencia; una fluctuación luminosa en el puro deleite y contemplación no dolorosa que brilla desde lejanos ojos. Aquí tenemos nosotros, en el elevado simbolismo artístico, aquel mundo apolíneo de belleza y su fundamento, la terrible sabiduría de Sileno ante nuestras miradas, y comprendemos, por intuición, su necesidad mutua. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como divinización del *principii individuationis*, en el que únicamente se cumple el objeto eternamente conseguido del Uno-Primitivo, su liberación por medio de la apariencia: nos muestra con sublimes ademanes cómo todo el mundo necesita del dolor, para que por medio de éste cada uno esté obligado á la producción de la visión redentora, y después, sumido en la contemplación de la misma, se sienta tranquilo en su barca, en medio del mar.

Esta divinización de la individualización, si se imagina imperativa y dando preceptos, sólo conoce una ley, el individuo, es decir, el mantenimiento

de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. Apolo, como divinidad ética, exige á los suyos la medida, y para poderla mantener, conocimiento de sí mismo. Y así, junto á la necesidad estética de la belleza, va la exigencia del «conócete á ti mismo» y del «no demasiado», mientras que el engreimiento propio y la inmoderación se consideraban como los verdaderos demonios de la esfera no apolínea; por lo tanto, propiedades de la época anterior á Apolo, de la edad de los titanes y del mundo fuera de Apolo, es decir, del mundo de los bárbaros. Á causa de su amor titánico al hombre, fué Prometeo desgarrado por el buitre; á causa de su sabiduría excesiva, que descifró el enigma de la esfinge, se precipitó Edipo en un abismo confuso de crímenes; así interpretaba el dios délfico el pasado griego.

«Titánico» y «bárbaro» se figuraban los griegos que era también el efecto de lo dionisiaco: sin poder disimular en ello que al mismo tiempo también interiormente tenía analogía con aquellos titanes y héroes. Aun más: toda su existencia, con toda la belleza y moderación, descansaba sobre un fundamento oculto del padecimiento y del conocimiento, que se le descubría de nuevo por lo dionisiaco. Y ¡Apolo no podía vivir sin Dionisios! Lo «titánico» y lo «bárbaro» fué, por último, una necesidad tal como lo apolíneo. Y

ahora figurémonos cómo en este mundo del tono extático de las fiestas dionisiacas, construído sobre la apariencia y moderación y contenido artificialmente, resonaba en cantos mágicos cada vez más seductores, como en éstas se hacía sentir todo el *exceso* de la Naturaleza en placer, dolor y conocimiento, hasta el grito penetrante: ¡figurémonos lo que frente á este canto popular demonológico podría significar el artista salmodiante de Apolo, el tañido fantástico de arpas! Las musas de las artes de la «apariencia» palidieron ante un arte que en su entusiasmo decía la verdad; la sabiduría de Sileno exclamaba ¡ay! ¡ay! contra los tranquilos dioses olímpicos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundió en el olvido de sí de los estados dionisiacos y olvidó los preceptos apolíneos. El *exceso* se descubrió como verdad, la contradicción, el deleite nacido de dolores, hablaba de sí desde el corazón de la Naturaleza. Y así, dondequiera que penetraba lo dionisiaco, era destruído lo apolíneo. Pero tan cierto es también que allí donde el primer ataque era detenido se manifestaba el aspecto y la majestad del dios délfico más fijos y amenazadores que nunca. Yo sólo puedo explicarme precisamente el estado *dórico* y el arte *dórico* como un continuado campamento de lo apolíneo: sólo en una oposición no interrumpida contra el ser titánico bárbaro de lo dionisiaco,

podía ser de larga duración un arte tan terco, rodeado de baluartes, una educación tan guerrera y dura, un gobierno tan cruel é inconsiderado.

Hasta aquí ha sido expuesto extensamente lo que indiqué al principio de este trabajo; cómo lo dionisiaco y lo apolíneo han dominado al ser helénico en producciones siempre nuevas, consecutivas y aumentándose mutuamente; cómo se ha desarrollado desde la edad de piedra, con sus luchas de titanes y su ruda filosofía popular, el mundo homérico, bajo la salvaguardia del impulso apolíneo de la belleza; cómo esta sencilla magnificencia es absorbida por la corriente impetuosa de lo dionisiaco, y cómo frente á este nuevo poder se levanta lo apolíneo con la impasible majestad del arte dórico y concepto del mundo. Si de esta manera se subdivide la historia helena antigua, en la lucha de aquellos dos principios enemigos, en cuatro grandes períodos artísticos, nos vemos ahora obligados á seguir preguntando por el último plan de este llegar á ser y obrar, caso de que no admitamos tal vez el período últimamente alcanzado, el del arte dórico, como el término y propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece á nuestra vista la obra de arte elevada de la *tragedia ática* y del *ditirambo dramático*, como meta común de ambos impulsos, cuya unión misteriosa, después de la larga lucha precedente, se

ha glorificado en un niño tal, que es al mismo tiempo Antígona y Casandra.

V

Nos acercamos ya al verdadero objeto de nuestra investigación, que tiende al conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte, á lo menos á la comprensión presagiosa de aquel misterio isagógico. Aquí nos preguntamos en primer lugar dónde se pone primero de manifiesto en el mundo helénico ese nuevo germen, que se desarrolla después hasta convertirse en tragedia y ditirambo dramático. Sobre este respecto nos da la misma antigüedad aclaración figurada, cuando coloca uno junto á otro á Homero y á Arquiloco como los antepasados y portaantorchas de la poesía griega, en grabados, gemas, etc., en la completa persuasión de que únicamente había que estimar estas dos naturalezas igualmente originales, de las cuales fluye una corriente de fuego sobre todo el mundo griego ulterior. Homero, el viejo soñador ensimismado, tipo del artista apolíneo y sencillo, contempla admirado la cabeza apasionada del guerrero servidor de las musas, Arquiloco, llevado ásperamente por la existencia,

y la nueva estética supo añadir solamente la interpretación de que aquí al artista «objetivo» se había opuesto el primero «subjetivo». Á nosotros de poco nos sirve esa interpretación, porque nosotros conocemos al artista subjetivo sólo como artista malo y exigimos en toda clase y elevación del arte, ante todo y en primer lugar, la liberación del «yo» y el silencio de toda voluntad y deseo individuales, y hasta no podemos creer nunca, sin objetividad, sin contemplación puramente desinteresada, es la menor producción artística verdadera. Por eso nuestra estética tiene que resolver primeramente este problema: cómo es posible el «lírico» como artista, que según la experiencia de todas las edades, siempre dice «yo» y nos canta toda la escala cromática de sus pasiones y deseos. Precisamente este Arquiloco nos espanta, junto á Homero, con el grito de su odio y de su burla, con las exclamaciones alborozadas de sus apetitos; ¿no es éste, el llamado primer artista subjetivo, por esa causa el verdadero no artista? Pero ¿de dónde procede entonces la estimación que le ha demostrado á él, al poeta, precisamente también el oráculo de Delfos, hogar del arte «objetivo», en sentencias notables?

Acerca del proceso de su manera de poetizar nos ha dado Schiller alguna luz por medio de una observación psicológica, inexplicable para él mis-

mo, pero que no parecía dudosa; confiesa, pues, no haber tenido ante sí ni en sí como estado preparatorio antes del acto de versificar una serie de imágenes, con casualidad ordenada de los pensamientos, sino más bien una *disposición musical*. («La sensación tiene lugar en mí al principio sin objeto determinado y claro; éste se forma después. Una disposición musical del espíritu precede y á ésta sigue entonces en mí la idea poética.») Si añadimos ahora el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión y hasta identidad del *lírico* y el *músico*, que pasa por natural en todas partes—en contraposición á la cual parece nuestra lírica moderna la imagen de un dios sin cabeza,—podremos explicarnos al lírico de la manera siguiente, basándonos en nuestra metafísica estética expuesta anteriormente: Como artista dionisiaco, se ha unificado primero completamente con el Uno-Primitivo, con su dolor y contradicción, y produce la imagen de este Uno-Primitivo en forma de música, aun cuando ésta ha sido llamada con razón una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; pero ahora se le hace nuevamente visible esta música, como en una visión comparativa, bajo el influjo apolíneo del sueño. Ese reflejo, sin imagen ni idea del dolor primitivo en la música, con su liberación en la apariencia, produce ahora un segundo reflejo, como único

ejemplo. El artista ha abandonado ya su subjetividad en el proceso dionisiaco: la imagen que le muestra ahora su unidad con el corazón del mundo, es un ensueño que hace perceptible aquella contradicción y dolor primitivos, juntamente con el placer primitivo de la apariencia. El «yo» del lírico se hace oír, pues, desde el abismo del ser: su «subjetividad» es una imaginación en el sentido de los estéticos modernos. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, manifiesta su amor loco y al mismo tiempo su desprecio á las hijas de Licambo, no es su pasión la que baila ante nosotros en desenfrenado vértigo: vemos á Dionisios y á las Mónadas; vemos al embriagado entusiasta Arquíloco, tumbado para dormir—como nos lo describe Eurípides en las Bacantes, en la elevada dehesa de los Alpes, al sol del mediodía,—y entonces se le acerca Apolo y le toca con el laurel. El encanto dionisiaco musical del que duerme lanza á su alrededor, por decirlo así, chispas de imágenes, poesías líricas, que en su mayor desarrollo se llaman tragedias y ditirambos dramáticos.

El plástico y al mismo tiempo el épico, pariente suyo, están sumidos en la contemplación pura de las imágenes. El músico dionisiaco es, sin imagen alguna, él mismo, sólo dolor primitivo y eco primitivo. El genio lírico siente nacer del místico abandono de sí mismo y del estado de unidad un

mundo de imágenes y comparaciones, que tiene una coloración, causalidad y velocidad completamente distintas de las del mundo del plástico y épico. Mientras este último vive en estas imágenes y sólo en ellas con placentero agrado y no se cansa de contemplarlas amorosamente hasta en sus rasgos más nimios; mientras que la imagen del irritado Aquiles es para él solo una imagen, cuya irritada expresión disfruta con aquel placer de señor en la apariencia—de modo que está protegido mediante este espejo de la apariencia, contra el unificarse y fundirse con sus figuras,—por el contrario, las imágenes del lírico no son nada más que él mismo, y por decirlo así, sólo diversas objetivaciones de sí, por lo cual como punto medio movible de ese mundo, puede decir «yo»: sólo que esta individualidad no es la misma que la del hombre despierto empírico real, sino la única individualidad verdaderamente existente y eterna en absoluto que descansa en el fondo de las cosas, mediante cuyas imágenes ve el genio lírico hasta el fondo de las cosas. Figurémonos, pues, cómo se descubre entre estas imágenes también *á sí mismo* como no-genio, es decir, á su «sujeto», á toda la muchedumbre de pasiones y movimientos subjetivos de la voluntad, dirigidos á un objeto determinado, real para él; si ahora parece como si el genio lírico y el no-genio unido á él fueran

uno y como si el primero dijera de sí mismo esa palabrita «yo», no podrá seducirnos ya esta apariencia, como ha seducido en verdad á los que han designado al lírico como el poeta subjetivo. En realidad, Arquíloco es el hombre ardiente, que ama y odia con pasión, una visión del genio, que ya no es Arquíloco, sino genio universal que expresa simbólicamente su color primitivo en ese ejemplo de hombre; mientras que aquel hombre, Arquíloco, que quiere y desea subjetivamente, no puede ser poeta jamás. Pero no es necesario que el lírico vea precisamente ante sí el fenómeno del hombre Arquíloco, como reflejo del ser eterno, y la tragedia demuestra cuánto puede alejarse de ese fenómeno, que está verdaderamente muy cerca, el mundo de la visión del lírico.

Schopenhauer, al que no se ha ocultado la dificultad que presenta el lírico para la consideración filosófica del arte, cree haber encontrado una salida, por la que no puedo ir con él, mientras que le había sido dado á él solo, en su profunda metafísica de la música, el medio de obviar esa dificultad definitivamente, como creo haberlo hecho aquí, según su espíritu y para honra suya. Por el contrario, indica como la esencia propia de la canción lo siguiente (*Mundo como voluntad y representación*, t. I, pág. 295): «El sujeto de la voluntad, es decir, la voluntad propia, es lo que siente

la conciencia del que canta con frecuencia, como un querer desligado, satisfecho (alegría); pero aun con más frecuencia, como reprimido (tristeza); siempre como afecto, pasión, estado agitado de ánimo. Junto á éste, sin embargo, y coetáneo con él, se siente el que canta, por el aspecto de la naturaleza que le rodea, como sujeto del conocimiento puro, desprovisto de voluntad, cuya tranquilidad anímica inconmovible contrasta con el impulso de la voluntad siempre limitada, siempre necesitada todavía; el sentimiento de este contraste, de este cambio, es precisamente lo que se expresa en el conjunto de la canción, y lo que constituye el estado lírico. En éste, por decirlo así, se nos aproxima el conocimiento puro, para libertarnos de la voluntad y su impulso; seguimos, pero sólo por unos momentos: siempre la voluntad, el recuerdo de nuestros fines personales, nos saca de nuevo de la contemplación tranquila; pero también nuevamente nos sonsacan la voluntad los bellos alrededores más próximos, donde se nos ofrece el conocimiento puro, desprovisto de voluntad. Por eso se hallan mezclados maravillosamente, en la canción y en la disposición lírica, la voluntad (el interés personal de los fines) y la contemplación pura del alrededor que se ofrece á la vista: se buscan y se imaginan relaciones entre ambos; la disposición subjetiva, la afección de la

voluntad, comunican al alrededor contemplado, y éste de nuevo á aquél, su color en el reflejo; la impresión de todo este estado de ánimo tan mezclado y repartido, es la verdadera canción.»

¿Quién desconocerá con esta descripción que la lírica se caracteriza como un arte conseguido imperfectamente, por decirlo así, de un salto, y que raramente consigue su objeto, más aún, como un arte á medias, cuya *esencia* ha de consistir en que se mezclen maravillosamente la voluntad y la contemplación pura, es decir, el estado no estético y el estético? Nosotros sostenemos, por el contrario, que toda la contradicción, según la cual como con una medida de valor divide también todavía Schopenhauer las artes, las subjetivas y las objetivas, es impropio en absoluto de la estética, porque el sujeto, el individuo que quiere y fomenta sus fines egoístas, sólo puede ser pensado como enemigo, no como origen del arte. Pero en tanto que el sujeto es artista, está ya libertado de su voluntad individual y se convierte, por decirlo así, en medio por el cual celebra el sujeto, que existe en realidad, su liberación aparental. Porque, sobre todo, tiene que aparecernos claro esto para nuestra humillación y levantamiento, que toda la comedia del arte no se representa, en manera alguna, para nosotros, ó quizás á causa de nuestro mejoramiento é instrucción; más aún, que nosotros

tampoco somos los genitores de ese mundo del arte, pero si debemos suponer de nosotros mismos que somos ya, para el verdadero criador del mismo, imágenes y proyecciones artísticas, y que tenemos nuestra mayor honra en la significación de obras artísticas—pues únicamente como *fenómeno estético se justifican* eternamente la existencia y el mundo,—mientras que nuestra conciencia sobre esta nuestra significación apenas si es distinta de la que tienen los guerreros pintados en un lienzo de la batalla en él representada. De aquí resulta que todo nuestro conocimiento artístico es por completo ilusorio en el fondo, porque no somos unos é idénticos, como concedores, con aquel ser que, como único criador y espectador de esa comedia del arte, se proporciona un goce eterno. Sólo en tanto que el genio se funde en el acto de la producción artística, con aquel artista primitivo del mundo, sabe algo de la eterna esencia del arte, puesto que en aquel estado es, por maravilla, semejante á la imagen siniestra de la leyenda, que puede volver los ojos y contemplarse á sí misma; ahora es, al mismo tiempo, sujeto y objeto; al mismo tiempo poeta, actor y espectador.

VI

Relativamente á Arquíloco, ha descubierto la investigación erudita que introdujo la *canción popular* en la literatura, y que, por este hecho, le corresponde aquella única colocación junto á Homero, en la apreciación general de los griegos. ¿Pero qué es la canción popular en contraposición con la epopeya completamente apolínea? ¿Qué otra cosa sino el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco? Su monstruosa propagación, que se extiende por todos los pueblos y aumenta siempre en nuevas producciones, es para nosotros un testimonio de cuán potente es aquel doble impulso artístico de la Naturaleza, que de manera análoga deja sus huellas en la canción popular, como los movimientos orgiásticos de un pueblo se eternizan en su música. Sí; tendría que ser históricamente demostrable, cómo todo período abundante en canciones populares ha sido conmovido al mismo tiempo con fuerza por corrientes dionisiacas, que debemos considerar siempre como fundamento de la canción popular.

Pero la canción popular es para nosotros, primeramente, espejo musical del mundo, melodía

primitiva, que busca ahora una aparición fantástica paralela y la expresa en la poesía. *La melodía es, pues, lo primero y general*, que puede soportar, por lo tanto, también varias objetivaciones en diferentes textos. Es también, con mucho, lo más importante y necesario en la apreciación sencilla del pueblo. La melodía produce de sí la poesía, y esto siempre de nuevo—no es otra cosa lo que quiere decirnos la *forma de estrofas de la canción popular*:—fenómeno que he considerado siempre con asombro hasta que hallé esta explicación. Quien considere, según esta teoría, una colección de canciones populares, halla numerosos ejemplos de cómo la melodía, continuamente productora, arroja á su alrededor chispas de imágenes, que ponen de manifiesto una fuerza indómita, extraña á la apariencia épica y su tranquila corriente, en su policromismo, su repentino cambio y hasta en su loca precipitación. Desde el punto de vista de la epopeya, hay que condenar sencillamente este mundo de imágenes desigual é irregular de la lírica, y esto lo han hecho, ciertamente, los solemnes rapsodas épicos de las fiestas apolíneas en la época de Terpandro.

En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje empleando todas sus fuerzas para *imitar á la música*; por eso empieza con Arquíloco un nuevo mundo de poesía, que contradice

en su fondo más íntimo á la homérica. Hemos indicado la única relación posible entre la poesía y la música, la palabra y el tono: la palabra, la imagen, la idea, buscan una expresión análoga á la música y soportan ahora el poder de la música en sí. En este sentido debemos distinguir dos corrientes principales en la historia filológica del pueblo griego, según que el idioma imita el mundo de los fenómenos é imágenes ó el mundo de la música. Reflexiónese sólo por un momento profundamente sobre la diferencia lingüística del colorido, de la construcción sintáctica, del arsenal de palabras en Homero y Píndaro, para comprender la significación de este contraste; sí; le parece á uno tan palpablemente claro, que entre Homero y Píndaro tienen que haber resonado los *tonos orgiastas de las flautas del Olimpo*, que aun en la época de Aristóteles, en medio de una música infinitamente desarrollada, llevaron á un entusiasmo delirante é impulsaron á imitar ciertamente en su efecto primitivo todos los medios poéticos de expresión de sus contemporáneos. Recuerdo un fenómeno de nuestros días, que parece solamente contrario á nuestra estética. Siempre experimentamos de nuevo cómo una sinfonía de Beethoven obliga á los oyentes á un discurso figurado, ó también que una reunión de los distintos mundos de imágenes producidos por un trozo

de música se colorea muy fantásticamente y hasta se comporta contradictoriamente: ejercer su pobre crítica en tales reuniones y pasar inadvertido el fenómeno verdaderamente digno de explicación, cuadra muy bien á aquella clase de estética. Sí; hasta cuando el poeta del tono ha hablado en imágenes sobre una composición, por ejemplo, cuando ha indicado una sinfonía como pastoril y una frase como «escena en el arroyo», otra como «alegre reunión de los campesinos después de la lluvia», son igualmente sólo representaciones comparativas nacidas de la música—y no quizás los objetos imitados de la música,—representaciones que no pueden ilustrarnos en ningún sentido sobre el contenido *dionisiaco* de la música; más aún, que no tienen ningún valor exclusivo junto á otras imágenes. Este proceso de exoneración de la música en imágenes tenemos que trasladarlo, pues, á una multitud popular juvenil, creadora lingüísticamente, para comprender cómo se produce la canción popular de estrofas y cómo toda la facultad idiomática se excita por el nuevo principio de imitación de la música.

Debemos, pues, considerar la poesía lírica como el resplandor imitativo de la música en imágenes é ideas, podemos preguntar ahora: «¿Como qué cosa *aparece* la música en el espejo de la alegoría y de las ideas?» *Aparece como voluntad,*

tomada la palabra en el sentido que le da Schopenhauer, es decir, como contradicción de la disposición estética, puramente contemplativa é involuntaria. Distingase aquí, pues, tan profundamente como sea posible, la idea del ser de la del fenómeno: porque la música, según su esencia, no puede ser voluntad, puesto que como tal habría que desterrarla por completo del dominio del arte —porque la voluntad es lo inestético en sí,—pero aparece como voluntad. Porque para expresar su fenómeno en imágenes, necesita el lírico todos los impulsos de la pasión, desde el murmullo de la inclinación hasta el rugido de la locura; bajo el impulso de hablar de la música en ejemplos apolíneos, comprende á toda la Naturaleza y á él mismo en ella, como lo que quiere, desea, anhela eternamente. Pero en tanto que interpreta la música en imágenes, descansa en la callada tranquilidad del mar de la consideración apolínea, aun cuando todo lo que contempla por medio de la música está á su alrededor en movimiento agitado. Sí; cuando se divisa á sí mismo por el medio dicho, se le aparece su propia imagen en el estado del sentimiento no satisfecho; su propio querer, desear, gemir y regocijo es para él una comparación con la que él se interpreta la música. Este es el fenómeno del lírico; como genio apolíneo interpreta la música mediante la imagen de la volun-

tad, mientras que él mismo, libre por completo del ansia de la voluntad, es un ojo solar puro, no empañado.

Toda esta investigación demuestra que la lírica es tan dependiente del genio de la música, como que la música misma, en su completa ilimitación, no *necesita* la imagen y la idea, sino que la *soporta* solamente á su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que no estuviera ya contenido de la manera más general é indiferente en la música, que le obligó al lenguaje figurado. Al simbolismo universal de la música no se puede llegar para agotarlo, precisamente por eso, de ninguna manera con el lenguaje, porque se refiere simbólicamente á la contradicción primitiva y al dolor primitivo en el corazón del Uno-Primitivo, por lo que simboliza una esfera que está sobre todos y ante todos los fenómenos. En contraposición con ella es todo fenómeno solamente comparación; por eso no puede el idioma, como órgano y símbolo de los fenómenos, volver nunca ni en ninguna parte hacia afuera el interior profundo de la música, sino que permanece siempre, tan pronto se pone á imitar á la música, en contacto externo con la misma, mientras que á su más profundo sentido no nos es dable acercarnos un paso más mediante toda la elocuencia lírica.

VII

Todos los principios artísticos discutidos hasta aquí nos ayudan á recorrer el laberinto, nombre que debemos dar al *origen* de la *tragedia griega*. No creo sostener nada absurdo si digo que el problema de este origen no ha sido hasta ahora formulado seriamente y menos, por lo tanto, resuelto, aun cuando se han unido y vuelto á desunir con tanta frecuencia los jirones esparcidos de la tradición antigua. Esta tradición nos dice con seguridad completa *que la tragedia tuvo origen en los coros trágicos* y que primitivamente sólo era coro y nada más que coro, por lo que tenemos la obligación de mirar á ese coro trágico en el corazón, como el verdadero drama primitivo, sin conformarnos en manera alguna con las explicaciones artísticas corrientes de que era el espectador ideal ó que tenía que representar al pueblo ante la región real de la escena. El pensamiento explicativo citado últimamente, que tiene sonido elevado para algunos políticos—como si la ley moral invariable de los demócratas atenienses estuviera representada en el coro popular, que siempre tenía razón sobre los apasionados excesos y desórdenes de los

reyes,—puede ser aclarado aún más por un dicho de Aristóteles; no tiene influjo sobre la formación primitiva de la tragedia, puesto que en aquellos orígenes puramente religiosos estaba excluida toda la contraposición de pueblo y príncipe y en general toda esfera político-social; pero también en relación á la forma clásica que nos es conocida, del coro en Esquilo y Sófocles, consideraríamos como una blasfemia el hablar aquí de la suposición de una representación constitucional del pueblo, blasfemia ante la cual no se han aterrado otros. Una representación constitucional del pueblo no la conocen *in praxi* las constituciones antiguas del Estado y ni siquiera la han «presentido» en su tragedia.

Mucho más célebre que esta explicación política del coro es la idea de A. W. Schlegel, que nos recomendó considerar al coro, en cierto modo, como la suma y extracto de la multitud de espectadores, como el «espectador ideal». Esta opinión, confrontada con aquella tradición histórica de que la tragedia era primitivamente sólo coro, se comprueba como lo que es, como una suposición ruda, anticientífica, pero brillante, que ha conservado su brillo sólo por su forma concentrada de expresión, por la prevención propiamente germánica hacia todo lo que se llama «ideal» y por nuestra admiración momentánea. Nos admiramos en cuan-

to comparamos el público de los teatros con aquel coro y nos preguntamos si es posible idealizar de este público algo análogo al coro trágico. Lo negamos en silencio y nos admiramos ahora tanto de la suposición de Schlegel como de la Naturaleza completamente distinta del público griego. Nosotros habíamos pensado siempre que el verdadero espectador, sea quien quiera, debía estar en la seguridad de tener ante sí una obra artística, no una realidad empírica, mientras que el coro trágico de los griegos está obligado á reconocer como existencias corpóreas á las figuras de la escena. El coro de los Oceánidos cree tener verdaderamente ante sí al titán Prometeo y se tiene á sí mismo por tan real como al dios de la escena. ¿É iba á ser la clase más elevada y pura del espectador el tener por corpóreo y real á Prometeo lo mismo que á los Oceánidos? ¿Y sería la señal del espectador ideal el correr por la escena y libertar al dios de sus martirios? Nosotros creíamos en un público estético y teníamos á cada uno de los espectadores por tanto más apto cuanto más se hallaba en estado de tomar la obra artística como arte, es decir, estéticamente; y entonces nos interpretó la expresión de Schlegel, que el espectador completamente ideal no dejaba reaccionar sobre sí estética, sino corporalmente, el mundo de la escena. ¡Oh, qué griegos!—suspirábamos nos-

otros;—¡nos desbaratan nuestra estética! Pero acostumbrados á ello, repetíamos la sentencia de Schlegel tantas veces como sálía á relucir el coro.

Pero aquella tradición tan expresiva habla en este caso contra Schlegel; el coro en sí, sin escenario, es decir, la forma primitiva de la tragedia y de aquellos coros de espectadores ideales, no compaginan bien entre sí. ¿Qué clase de arte sería esta que sacada de la idea del espectador tuviera que pasar por la forma verdadera del «espectador en sí»? El espectador sin espectáculo es un contrasentido. Tememos que el origen de la tragedia no podrá explicarse ni por la consideración ante la inteligencia moral de la multitud, ni por la idea del espectador sin espectáculo, y tenemos este problema por demasiado profundo para ser tocado siquiera por consideraciones tan superficiales.

Un sentido de más valor sobre la significación del coro lo había puesto ya Schiller de manifiesto en el célebre prólogo de *La novia de Mesina*, que consideraba al coro como un muro viviente que la tragedia levanta á su alrededor, para separarse por completo del mundo real y conservar su terreno ideal y su libertad poética.

Schiller lucha con esta su arma principal contra el ataque general de lo natural, contra la ilusión requerida en la poesía dramática general-

mente. Mientras que hasta el día mismo sea en el teatro sólo artificial, la arquitectura simbólica y el lenguaje métrico tenga un carácter ideal, dominará aún el error en todo; no es suficiente que se soporte esto como una libertad poética solamente, que es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara la guerra abierta y honrosamente á toda clase de naturalismo. Para una clase tal de consideración es para la que emplea, según me parece, nuestra época, que se cree superior, la réplica depreciativa «pseudoidealismo». Temo, por el contrario, que con nuestra veneración actual de lo natural y real hayamos llegado al polo contrario de todo idealismo, es decir, á la región de la sala de las figuras de cera. También en ellas hay arte, como en ciertas novelas de ahora; pero que no nos atormenten con la pretensión de que con este arte se haya vendido el «pseudoidealismo» de Schiller-Goethe.

Claro que es un terreno «ideal», según la opinión de Schiller, sobre el que acostumbra á discutir el coro de sátiros griego, el coro de la tragedia primitiva, un terreno muy elevado sobre el camino de los mortales. El griego se ha construido el andamiaje de un *estado natural* fingido y sobre él ha colocado *seres naturales* fingidos. La tragedia se ha desarrollado sobre este fundamento, y

naturalmente, por ese motivo ya estuvo eximida desde el principio de una reproducción exacta de la realidad. Sin embargo, no es un mundo caprichoso, fantaseado entre el cielo y la tierra; por el contrario, un mundo de realidad igual y digno de ser creído como lo era para los crédulos helenos el Olimpo, con sus moradores. El sátiro, como corista dionisiaco, vive en una realidad religiosa admitida bajo la sanción del mito y del culto. Que con él comienza la tragedia, que por él habla la sabiduría dionisiaca de la tragedia, es en este lugar para nosotros un fenómeno tan extraño, como en general la formación de la tragedia por el coro. Tal vez ganemos un punto de partida para la consideración si hago la suposición de que el sátiro, el ser natural fingido, está en la misma relación con el hombre culto, como la música dionisiaca con la civilización. De esta última, dice Ricardo Wagner que es anulada por la música como la luz de la lámpara por la luz del día. De igual manera, creo yo, se sintió anulado el hombre culto griego en presencia del coro de sátiros, y este es el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca, que el Estado y la sociedad, en general los abismos entre hombre y hombre, cedan á un potentísimo sentimiento de unidad, que conduce de nuevo al seno de la Naturaleza. El consuelo metafísico— con que nos despidе toda verdadera tragedia—de

que la vida en el fondo de las cosas, á pesar de todo el cambio de los fenómenos, es indestructiblemente poderosa y llena de placer, este consuelo aparece con claridad palpable en forma de coro de sátiros, como coro de seres naturales que viven indeleblemente, por decirlo así, detrás de toda civilización, y á pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos permanecen eternamente los mismos.

Con este coro se consuela el profundo heleno, el solo apto para el más suave y el más pesado sufrimiento, el que ha mirado con mirada atrevida en medio del terrible impulso de destrucción de la llamada historia universal, así como en la crueldad de la Naturaleza, y que está en peligro de de-sear una negación budhista de la voluntad. El arte lo salva y con el arte se le salva la vida.

El éxtasis del estado dionisiaco, con su destrucción de los límites y fronteras naturales de la existencia, contiene, pues, durante su duración un elemento *letárgico*, en el que se sumerge todo lo experimentado personalmente en el pasado. De este modo se separan uno de otro, mediante esta sima del olvido, el mundo de la realidad diaria y el de la dionisiaca. Pero tan pronto como aquella realidad diaria entra de nuevo en el conocimiento, se la experimenta con asco; el fruto de ese estado es una disposición ascética negadora de la volun-

dad. En este sentido, el hombre dionisiaco tiene parecido con Hamlet: ambos han mirado la esencia de las cosas, han *conocido* y les repugna obrar, porque su acción no puede cambiar nada en la esencia eterna de las cosas, sienten como ridículo, como ignominioso, que se les exija componer nuevamente el mundo que está fuera de quicio. El conocimiento mata la acción; para obrar es necesario estar envuelto en el velo de la ilusión—esta es la enseñanza de Hamlet, no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, que, á causa de excesivas reflexiones, puede decirse por un exceso de posibilidades, no se decide á obrar; ¡no la reflexión, no!—el verdadero conocimiento, la mirada en la horrorosa verdad es lo que sobrepuja todo motivo que impulsa á obrar, tanto en Hamlet, como en los hombres dionisiacos. Ahora no aprovecha ningún consuelo más; el anhelo se extiende á un mundo después de la muerte, hasta llegar á los mismos dioses; la existencia es negada juntamente con su fugitivo reflejo en los dioses ó en un más allá inmortal. En la certidumbre de la verdad contemplada una vez, ve el hombre por doquier sólo lo horrible ó absurdo de la existencia, comprende lo simbólico en el sino de Ofelia, penetra la sabiduría del dios selvático Sileno; le da asco.

En este gran peligro de la voluntad, se acerca como salvador, como mágico nuncio de salvación,

el *arte*; él solo puede apartar, mediante representaciones, aquellos pensamientos de repugnancia sobre lo horrible ó absurdo de la existencia, representaciones con las cuales se puede vivir: éstas son lo *excelso* como refrenamiento artístico de lo horrible y lo *cómico*, como la descarga artística del asco de lo absurdo. El coro de sátiros del diti-rambo es la acción salvadora del arte griego; en el mundo medio de estos acompañantes dionisiacos se agotaron aquellas veleidades ya descritas.

VIII

El sátiro, como el pastor idílico de nuestra época, son productos de un anhelo hacia lo primitivo y natural; ¡pero con qué mano tan firme é impertérrita cogió el griego á su hombre selvático! ¡Cuán avergonzado y afeminado jugueteó el hombre moderno con la imagen halagüeña de un pastor delicado, degenerado blandamente y tocador de flauta! La Naturaleza, en la que aun no ha trabajado ningún conocimiento, en la que aun están sin quebrantar los cerrojos de la cultura, eso es lo que vió el griego en su sátiro, que por eso no le pareció igual al mono. Por el contrario, era la imagen primitiva del hombre, la expresión de sus

impulsos más elevados y potentes, como iluso entusiasmado, al que encanta la proximidad del dios; como compañero de sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios; como anunciador de sabiduría del seno más profundo de la Naturaleza; como emblema de la omnipotencia sexual de la Naturaleza, que el griego está acostumbrado á contemplar con admiración respetuosa. El sátiro era algo excelso y divino; así debió parecer, especialmente á la mirada dolorosamente turbada del hombre dionisiaco. El pastor mentido y ataviado le hubiera ofendido; su mirada reposaba, con satisfacción excelsa, sobre los admirables rasgos descubiertos y tranquilos de la Naturaleza; aquí había sido borrada, de la imagen primitiva del hombre, la ilusión de la cultura; aquí se descubría el verdadero hombre, el sátiro barbudo, que canta alabanzas á su dios. Ante él se achicó el hombre civilizado en una caricatura mentirosa. También para estos principios del arte trágico tiene Schiller razón; el coro es un muro viviente contra la realidad que embiste, porque él—el coro de sátiros—pinta la existencia más real, verdadera y completa que el hombre civilizado, que se cree comunmente única realidad. La esfera de la poesía no está fuera del mundo, como una imposibilidad fantástica de un cerebro de poeta; quiere ser precisamente lo contrario, la expresión

sincera de la verdad, y tiene que arrojar de sí, precisamente por eso, el adorno mentiroso de aquella pretendida realidad del hombre civilizado. El contraste de esta recta verdad de la Naturaleza y la mentira de la civilización que se proclama única realidad, es semejante al que existe entre la substancia eterna de las cosas, la cosa en sí y el mundo todo de los fenómenos; y así como la tragedia con su consuelo metafísico dirige á la vida eterna de ese núcleo de la existencia, con la continua desaparición de los fenómenos así también el simbolismo del coro de sátiros expresa ya aquella relación primitiva entre la cosa en sí y el fenómeno. Aquel pastor idílico del hombre moderno es solamente una imagen de la suma de ilusiones de cultura que tiene para él valor de Naturaleza; el griego dionisiaco quiere la verdad y la Naturaleza; en su fuerza más elevada se ve convertido mágicamente en sátiro.

Bajo estas disposiciones de ánimo y conocimientos, se regocija la multitud entusiasta de los servidores de Dionisios, cuya potencia cambia ella misma ante sus propios ojos, de modo que creen verse como genios de la Naturaleza renovados como sátiros. La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de aquel fenómeno, en la que fué preciso, sin embargo, una separación de espectadores. Sólo que hay que tener siempre

presente que el público de la tragedia ática se encuentra de nuevo á sí mismo en el coro de la orquesta; que en el fondo no existía contraposición ninguna entre público y coro, puesto que todo es sólo un coro excelso de sátiros que bailan y cantan, ó de los que se hacen representar por estos sátiros. La frase de Schlegel se nos ha de manifestar aquí en un sentido más profundo. El coro es el «espectador ideal», en tanto que es el único *que mira*, el que mira el mundo de las visiones de la escena. Un público de espectadores como el actual fué desconocido para los griegos; en sus teatros era posible á cualquiera, en la terraza que se elevaba en arcos concéntricos del espacio destinado á los espectadores, *apreciar* á su alrededor el mundo civilizado con toda propiedad, y harto de contemplar, elegirse á sí mismo corista. Según esta opinión, debíamos llamar al coro en su grado primitivo, en la tragedia primitiva, un reflejo de sí mismo del hombre dionisiaco, fenómeno que se puede efectuar lo más claramente mediante el proceso del actor que, teniendo verdadera aptitud, ve flotar ante sus ojos, en forma tangible, la imagen del personaje que tiene que representar. El coro de sátiros es, ante todo, una visión de la multitud dionisiaca, como de nuevo el mundo de la escena es una visión de este coro de sátiros; la fuerza de esta visión tiene poder suficiente para

hacer que la mirada sea insensible al efecto de la «realidad» y respecto de los hombres civilizados sentados alrededor, en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un valle solitario; la arquitectura de la escena aparece como una imagen de nubes luminosas, que las bacantes que vagan por la montaña contemplan desde la altura como el marco magnífico en cuyo centro se les manifiesta la imagen de Dionisios.

Un fenómeno primitivo artístico, que citamos aquí para explicar el coro trágico, es casi escandaloso, para nuestra erudita manera de ver los procesos artísticos elementales, mientras que el poeta sólo es poeta por el hecho de verse rodeado de figuras que viven y obran ante él, y cuya esencia más íntima él mira. Por una debilidad particular de la aptitud moderna, estamos dispuestos a representarnos el fenómeno primitivo demasiado complicada y abstractamente. La metáfora no es para el verdadero poeta una figura retórica, sino una imagen representativa que flota ante sus ojos verdaderamente, en vez de una idea. El carácter no es para él un todo compuesto de rasgos aislados, reunidos unos con otros, sino una persona que vive importunamente ante su vista, que sólo se diferencia de la misma visión del pintor por la continuación no interrumpida de la vida y de las acciones. ¿Por qué describe Homero más gráfica-

mente que todos los poetas? Porque ve más. Hoy hablamos tan abstractamente de la poesía porque solemos ser todos malos poetas. En el fondo es sencillo el fenómeno estético; téngase la aptitud de ver continuamente un juego viviente y vivir siempre rodeado de legiones de espíritus; entonces es uno poeta; siéntase solamente el impulso de transformarse á sí mismo y hablar desde otras almas; entonces es uno dramaturgo.

La excitación dionisiaca puede comunicar una gran cantidad de esta aptitud artística, de verse rodeado de una legión tal de espíritus, con la que se siente una interiormente. Este proceso del coro trágico es el fenómeno primitivo *dramático*; verse transformado ante sí mismo y obrar entonces como si verdaderamente se hubiera uno traspasado á otro cuerpo, á otro carácter. Este proceso está en el principio del desenvolvimiento del drama. Aquí es algo diferente del rapsoda, que no se funde con sus imágenes, sino que, semejante al pintor, las ve con ojos contemplativos fuera de sí; aquí es ya un abandono del individuo mediante la entrada en una naturaleza extraña. Y este fenómeno se presenta epidémicamente; toda una multitud se siente encantada en este sentido. El ditirambo es, por lo tanto, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las doncellas que, con ramos de laurel en la mano, se dirigen ma-

gestuosamente al templo de Apolo, cantando al mismo tiempo un himno de procesión, permanecen como son y conservan su nombre civil; el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que se ha olvidado por completo su pasado civil, su posición social; se han vuelto los servidores eternos de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Toda la demás lírica coral de los helenos es sólo una elevación monstruosa del cantor único apolíneo, mientras que en el ditirambo hay, ante el espectador, una comunidad de actores inconscientes, que se consideran entre sí como transformados.

Todo arte dramático supone encantamiento. En este encantamiento se ve al entusiasta dionisiaco como sátiro, *y como sátiro ve nuevamente al dios*, es decir, ve en su transformación una nueva visión fuera de sí, como terminación apolínea de su estado. Con esta nueva visión el drama está completo.

Según este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisiaco que se descarga siempre de nuevo en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes de coro, con que la tragedia está entrelazada, son, pues, en cierto modo el seno maternal de todo el llamado diálogo, es decir, de todo el mundo de la escena, del verdadero drama. Este fundamento primitivo

de la tragedia fulgura aquella visión del drama, que es fantasía por completo, y, por lo tanto, de naturaleza épica, pero por otra parte, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la liberación apolínea en la apariencia, sino por el contrario, la división del individuo y su unificación con el ser primitivo. Por lo tanto, el drama es la sensibilización apolínea de conocimientos y efectos dionisiacos, y por este medio está separado de la epopeya como por una sima horrible.

El *coro* de la tragedia griega, símbolo de toda la multitud excitada dionisiacamente, tiene en esta nuestra manera de considerarlo su completa explicación. Mientras que nosotros, acostumbrados á la posición de un coro en la escena moderna, especialmente de un coro de ópera, no podemos comprender en modo alguno cómo aquel coro trágico de los griegos podía ser más antiguo, más primitivo y hasta más importante que la verdadera «acción»—cómo ha sido transmitido tan claramente;—mientras que nosotros además no podíamos compaginar con aquella elevada importancia y primordialidad tradicionales el por qué estaba compuesto solamente de seres bajos y serviles; más aún, en un principio, sólo de sátiros semejantes á machos cabríos; mientras que siempre fué para nosotros un enigma la orquesta delante de la escena, hemos llegado ahora al conocimiento

de que la escena junto con la acción primitivamente se imaginó sólo como *visión*; que la única «realidad» es precisamente el coro, que produce de sí la visión y habla de ella con todo el simbolismo de la danza, del tono y de la palabra. Este coro ve en su visión á su señor y maestro Dionisios y es por esto eternamente el coro *que sirve*: ve cómo éste, el dios, sufre y se glorifica, y, por lo tanto, no *obra* él mismo. En esta posición completamente servil respecto del dios, es la expresión más elevada, es decir, dionisiaca, de la Naturaleza, y pronuncia por lo tanto, como ésta, en el entusiasmo, sentencias de oráculo y sabiduría; como *paciente* es al mismo tiempo el *sabio*, que anuncia la verdad desde el seno de la Naturaleza. Así se forma, pues, aquella figura fantástica y que parece tan repugnante del sabio y entusiasmado sátiro, que es á la vez «el hombre sencillo» en contraposición al dios; imagen de la Naturaleza y de sus instintos más poderosos, y al mismo tiempo anunciador de su sabiduría y arte: músicos, poetas, bailarines, visionarios en una persona.

Dionisios, el héroe verdadero de la escena y punto céntrico de la visión, no existe verdaderamente según este conocimiento y según la tradición, primeramente en el período más antiguo de la tragedia, sino que se representa como existente, es decir, primitivamente es la tragedia sólo «coro»

y no «drama». Más tarde se intenta mostrar al dios como real y representar la figura de la visión, juntamente con el marco glorificador, como visible para los ojos de todos; con esto comienza el «drama» en sentido estricto. Entonces recibe el coro ditirámico el encargo de excitar dionisiacamente el ánimo de los oyentes hasta el punto de que cuando aparece en la escena el héroe trágico, no vean tal vez al hombre impropriamente enmascarado, sino una forma de visión nacida, por decirlo así, de su propio arrobamiento. Figurémonos á Admeto pensando con profundo ensimismamiento en su esposa Alceste, muerta hacía poco tiempo, y consumiéndose en la contemplación espiritual de la misma y cómo de repente se le aproxima una imagen de mujer, envuelta en un velo, de formas parecidas y andando de manera semejante; figurémonos su repentina intranquilidad temblorosa, su comparación violenta, su convicción instintiva; así tenemos una analogía del sentimiento con que el espectador excitado dionisiacamente vió avanzar por la escena al dios con cuyo sufrimiento ya se había él unificado. Involuntariamente trasladó toda la imagen del dios mágicamente temblorosa á aquella figura enmascarada y resolvió su realidad, si así puede decirse, en una irrealidad fantástica. Este es el estado apolíneo de sueño en el que el mundo del día se vela y se produce en continuo

cambio ante nuestros ojos un mundo nuevo más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más fantástico. Según esto, reconocemos en la tragedia una contradicción de estilo decisiva: lenguaje, colorido, movilidad, dinámica del discurso, se derivan en la lírica dionisiaca del coro, y por otra parte en el mundo apolíneo fantástico de la escena, como esferas de la expresión completamente separadas. Los fenómenos apolíneos, en los que Dionisios se objetiva, ya no son «un mar eterno, un movimiento variante, una vida ardiente», como es la música del coro, ni aquellas fuerzas sentidas solamente y no poetizadas para la imagen, en las que el siervo entusiasmado de Dionisios siente la proximidad del dios; ahora le habla, desde la escena, la claridad y firmeza de la forma épica; ahora ya no habla Dionisios por fuerzas, sino como héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

IX

Lo que sale á la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, aparece sencillo, transparente, hermoso. En este sentido, es el diálogo un retrato de los helenos, cuya natura-

leza se manifiesta en el baile, porque en el baile la fuerza mayor sólo es potencial, pero se descubre en la flexibilidad y voluptuosidad de los movimientos. Así nos sorprende el lenguaje de los héroes de Sófocles por su firmeza y claridad apolíneas, de manera que en seguida creemos ver hasta el fondo más íntimo de su ser, con alguna admiración de que el camino á este fondo sea tan corto. Pero prescindamos por un momento del carácter del héroe que sale á la superficie y se hace visible —que en el fondo no es más que una sombra proyectada en una pared oscura, es decir, cosa aparental:—si penetramos, por el contrario, en el mito que se proyecta en estos claros reflejos, experimentamos repentinamente un fenómeno que tiene una relación contraria con uno óptico conocido. Cuando después de haber intentado resueltamente fijar la vista en el sol nos volvemos deslumbrados, tenemos manchas oscuras, coloreadas, por decirlo así, como un remedio, delante de los ojos; al revés, apariciones de imágenes de luz del héroe de Sófocles; en fin, lo apolíneo de la máscara, producciones necesarias de una mirada en lo interior y horrible de la Naturaleza, son como manchas luminosas para la curación de la mirada lastimada por la noche horrible. Sólo así comprenderemos rectamente el sentido serio y significativo de la alegría griega, mientras que en

verdad, la idea, equivocadamente entendida, de esta alegría en estado de placer no peligroso, la encontramos en todas partes en la actualidad.

La figura más dolorosa de la escena griega, el desgraciado Edipo, ha sido entendido por Sófocles como el hombre noble que está destinado al error y á la desgracia, á pesar de su sabiduría, pero que por último ejerce una fuerza mágica, rica en bendiciones por su horrible padecimiento, fuerza cuyo efecto va más allá de su muerte. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta; por su acción puede hundirse toda ley, todo orden natural, más aún, el mundo moral; precisamente por esta acción se produce un círculo mágico más elevado de afectos, que edifican un mundo nuevo sobre las ruinas del viejo. Eso quiere decirnos el poeta, en tanto que es al mismo tiempo pensador religioso; como poeta nos muestra primeramente un nudo maravillosamente enredado que el juez desata lentamente, para su propia perdición, parte por parte; la verdadera alegría helena en esta solución dialéctica es tan grande, que por este medio se extiende por toda la obra un rasgo de alegría premeditada que rompe la punta por doquier á las horrorosas suposiciones de aquel proceso. En el *Edipo en Colonna* hallamos esta misma alegría, pero realzada en una glorificación interminable; en contraposición al anciano herido por el curso

de la desgracia—el cual se abandona sencillamente como *paciente* á todo lo que le sucede,—está la alegría supraterrrestre, que desciende de esferas divinas y nos indica que el héroe en su comportamiento puramente pasivo alcanza su mayor actividad, que va más allá de su vida, mientras que su trabajo y actividad conscientes en la vida anterior sólo le han conducido á la pasividad. Así se desenreda paulatinamente el nudo-proceso de la fábula de Edipo, enredado indisolublemente para el ojo mortal, y la profunda alegría humana se apodera de nosotros en este divino *pendant* de la dialéctica. Si hemos hecho justicia al poeta con esta aclaración, se puede preguntar siempre si se ha agotado con esto el contenido del mito, y aquí se pone de manifiesto que toda la interpretación del poeta no es precisamente nada más que aquella imagen que nos presenta la Naturaleza salvadora, después de mirar al abismo. ¡Edipo el asesino de su padre, el marido de su madre; Edipo el descifrador del enigma de la esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos del sino? Existe una creencia muy primitiva, persa sobre todo, que un mágico sabio sólo puede nacer de un incesto; lo que, respecto de Edipo, el descifrador del enigma y esposo de su madre, tenemos que interpretarlo en seguida de la siguiente manera: que allí donde mediante fuerzas proféticas y

mágicas se quebranta la separación entre lo presente y lo futuro, la ley fija de la individuación y en general el encanto propio de la Naturaleza, tiene que haber precedido como causa una contradicción monstruosa de la Naturaleza—como en aquel caso el incesto;—porque ¿cómo se podría obligar á la Naturaleza á abandonar sus misterios, si no fuera yendo en contra suya victoriosamente, es decir, por medio de lo contranatural? Este conocimiento lo veo impreso en aquella horrible trinidad del sino de Edipo, el mismo que descifra el enigma de la Naturaleza—esfinge biforme,—tiene que quebrantar también las leyes más sagradas de la Naturaleza, matando al padre y casándose con la madre. Sí; el mito parece querer decirnos en voz baja que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, tiene un horror contranatural; que el que arroja por sabiduría á la Naturaleza al abismo de la destrucción, tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la Naturaleza. La sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es un crimen contra la Naturaleza: tales cosas nos grita el mito; pero el poeta heleno toca como un rayo de sol la excelsa y terrible columna de Memnon del mito, de modo que repentinamente empieza á cantar, ¡con melodías de Sófocles!

Á la gloria de la pasividad opongo ahora la

gloria de la actividad, que brilla alrededor del *Prometeo* de Esquilo. Lo que aquí tenía que decirnos el pensador Esquilo, lo que, sin embargo, nos deja sólo adivinar como poeta, mediante su imagen comparativa, nos lo ha sabido descubrir el juvenil Goethe en las atrevidas palabras de su *Prometeo*:

«Aquí estoy sentado y hago
hombres á mi misma imagen,
para padecér, sufrir,
disfrutar, regocijarse
y que de ti no se acuerdan
pues que me son semejantes.»

El hombre, elevándose en lo titánico, se conquista él mismo su cultura, y obliga á los dioses á unirse con él, porque en su propia sabiduría tiene la existencia y los límites de la existencia. Lo más maravilloso en aquel poema de *Prometeo*, que es su pensamiento capital, según el himno propio de la impiedad, es, sin embargo, el rasgo más profundo de Esquilo según la *justicia*; el sufrimiento inmenso del atrevido «uno» por una parte, y el peligro de los dioses, más aún, la sospecha de un ocaso de los dioses por otra, la potencia de aquellos dos mundos de sufrimiento que obligaba á la reconciliación al Ser-Uno metafísico, todo esto recuerda de la manera más potente el punto céntrico y el principio capital de la manera de consi-

derar el mundo que tenía Esquilo, que ve reinar la Moira como justicia eterna sobre dioses y hombres.

Con la admirable osadía con que coloca Esquilo en su balanza de la justicia el mundo olímpico, tenemos que representarnos que el profundo griego tenía un fundamento firme é inmovible del pensamiento metafísico en sus misterios y que podían descargarse todas sus veleidades escépticas en los dioses olímpicos y que sobre todo experimentaba respecto de estas divinidades un recóndito sentimiento de mutua dependencia, y precisamente en el *Prometeo* de Esquilo está simbolizado este sentimiento. El artista halló en sí la fe obstinada para poder crear hombres y destruir á lo menos dioses olímpicos, y esto por su elevada sabiduría, que, naturalmente, tuvo que purgar con sufrimiento eterno. El magnífico «poder» del gran genio, que aun con eterno sufrimiento se paga muy poco, el áspero orgullo del *artista*, esto es, el contenido y el alma de la poesía de Esquilo, mientras que Sófocles afina, preludiando en su *Edipo* el canto triunfal del *santo*. Pero también con aquella interpretación que ha dado Esquilo al mito, no ha sido medida del todo su pasmosa profundidad de terror, mucho más, el deseo de ser del artista, la alegría de la producción artística que hace frente á toda desgracia, son sólo una luminosa

imagen de nubes y de cielo que se refleja en un negro mar de la tristeza. La leyenda de Prometeo es una propiedad primitiva de toda la comunidad de pueblos arios y un documento de su disposición para lo trágico profundo. Si; pudiera no carecer de probabilidad que este mito tuviera para el ser ario precisamente la misma significación característica que el mito de la caída del hombre tiene para el semita, y que entre ambos mitos exista un grado de parentesco, como entre hermano y hermana. Lo que aquel mito de Prometeo presupone es el valor infinito que da al *fuego* una humanidad inocente, como el verdadero preludio de aquella creciente cultura; pero que el hombre disponga libremente sobre el fuego y que no lo reciba sólo por un regalo del cielo, como inflamable rayo ó como incendio solar, pareció á aquellos hombres primitivos un ultraje, un robo á la Naturaleza divina. Y así el primer problema filosófico pone en seguida una contradicción penosa é insoluble entre hombre y Dios, y la acerca como un bloque de piedra á la puerta de toda cultura. Lo mejor y más excelso de lo que puede hacerse partícipe á la humanidad, lo consigue por un crimen y tiene que sufrir otra vez las consecuencias, es, á saber, todo el diluvio de sufrimientos y aflicciones con que tienen que visitar al género humano, que noblemente se elevaba, los ofendidos dioses celestes;

pensamiento duro, que con la *dignidad* que da el crimen contrasta raramente con el mito semita de la caída del hombre, en que la curiosidad, el mentiroso fingimiento, la seducción, la concupiscencia, en fin, una serie de afecciones puramente mujerieles, se consideró como el origen del mal. Lo que distingue á la representación aria, es su elevado punto de vista del *pecado activo* como la verdadera virtud prometida: con lo que al mismo tiempo se encuentra el fundamento ético de la tragedia pesimista como la *justificación* de la humana desgracia, y esto tanto de la culpa humana como del sufrimiento ocasionado por ella. La desdicha en la esencia de las cosas—el contemplativo ario no está dispuesto á darle otra interpretación,—la contradicción en lo interior del mundo se le revela como una mezcla de mundos distintos, por ejemplo, de uno humano y otro divino, de los cuales cada uno, como individuo, tiene razón, pero que como uno junto á otro tiene que sufrir por su individualidad. En el impulso heroico del individuo hacia lo general, en el intento de ir más allá del límite de la individualidad y querer ser la misma esencia *una* del mundo, sufre la contradicción primitiva oculta en las cosas; es decir, ultraja y padece. Por esto los arios consideran el crimen como hombre y los semitas el pecado como mujer, así como también el crimen primitivo es cometido por el hombre y

el pecado primitivo por la mujer. Por lo demás, dice el coro de brujos:

«Nosotros no hilamos tan delgado:
ha de dar la mujer mil pasos:
mas por mucho que corra, de un brinco
lo podemos hacer los hombres.»

El que comprende aquel núcleo interno de la leyenda de Prometeo—es, á saber, la necesidad del crimen ofrecida al individuo que se esfuerza titánicamente,—tiene que experimentar al mismo tiempo lo inapolíneo de esta representación pesimista; porque Apolo quiere tranquilizar á los individuos precisamente trazando líneas divisorias entre ellos y recordándolas siempre, como las leyes más sagradas del mundo, con sus exigencias del conocimiento propio y de la medida. Pero para que en esta tendencia apolínea no se convierta la forma en la rigidez y frialdad egipcias; para que con el esfuerzo de prescribir á cada ola su camino y su territorio, no se paralice el movimiento de todo el lago, destruyó otra vez de cuando en cuando la elevada corriente de lo dionisiaco todos aquellos pequeños círculos en los que la voluntad apolínea parcial procuraba desterrar al helenismo. Aquella corriente repentinamente impetuosa de lo dionisiaco toma sobre sus hombros entonces los pequeños y aislados montes de olas de los in-

dividuos, como el hermano de Prometeo, el titán Atlas, la tierra. Este impulso titánico para volverse, por decirlo así, el Atlas de cada uno y llevarlo sobre sus anchas espaldas cada vez más arriba y cada vez más lejos, es lo que hay de común entre lo prometeico y lo dionisiaco. El *Prometeo* de Esquilo es en este sentido una máscara dionisiaca, mientras que en aquel rasgo profundo de justicia citado antes, revela Esquilo su descendencia paternal de Apolo, el dios de la individualidad y de las fronteras de la justicia, el inteligente. Y así se podría expresar de la siguiente manera la doble esencia del *Prometeo* de Esquilo, su naturaleza á un tiempo dionisiaca y apolínea, su fórmula ideal: «Todo lo existente es justo é injusto, ó igualmente legítimo en ambos.»

¡Este es tu mundo! ¡Esto es un mundo!

X

Es tradición incontrovertible que la tragedia griega en su forma más antigua sólo tenía por asunto el sufrimiento de Dionisios y que el único héroe de la escena que se halla durante ese largo período de tiempo es precisamente Dionisios. Pero con la misma certidumbre se debe sostener que

hasta Eurípides no ha cesado Dionisios de ser el héroe trágico, sino que todas las figuras célebres de la escena griega, Prometeo, Edipo, etcétera, son máscaras de aquel héroe primitivo. El que tras todas esas máscaras se esconde una divinidad, es el fundamento esencial de la idealidad típica de aquellas célebres figuras, tan frecuentemente admiradas. No sé quién ha sostenido que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por lo tanto, antitrágicos, de donde resultaría que los griegos no *podían* soportar individuos en la escena trágica. En efecto, parece que lo han sentido así; como en general existen, fundadas profundamente en la esencia helénica, aquellas platónicas diferenciaciones y apreciaciones del valor de la idea en contraposición del ídolo con la imagen. Pero para servirnos de la terminología platónica habría que hablar de las figuras trágicas de la escena griega, poco más ó menos, de la siguiente manera: el Dionisios verdaderamente real aparece en una multitud de figuras, en la máscara de un héroe luchando y, por decirlo así, envuelto en la red de la voluntad individual. Así como ahora el dios que aparece habla y obra, semeja á un individuo que se esfuerza y sufre; y el que *aparezca* en general con esta determinación y claridad épicas, es el efecto de Apolo, el interpretador de sueños, que interpreta al coro su estado dionisia-

co mediante aquel fenómeno comparativo. Pero en realidad, aquel héroe es el Dionisios de los misterios que sufre, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individualidad, del que cuentan mitos maravillosos que siendo niño fué despedazado por los titanes y es adorado, como Zagreo: lo que significa que ese despedazamiento, el verdadero *sufrimiento* dionisiaco, es igual á una metamorfosis en aire, agua, tierra y fuego; que, por lo tanto, tendríamos que considerar el estado de individualidad como el origen y fundamento primitivo de todo sufrimiento, como algo reprobable en sí. *De la sonrisa de este Dionisios han salido los dioses olímpicos, de sus lágrimas los hombres.* En aquella existencia como dios despedazado tiene la doble la Naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un dominador dulce y benigno. Pero la esperanza de los epoptes pasó á un nuevo nacimiento de Dionisios, que hemos de comprender ahora presagiosamente como el término de la individualidad; á este tercer Dionisios que venía se dirigió el canto de júbilo de los epoptes. Y sólo en esta esperanza existe un rayo de alegría en el rostro del mundo, roto, descompuesto en individuos; de igual modo que el mito representa, mediante Demetra, abismada en duelo eterno, que se *alegra* de nuevo por primera vez cuando se le dice que puede parir *otra* vez á Dionisios. En las

consideraciones expuestas tenemos ya reunidas todas las partes componentes de un concepto del mundo profundo y pesimista y con ello, al mismo tiempo, *la doctrina de los misterios de la tragedia*, el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individualidad, como del fundamento primitivo del mal, el arte como la alegre esperanza de que el destierro de la individualidad puede ser quebrantado como el presagio de una unidad formada de nuevo.

Antes que la epopeya homérica va la poesía de la cultura olímpica, con la que ha cantado su propia canción de victoria sobre los temores de la lucha con los titanes. Ahora, bajo el prepotente influjo de la poesía trágica, nacen de nuevo los mitos homéricos y muestran en esta metempsicosis que, entretanto, ha sido también vencida la cultura olímpica por otro concepto aun más profundo del mundo. El terco titán Prometeo ha anunciado á su olímpico martirizador que amenaza á su dominación el mayor peligro si no se une con él en tiempo oportuno. En Esquilo reconocemos la alianza del Zeus, aterrado, temeroso de su fin, con el titán. Así, posteriormente, se saca del Tártaro nuevamente á luz la época anterior de los titanes. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla los mitos del mundo homérico, que pasan bailando con la cara descubierta de la verdad.

palidecen, tiemblan ante la mirada relampagueante de esta diosa, hasta que ella obliga al poderoso brazo del artista dionisiaco á que se ponga al servicio de la nueva divinidad. La verdad dionisiaca toma á su cargo todo el dominio del mito como símbolo *de sus* conocimientos, y los expresa, parte en el culto público de la tragedia, parte en las secretas celebraciones de fiestas dramáticas de misterios, pero siempre bajo el antiguo manto mítico. ¿Qué fuerza fué esta que libertó á Prometeo de su buitre y transformó el mito en vehículo de sabiduría dionisiaca? Es la hercúlea de la música, que llegada como tal á su más elevada manifestación en la tragedia, sabe interpretar el mito con nueva y más profunda significación, como ya antes hemos tenido que caracterizar esto como la virtud más poderosa de la música. Porque es el sino de todo mito el meterse paulatinamente en lo angosto de una supuesta verdad histórica y ser tratado por cualquier época posterior como hecho simple con pretensiones históricas, y los griegos estaban ya por completo en el camino de dar á todo su sueño juvenil mítico, con penetración y espontaneidad, el carácter de una *historia juvenil* histórico-pragmática. Así acostumbran á morir las religiones: cuando se sistematizan las suposiciones míticas de una religión bajo la mirada severa y racional de un dogmatismo ortodoxo, como una

suma acabada de sucesos históricos y se empieza á defender tímidamente la autenticidad de los mitos, pero á oponerse á toda continuación de vida y de enriquecimientos naturales de los mismos; cuando desaparece, por lo tanto, el sentimiento para el mito y en su lugar aparece la exigencia de fundamentos históricos por parte de la religión. Á este mito moribundo lo cogió entonces el genio recién nacido de la música dionisiaca, y en sus manos floreció aún otra vez con colores que aun no había presentado todavía, con un perfume que despertaba un presentimiento anhelante de un mundo metafísico. Tras este último brillo se cierra, sus hojas se secan y pronto los burlones Lucianos de la antigüedad cogen las flores llevadas por todos los vientos, descoloridas y destrozadas. Mediante la tragedia llega el mito á su más profundo contenido, á su forma más expresiva; aun otra vez se levanta, como un héroe herido, y todo el exceso de fuerza, juntamente con la tranquilidad llena de sabiduría del que muere, arde en sus ojos con brillo último y potente.

¿Qué querías tú, ultrajador Eurípides, cuando procuraste obligar aún otra vez á este mortal á que sirviera á tu mala obra? Murió entre tus violentas manos, y entonces usaste un mito imitado y enmascarado, que sólo sabía engalanarse aún, como el mono de Heracles, con el antiguo boato.

Y así como murió para ti el mito, así también murió el genio de la música; aunque quisiste saquear con manos ávidas todos los jardines de la música, sólo llegaste á una música imitada y enmascarada. Y porque abandonaste á Dionisios te dejó también Apolo; echa á todas las pasiones de su asiento y enciérralas en tu círculo; aguza y lima para los discursos de tus héroes una dialéctica sofisticada á gusto tuyo—tus héroes no tienen más que pasiones imitadas y enmascaradas y no encuentran más que frases enmascaradas é imitadas.

XI

La tragedia griega ha desaparecido de distinta manera que todas las demás especies afines antiguas de arte; murió por suicidio, á consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, trágico, mientras que todas aquéllas fallecieron en edad avanzada, de muerte la más hermosa y tranquila. Si es conforme á un feliz estado natural el dejar la vida con hermosa descendencia y sin estertores, el fin de aquellas antiguas especies de arte nos muestra un feliz estado natural semejante; se sumergen gradualmente y ante sus moribundas mi-

radas está ya su hermosa descendencia y levanta la cabeza impaciente, con animoso ademán. Con la muerte de la tragedia griega, por el contrario, vino un vacío horrible, sentido profundamente en todas partes; así como una vez unos barqueros griegos en tiempo de Tiberio oyeron en una isla solitaria el grito conmovedor «el gran Pan ha muerto», así resonó entonces como un lamento doloroso por el mundo heleno: «¡La tragedia ha muerto! ¡La poesía misma se ha perdido con ella! ¡Lejos, lejos vosotros los atribulados y consumidos Epigones! ¡Id al Hades para que podáis hartaros una vez allí con las migajas de los antiguos maestros!»

Pero cuando floreció aún otra vez una nueva clase de arte, que honraba en la tragedia á su antecesora y maestra, se notó con espanto que en efecto tenía los rasgos que su madre había mostrado en su larga agonía. Esta agonía de la tragedia la sufrió Eurípides; aquella especie de arte posterior es conocida bajo el nombre de *nueva comedia* ática. En ella sobrevivió la figura degenerada de la tragedia, como recuerdo de su muerte excesivamente trabajosa y violenta.

Por esta conexión es comprensible la inclinación pasional que sentían hacia Eurípides los poetas de la comedia nueva; de manera que no extraña mucho el deseo de Filemón, que quería

dejarse ahorcar en seguida sólo para poder buscar á Eurípides, en los infiernos, como si debiera estar convencido por completo de que el muerto estaba aún en su razón. Si se quiere indicar en pocas palabras, y sin pretensiones de decir algo que agote la cuestión, lo que Eurípides tiene de común con Menandro y Filemón y lo que influyó en aquéllos tan poderosa y ejemplarmente, basta con decir que *el espectador* de Eurípides ha sido llevado á la escena. El que ha reconocido de qué substancia formaban sus héroes los trágicos prometeicos antes de Eurípides y cuán lejos estaba de ellos la intención de llevar á la escena la máscara fiel de la realidad, ese comprenderá también la tendencia completamente distinta de Eurípides.

El hombre de la vida ordinaria penetró por su medio, desde las gradas de los espectadores, en la escena; el espejo en que antes sólo se expresaban los rasgos grandes y atrevidos, mostraba ahora aquella escrupulosa fidelidad que reproduce también concienzudamente las líneas equivocadas de la Naturaleza. Ulises, el típico heleno del arte antiguo, descendió ahora en las manos de los poetas modernos á Gréculo, que está desde entonces como esclavo doméstico bondadoso y tumbón en el punto céntrico del interés dramático. Lo que Eurípides se atribuye como mérito en *Las Ranas*

aristofanescas, el haber libertado el arte trágico, mediante sus remedios caseros, de su pomposa obesidad, eso hay que notarlo ante todo en sus héroes trágicos. En lo esencial, veía y oía entonces el espectador á su otro yo en la escena de Eurípides y se alegraba de que aquél supiera hablar tan bien. Pero no permanecía en esa alegría; con Eurípides aprendía uno mismo á hablar, y de ello se alaba él mismo en la competencia con Esquilo: cómo el pueblo había aprendido entonces, por su mediación, á observar, discutir y sacar consecuencias artísticamente y con las sofisterias más sagaces. Por medio de este cambio del lenguaje usual ha hecho por completo posible la comedia nueva, puesto que desde entonces ya no era un secreto cómo y con qué sentencias se podía representar en la escena la trivialidad. La mediación burguesa, en la que Eurípides fundaba todas sus esperanzas políticas, tenía ahora la palabra, después que hasta entonces habían determinado el carácter del lenguaje, en la tragedia el semi-diós y en la comedia el sátiro borracho ó el centauro. Y así hace resaltar como mérito suyo el Eurípides aristofanescos, cómo ha representado la vida y el trabajo comunes, conocidos y triviales, de manera que cada cual tiene aptitud para juzgarlos. Si ahora filosofa toda la multitud, administra sus tierras y sus bienes y pleitea con inaudita

prudencia, es mérito suyo y el resultado de la sabiduría que él inoculó en el pueblo.

Á una multitud preparada de tal manera debía dirigirse ahora la comedia nueva, para la que Eurípides ha sido en cierto modo el maestro coral; sólo que esta vez tenía que ejercitarse el coro de los espectadores. En cuanto se ejercitó éste en cantar en el tono de Eurípides, se levantó aquella especie de espectáculo parecido al ajedrez, la comedia nueva, con su continuado triunfo de la sagacidad y de la astucia. Pero Eurípides—el maestro del coro—fué ensalzado continuamente; se hubieran matado para aprender más de él si no se hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Pero con ella había abandonado el heleno su creencia en la inmortalidad, no sólo la fe en un pasado ideal, sino también la fe en un porvenir ideal. La frase del conocido epitafio «cuando anciano, irreflexivo y caprichoso», se puede aplicar también al helenismo anciano. El momento, el chiste, la irreflexión, el capricho, son sus mayores divinidades; el quinto estado, el de los esclavos, llega entonces á dominar, y si entonces puede hablarse aún en general de alegría griega, es la alegría del esclavo, que no sabe responder de nada difícil, ni esforzarse por nada grande, ni apreciar nada pasado ó futuro en más alto grado que lo presente. Esta apariencia de

«alegría griega» fué la que sublevaba tanto á las naturalezas profundas de los cuatro primeros siglos del cristianismo; esa evasión afeminada de la seriedad y del temor, esa suficiencia en el goce agradable, les parecía no sólo despreciable, sino la verdadera manera de pensar anticristiana. Y á su influjo hay que atribuir el que el concepto de la antigüedad griega, que vivió á través de varios siglos, mantuviese con resistencia casi invencible aquel color rojo pálido de la alegría, como si no hubiera existido un siglo VI. con su origen de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y su Heráclito; más aún, como si las obras de arte de la gran época no existieran; que, en efecto—cada una de por sí,—no se pueden explicar en manera alguna en un terreno de deseo de existencia y alegría tan vicjo y esclavo y que señalan un concepto del mundo completamente distinto de su razón de existencia.

Si, por último, se sostuvo que Eurípides había llevado el espectador á la escena para hacerle verdaderamente apto, al mismo tiempo que para juzgar sobre el drama, se origina la suposición de que el arte trágico antiguo no hubiera salido de una desproporción con el espectador, y estaría uno tentado á alabar la tendencia radical de Eurípides: alcanzar una relación correspondiente entre obra de arte y público adelantándose á Só-

focles. Pero sin embargo, «público» es sólo una palabra y en manera alguna una magnitud homogénea y que permanece en sí. ¿De dónde le ha de venir al artista la obligación de acomodarse á una fuerza que tiene su poder sólo en el número? Y si se siente, según su aptitud é intenciones, elevado sobre cada uno de estos espectadores, ¿cómo había de sentir ante la común expresión de todas estas estas capacidades, que le están subordinadas, más respeto que ante el espectador, más apto, al menos aisladamente? En verdad, ningún artista griego ha tratado con mayor osadía y suficiencia á su público como Eurípides; él, que aun en la ocasión en que la multitud se le arrojó á los pies, con elevada terquedad le azotó públicamente el rostro con su propia tendencia, la misma tendencia con la que había vencido á la muchedumbre. Si este genio hubiera tenido el más mínimo respeto al pandemonium del público, hubiera venido á tierra mucho antes de llegar á la mitad de su carrera, bajo los rudos golpes de sus fracasos. Vemos, al hacer esta consideración, que nuestra expresión de que Eurípides ha llevado al espectador á la escena para hacerlo verdaderamente capaz de juzgar, era sólo provisional y que tenemos que buscar una comprensión más profunda de su tendencia. Al contrario, se ve bien claro cómo Esquilo y Sófocles, durante su vida y hasta después de ella,

han gozado siempre del favor del público completamente, y cómo tratándose de estos predecesores de Eurípides no se puede hablar en modo alguno de una desproporción entre la obra de arte y el público. ¿Qué fué lo que apartó tan potentemente al artista infatigable para el trabajo del camino sobre el que lucía el sol de los mayores poetas y el límpido cielo del favor popular? ¿Qué consideración especial al espectador le llevó hacia el espectador? ¿Cómo pudo por respeto á su público despreciar á su público?

Eurípides se sentía—esta es la solución del enigma expuesto ahora,—como poeta, muy por encima de la multitud, pero no por encima de dos de sus espectadores: á la multitud la llevó á la escena; á aquellos dos espectadores los respetó como los únicos jueces y maestros capaces de juzgar sobre todo su arte: siguiendo sus indicaciones y advertencias, traspasó todo el mundo de sentimientos, pasiones y experiencias que se presentaban hasta entonces en los bancos de los espectadores, como coro invisible en todas las representaciones festivas, al alma de sus héroes de escena; cedió á sus exigencias, cuando para estos nuevos caracteres buscó también la palabra nueva y el tono nuevo; en sus voces oyó solamente las valederas sentencias del juez de su obra, así como del estímulo, nuncio de victoria,

cuando se veía nuevamente condenado por la justicia del público.

De estos dos espectadores, uno es Eurípides mismo, Eurípides como *pensador*, no como poeta. De él se podría decir que la abundancia extraordinaria de su talento crítico, semejante á Lessing, había, si no producido, á lo menos fecundado continuamente un impulso secundario productivo y artístico.

Con esta disposición, con toda la claridad y rapidez de su pensamiento crítico, habíase sentado Eurípides en el teatro esforzándose en reconocer en las obras maestras de sus grandes antecesores, como en cuadros oscurecidos, rasgo por rasgo y línea por línea. Y aquí le salió al paso lo que no debe ser inesperado al iniciado en los profundos misterios de la tragedia de Esquilo: apreció algo inconmensurable en cada rasgo y en cada línea, cierta firmeza engañadora, y al mismo tiempo una profundidad enigmática, más aún, inmensidad del fondo. La figura más clara tenía aún una cola de cometa que parecía señalar á lo inseguro, á lo imposible de iluminar. La misma luz dudosa esclarecía la construcción del drama, sobre todo, la significación del coro. ¡Y cuán dudosa seguía para él la solución del problema ético! ¡Cuán cuestionable el tratamiento de los mitos! ¡Cuán irregular el reparto de dicha y desdicha!

Hasta en el lenguaje de la tragedia antigua había muchas cosas que le chocaban, á lo menos enigmáticas; particularmente hallaba demasiada pompa para situaciones sencillas, demasiados tropos y monstruosidades para la llaneza de los caracteres. Así, pues, estaba sentado en el teatro investigando inquietamente, y él, el espectador, se confesó que no comprendía á sus grandes predecesores. Pero si le servía la razón como la verdadera raíz de todo el goce y trabajo, tenía que preguntar y mirar á su alrededor si no había alguien que pensara como él y se confesara igualmente aquella inconmensurabilidad. Pero los más, y con ellos las mejores unidades, sólo tenían para él una sonrisa ambigua, pero nadie podía explicarle por qué tenían razón sus dudas y observaciones respecto de los grandes maestros. Y en este estado tormentoso halló *al otro espectador*, que no comprendía la tragedia, y no la apreciaba, por lo tanto. En unión con éste pudo atreverse á comenzar, saliendo de su aislamiento, la horrible lucha contra las obras de arte de Esquilo y Sófocles, no con escritos polémicos, sino como poeta dramático, que pone su idea de la tragedia en contraposición con la tradicional.

XII

Antes de indicar el nombre de ese segundo espectador, detengámonos un momento para recordar la impresión descrita anteriormente de lo doble é inconmensurable en la esencia de la tragedia de Esquilo. Pensemos en nuestra propia extrañeza respecto del *coro* y de los *héroes trágicos* de aquella tragedia, que no supimos compaginar con nuestras costumbres, ni menos con la tradición, hasta que hallamos de nuevo esa duplicidad misma como origen y esencia de la tragedia griega, como expresión de dos impulsos artísticos entretreídos uno en otro, *de lo apolíneo y de lo dionisiaco*.

El separar de la tragedia aquel elemento primitivo, potente y dionisiaco y reconstruirlo pura y nuevamente sobre arte, costumbres y concepto del mundo no dionisiacos, es la tendencia de Eurípides, que se nos descubre ahora con claridad.

Eurípides mismo, en el ocaso de su vida, ha puesto á sus contemporáneos de la manera más expresiva la cuestión sobre el valor y significación de esta tendencia en un mito. ¿Debe permanecer en absoluto lo dionisiaco? ¿No debe arrancarse

con violencia del suelo helénico? Ciertamente, nos dice el poeta, si fuera posible; pero el dios Dionisios es demasiado poderoso; el competidor más inteligente, como Panteo en las *Bacantes*, es encantado impensadamente por él y corre después con este encantamiento hacia su hado. El juicio de los dos ancianos, Cadmo y Tiresias, parece ser también el del anciano poeta. La reflexión de los más prudentes particulares no echa por tierra aquellas antiguas tradiciones aquella veneración de Dionisios, que se reproduce eternamente; más aún, es conveniente mostrar frente á estas fuerzas maravillosas, á lo menos un interés diplomático y preventivo; con lo que, sin embargo, es siempre posible aún que el dios se escandalice de una participación tan tibia y al diplomático, como aquí á Cadmo, lo convierta en un dragón. Esto nos lo dice un poeta que ha resistido con fuerza heroica durante una larga vida á Dionisios para al fin de la misma poner término á su carrera con una glorificación de su contrario y un suicidio, semejante á uno que se marea y que para huir del remolino horrible é insoportable, se precipita desde la torre. Aquella tragedia es una protesta contra la ejecución de su tendencia; ¡ah, y ya estaba ejecutada! Lo maravilloso se había efectuado: cuando el poeta se retractó, ya había vencido su tendencia Dionisios ahuyentado de la

escena trágica por medio de un poder que hablaba por boca de Eurípides. También éste no era en cierto sentido más que máscara; la divinidad, que hablaba por su boca, no era Dionisios ni tampoco Apolo, sino un demonio acabado de nacer y llamado *Sócrates*. Esta es la nueva contradicción; lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia griega se perdió en ella. Puede Eurípides también intentar consolarnos con su retractación; no lo consigue: el templo más espléndido yace en ruinas; ¿de qué nos sirve el lamento del destructor y su confesión de que ha sido el más hermoso de todos los templos? Y hasta que Eurípides haya sido transformado en un dragón por los jueces del arte de todos los tiempos, ¿á quién contentará esta miserable compensación?

Acerquémonos ahora á aquella tendencia *socrática*, con la que Eurípides combatió y venció á la tragedia de Esquilo.

¿Qué fin—eso debemos preguntarnos ahora—podía tener el intento de Eurípides de fundar el drama sólo sobre lo no dionisiaco, en la mayor idealidad de su ejecución? ¿Qué forma de drama quedó aún, si no tenía que nacer del seno de la música en aquel misterioso crepúsculo de lo dionisiaco? Sólo la *epopeya dramatizada*, dominio artístico apolíneo, en el cual, naturalmente, es inasequible el efecto *trágico*. No depende esto del

contenido de los acontecimientos representados; más aún, yo sostendría que á Goethe le hubiera sido imposible en su proyectada *Nausikaa*, hacer trágicamente conmovedor el suicidio de aquel ser idílico, que debía llenar el quinto acto; tan extraordinaria es la violencia de lo épico-apolíneo, que presta encanto ante nuestros ojos á las cosas más terribles con aquel placer en la apariencia y de la liberación mediante la apariencia. El poeta de la epopeya dramatizada no se puede fundir por completo, lo mismo que el rapsoda épico, con sus imágenes: sigue siendo todavía la contemplación tranquila y sosegada, que mira desde lejos y ve las imágenes *ànte* sí. El actor en su epopeya dramatizada permanece todavía rapsoda en el fondo; el entusiasmo del sueño interior descansa sobre todas sus acciones, de manera que nunca es actor del todo.

¿Qué relación tiene, pues, este ideal del drama apolíneo con la obra de Eurípides? ¿Qué relación con el rapsoda solemne de los tiempos antiguos, aquel joven que describe su ser en el *Ion* platónico de la siguiente manera: «Cuando digo algo triste se llenan mis ojos de lágrimas, pero si lo que digo es terrible y espantoso, se me eriza el cabello de temor y el corazón me palpita»? Aquí ya no notamos nada de aquel épico estar perdido en la apariencia de la frialdad sin afectos del

verdadero actor, que precisamente, en su mayor actividad, es completamente apariencia y placer en la apariencia. Eurípides es el actor del corazón palpitante y erizados cabellos; como pensador socrático concibe el plan; como actor apasionado lo ejecuta. Artista verdadero no lo es ni en la concepción ni en la ejecución. Así resulta que el drama de Eurípides es al mismo tiempo algo frío y fogoso, capaz lo mismo de congelarse que de inflamarse; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que por otra parte se ha librado en lo posible de los elementos dionisiacos, y para producir efecto necesita nuevos medios de excitación, que ya no pueden estar contenidos dentro de los dos únicos impulsos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Estos medios de excitación son *pensamientos* fríos y paradójicos—en vez de los conceptos apolíneos—y *afectos* fogosos—en lugar de los éxtasis dionisiacos,—y además pensamientos y afectos imitados con mucha realidad y en manera alguna impregnados en el éter del arte.

Si hemos reconocido, según esto, que á Eurípides le fué completamente imposible fundar él drama sólo en lo apolíneo, que por el contrario su tendencia antidionisiaca se ha hecho naturalista y antiartística, tendremos que examinar ya más de cerca la esencia del *socratismo estético*, cuya ley

principal dice poco más ó menos: «Todo tiene que ser inteligente para ser bello», como paralela á la sentencia socrática: «Sólo el que sabe es virtuoso.» Con este canon en la mano midió Eurípides todas las cosas y las rectificó según este principio: el lenguaje, los caracteres, la composición dramática, la música coral. Lo que solemos achacar con tanta frecuencia á Eurípides como falta de inspiración y retroceso en comparación con la tragedia de Sófocles, es generalmente el producto de ese proceso crítico invasor, de esa comprensibilidad temeraria. Sirvanos de ejemplo el *prólogo* de Eurípides para la producción de aquel método racionalista. Nada es más opuesto á nuestra técnica escénica que el prólogo en el drama de Eurípides. El que una sola persona se presente al principio de la obra y cuente quién es, lo que precede á la acción, lo que ha sucedido hasta entonces, más aún, lo que acontecerá en el curso de la obra, esto lo consideraría un dramaturgo moderno como una renuncia caprichosa é imperdonable al efecto del interés. Se sabe todo lo que sucederá. ¿Quién querrá esperar á que se efectúe verdaderamente? —puesto que en este caso no tiene lugar en manera alguna la relación conmovedora de un sueño vaticinador con una realidad que se presenta más tarde.—Eurípides pensaba de muy distinta manera. El efecto de la tragedia no descansa jamás en

el interés épico, en la incertidumbre incitante de lo que sucederá ahora y acontecerá después, sino mucho más en aquellas grandes escenas lírico retóricas, en las que la pasión y dialéctica del protagonista se hinchan hasta convertirse en una corriente extensa y poderosa. Todo lo preparaba para el *pathos*, no para la acción, y lo que no excitaba el *pathos* era inadmisibile. Pero lo que dificulta más en estas escenas el deleitoso abandono, es un miembro que falta al oyente, una laguna en la trama de los antecedentes: mientras el oyente tiene que calcular lo que significan esta y aquella persona, las hipótesis que tienen este y aquel conflicto de las inclinaciones y propósitos, no es posible la completa penetración en los sufrimientos y acciones de los personajes principales, ni la compasión y temor mutuos faltos de aliento. La tragedia de Esquilo y la de Sófocles emplearon los medios artísticos más geniales para poner en manos del espectador en las primeras escenas, como por casualidad, todos aquellos hilos necesarios para la comprensión; un rasgo en el que se reconocen aquellos nobles artistas, que hacen aparecer lo formal *necesario*, por decirlo así, enmascarado y como casual. Pero, sin embargo, creía Eurípides observar que durante aquellas primeras escenas estaba el observador en una inquietud especial, para poder resolver el problema de los

antecedentes, de manera que se perdían para él las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición. Por ese motivo puso el prólogo además antes de la exposición, y lo puso en boca de una persona que debía inspirar confianza; una divinidad tenía con frecuencia que garantizar en cierto modo al público el curso de la tragedia y quitarle toda duda en la realidad del mito, de manera parecida á como Descartes quería demostrar la realidad del mundo empírico apelando sólo á la veracidad de Dios y á su incapacidad para la mentira. La misma veracidad divina necesita Eurípides otra vez al final de su drama, para asegurar al público el porvenir de sus héroes: esta es la tarea del famoso *Deus ex machina*. Entre la épica visión previa y la final, está el presente lírico-dramático, el verdadero «drama».

Eurípides es ante todo como poeta el eco de sus conocimientos conscientes, y esto es lo que le asigna un puesto tan notable en la historia del arte griego. Con frecuencia le debe haber parecido, en relación á su trabajo crítico-productivo, que tenía que dar vida para el drama al principio del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: «En el principio todo estaba reunido; entonces vino la razón y puso orden.» Y si Anaxágoras con su *νοος* parecía entre los filósofos el ebrio entre los ebrios, así tiene que haber comprendido

también Eurípides, bajo una imagen semejante, su relación con los demás poetas trágicos. Mientras el único ordenador y director del todo, el *vous*, estuvo excluido del trabajo artístico, estuvo todo reunido en una caótica parte primitiva; así tenía que juzgar Eurípides, así tenía que condenar á los poetas «ebrios», como el primer «sobrio». Lo que Sófocles dijo de Esquilo, que hacía lo bueno, aunque inconscientemente, no fué dicho seguramente en el sentido de Eurípides, *porque* inconscientemente producía lo malo. También el divino Platón habla de la facultad productiva del poeta, en tanto que esto no es la capacidad reflexiva, mayormente sólo en sentido irónico, y la compara á la actitud del adivino y del interpretador de sueños, que el poeta no es capaz de componer versos hasta que se ha vuelto inconsciente y no habita en él ninguna razón más. Eurípides intentó, como Platón lo había intentado, mostrar al mundo el reverso del poeta «ininteligente»; su máxima «todo tiene que ser consciente para ser bello», es, como dije, la frase paralela de la socrática, «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Según esto, tiene que ser Eurípides para nosotros el poeta del socratismo estético. Pero Sócrates era aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que por eso no la apreciaba; en unión de él se atrevió Eurípides á ser el heral-

do de una nueva producción artística. Si en ésta se hundió la tragedia antigua, el socratismo estético es el principio mortal; pero en relación á que la lucha iba dirigida contra lo dionisiaco del arte antiguo, reconocemos en Sócrates al enemigo de Dionisios, al nuevo Orfeo, que se levanta contra Dionisios, y aunque predestinado á ser despedazado por la Ménadas del tribunal ateniense, obliga, sin embargo, á la huída al mismo prepotente dios, el cual, como en otra ocasión, cuando huyó ante el rey de los edones Licurgo, se salvó en las profundidades del mar, es decir, en las olas místicas de un culto secreto, que fué cubriendo toda la tierra.

XIII

Que Sócrates tiene una relación estrecha de tendencia con Eurípides, no se ocultó á la antigüedad contemporánea, y la expresión más elocuente de esta feliz sagacidad es aquella leyenda que corría por Atenas de que Sócrates solía ayudar á Eurípides á versificar. Ambos nombres se pronunciaban á un tiempo por los partidarios de «la antigüedad» cuando querían contar los corruptores del pueblo de la época presente, de cuyo

influjo se deriva el que la antigua y tosca destreza de Maratón fuera víctima cada vez más de una dudosa explicación, deteniendo progresivamente el desarrollo de las fuerzas corporales y anímicas. En este tono, mitad con indignación, mitad con desprecio, acostumbra á hablar de esos hombres la comedia aristofanesca, para terror de los modernos, que aunque abandonen gustosos á Eurípides, no pueden, sin embargo, admirarse bastante sobre el hecho de que Sócrates aparezca en Aristófanes como el primero y el mayor *sofista*, como el espejo y trasunto de todas las tendencias sofisticas, para lo cual sólo existe un consuelo: sacar á Aristófanes á la vergüenza pública como un disoluto y mentiroso Alcibiades de la poesía. Sin defender en este lugar los profundos instintos de Aristófanes, continuó demostrando la estrecha unión de Sócrates con Eurípides, mediante el sentimiento de los antiguos, en cuyo sentido hay que recordar especialmente que Sócrates, como enemigo del arte trágico, se abstenía de ver tragedias, y sólo cuando se representaba una obra nueva de Eurípides, se colocaba entre los espectadores. La más célebre es, sin embargo, la próxima colocación de ambos nombres en el dicho del oráculo de Delfos, que indicaba á Sócrates como el más sabio de los hombres, pero al mismo tiempo emitió el juicio de que á Eurípides le correspondía

el segundo premio en la competencia de la sabiduría.

Como tercero en esta escala fué nombrado Sófocles; él, que podía alabarse, en contraposición con Esquilo, de que hacía lo bueno, y esto porque *sabía* lo que era bueno. El grado de claridad de este *saber* es lo que distingue á esos tres hombres juntamente como los tres «sabedores» de su tiempo.

Pero la frase más profundo de aquella nueva é inaudita apreciación del saber y de la comprensión la pronunció Sócrates, cuando se halló con que era el único que se confesaba que *no sabía nada*; mientras que él en su excursión crítica por Atenas encontró, hablando con los mayores estadistas, oradores, poetas y artistas, en todos la figuración de la sabiduría. Con admiración reconoció que todas aquellas celebridades estaban sin comprensión justa y segura hasta sobre su ocupación, y que la practicaban sólo por instinto. «Sólo por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto céntrico de la tendencia socrática. Con ella condena el socratismo tanto el arte existente como la moral existente: dondequiera que dirige sus escrutadoras miradas, ve la falta de comprensión y el poder de la imaginación, y de esta falta deduce el trastorno y reprobación de lo existente. Desde este solo punto de vista creía Sócrates que

debía corregirse la existencia; él, el único, entra con el semblante de desprecio y de superioridad, como el precursor de una cultura, arte y moral completamente distintas.

Esta es la horrible duda que nos asalta respecto de Sócrates y que nos excita siempre de nuevo á conocer el sentido é intención de esta figura, la más cuestionable de la antigüedad. ¿Quién es el que puede atreverse á negar la esencia griega, que en forma de Homero, Píndaro y Esquilo, Fídias, Pericles, Pitia y Dionisios, como el abismo más profundo y la más elevada altura, está segura de nuestra admirada adoración? ¿Qué fuerza demoníaca osa arrojar en el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidiós es ese al que el coro de los espíritus más nobles de la humanidad tiene que gritar: «Tú has destruído el hermoso mundo con potente mano, se derrumba, se desmorona»?

Para comprender la esencia de Sócrates nos ofrece una clave aquella maravillosa aparición que se conoce con el nombre de «demonio de Sócrates». En circunstancias especiales, en las que su monstruosa razón caía en la duda, adquiría un firme punto de apoyo mediante una voz divina que se hacía oír en tales momentos. Esa voz *disuade* cuando llega. La sabiduría instintiva se muestra en esta naturaleza completamente anormal, para, *impidiendo*, oponerse al conocimiento cons-

ciente en algunos casos. Mientras en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora, afirmativa, y la conciencia se agita críticamente y disuadiendo, en Sócrates el instinto se convierte en crítico y la conciencia en creador—¡una verdadera monstruosidad *per defectum!*—Y aquí notamos un *defectus* monstruoso de toda disposición mística, de manera que á Sócrates habría que designarlo como el no-místico específico, en el cual la naturaleza lógica está tan excesivamente desarrollada mediante una superfetación como en el místico aquella sabiduría instintiva. Pero, por otra parte, estaba negado completamente á aquel impulso lógico que aparecía en Sócrates volverse contra sí mismo; en esta corriente desencadenada muestra una fuerza natural, como no la encontramos más que en las mayores fuerzas instintivas para nuestra espantosa admiración. El que ha notado sólo un hálito de aquella divina sencillez y firmeza de la dirección de la vida socrática, por los escritos platónicos, nota también cómo la monstruosa rueda impulsiva del socratismo lógico está en movimiento, por decirlo así, *detrás* de Sócrates, y cómo debe mirarse á través de Sócrates como á través de una sombra. Pero que él mismo tenía un presagio de esta relación, se expresa en la seriedad digna con la que hizo valedera su vocación divina en todas

partes y ante sus mismos jueces. Contradecirle en esto era en el fondo tan imposible como llamar bueno su influjo que liberaba los instintos. En este insoluble conflicto se ofrecía, cuando fué traído una vez ante el foro del estado griego, sólo una forma de condenación, el destierro; se le debía haber desterrado como algo enigmático, en absoluto inclasificable, inexplicable, sin que hubiera tenido razón la posteridad en acusar á los atenienses de un hecho ignominioso. Pero el que se pronunciara contra él sentencia de muerte y no sólo de destierro, parece que Sócrates mismo lo ha conseguido con absoluta claridad y sin el temor natural ante la muerte; fué á la muerte con aquella tranquilidad con la que, según la descripción de Platón, él, el último de los bebedores, abandonaba el *symposio* al amanecer para comenzar un nuevo día, mientras tras de sí quedan en los bancos y en el suelo los dormidos compañeros de mesa, para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. El *moribundo Sócrates* fué el nuevo ideal de la noble juventud griega, no contemplado hasta entonces: antes que todos el griego típico, Platón, se ha prosternado ante esa figura con toda la devoción de su alma entusiasta.

XIV

Figurémonos ahora el gran ojo ciclópeo de Sócrates dirigido á la tragedia, aquel ojo en el que nunca ha brillado la bondadosa locura de inspiración artística—figurémonos cómo le estaba negado á aquel ojo mirar con placer en los abismos dionisiacos;—¿qué debía ver, pues, en el arte trágico, excelso y alabado, como Platón? Algo completamente irracional, con causas que parecen no tener efectos y con efectos que parecen no tener causas; además, el conjunto tan abigarrado y vario, que debía repugnar á una clase de pensamiento sensato, pero que era una yesca peligrosa para almas excitables y sensibles. Sabemos qué clase única de poesía era comprendida por él, la *fábula esópica*, y esto sucedió ciertamente con aquella risueña condescendencia con la que el bueno y honrado Gellert canta las alabanzas de la poesía en la fábula de la abeja y la gallina:

«En mí ves de qué le vale
á quien poca razón tiene,
el que por medio de imágenes
una verdad represente.»

Además, le parecía á Sócrates que el arte tragico ni siquiera «decía la verdad», haciendo caso omiso de que se dirige al que «no tiene mucha inteligencia», es decir, no á los filósofos: fundamento doble para permanecer apartado de él. Como Platón, lo contaba entre las artes aduladoras, que sólo representan lo agradable y no lo útil, y por lo tanto, exigía á sus discípulos abstinencia y estricta separación de tales excitaciones antifilosóficas; con tal éxito, que el juvenil poeta trágico Platón quemó primeramente sus composiciones, para poder ser discípulo de Sócrates. Pero donde luchaban contra las máximas socráticas invencibles disposiciones, la fuerza de las mismas, juntamente con el peso de aquel carácter, eran siempre bastante grandes todavía para obligar á la poesía misma á tomar posiciones nuevas y desconocidas hasta entonces.

Un ejemplo de esto es Platón, que acabamos de citar: él, que no se ha quedado atrás en el cinismo de su maestro para condenar la tragedia y el arte en general, ha tenido que crear una forma de arte por pura necesidad artística, que está íntimamente ligada con las formas del arte existentes y rechazadas por él. El reproche principal que hacía Platón al arte antiguo—que era la imitación de una imagen aparente, es decir, que pertenecía á una esfera inferior que el mundo

empírico—no debía dirigirse ante todo contra la obra de arte moderna; y así, lo vemos esforzándose por salir de la realidad y representándose la idea fundamental de aquella pseudorrealidad. Pero con esto llegó el pensador Platón, haciendo un rodeo, precisamente adonde como poeta siempre había sido su hogar y desde donde Sófocles y todo el arte antiguo protestan solemnemente de ese reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todas las formas artísticas anteriores, debe esto tener más valor de nuevo en sentido excéntrico del diálogo de Platón, que producido por la mezcla de todos los estilos y formas existentes, flota entre el cuento, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, con lo cual ha quebrantado la antigua severa ley de la forma única lingüística; camino por el cual han ido más adelante los escritores *cínicos*, que en el abigarramiento del estilo, en las dudas y vacilaciones entre las formas prosaicas y métricas, han alcanzado también la imagen literaria del «Sócrates furioso», que solían representar en vida. El diálogo platónico fué, por decirlo así, la barca en la que se salvó la antigua poesía náufraga, juntamente con todos sus hijos; acorralada en un estrecho espacio de terreno y sometida temerosamente al único piloto, Sócrates, navegaron hacia un mundo nuevo, que no podía cansarse de mirar la fantástica imagen de esta comitiva. Verdadera-

mente Platón ha dado á la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*, que se debe designar como la fábula esópica, aumentada infinitamente, en la que la poesía vive en un lugar de orden, respecto de la filosofía dialéctica, semejante al que la misma filosofía ocupó respecto de la teología durante varios siglos, es decir, como *ancilla*. Esta fué la nueva posición de la poesía, que Platón le obligó á tomar bajo la presión del demoníaco Sócrates.

Aquí el *pensamiento filosófico* sobrepuja al arte y lo obliga á un estrecho agarramiento al tronco de la dialéctica. En el esquematismo lógico se ha transformado la tendencia *apolínea*, como habíamos notado en Eurípides algo parecido, y además una traducción de lo *dionisiaco* al efecto naturalista. Sócrates, el héroe dialéctico en el drama platónico, nos recuerda la naturaleza parecida del héroe de Eurípides, que tiene que defender sus actos mediante razones y objeciones, y por lo cual corre peligro con tanta frecuencia de perder nuestra compasión trágica: porque ¿quién desearía negar el elemento *optimista* en la esencia de la dialéctica, que celebra su jubileo en cada conclusión y que sólo respira en fresca claridad y convicción? El elemento optimista, que habiendo penetrado una vez en la tragedia, tiene que cubrir paulatinamente sus regiones dionisiacas y obligar-

la necesariamente al aniquilamiento propio hasta pasar de un salto mortal á la comedia plebeya. Representése uno solamente las consecuencias de la sentencia socrática: «Virtud es saber; sólo se peca por ignorancia; el virtuoso es el dichoso»: en estas tres formas fundamentales del optimismo se encierra la muerte de la tragedia. Porque ahora tiene que existir una unión necesaria y visible entre la virtud y el conocimiento, entre la fe y la moral; ahora desciende la solución trascendental de justicia de Esquilo al llano é insolente principio de la «justicia poética» con su usual *Deus ex machina*.

¿Cómo aparece respecto de este nuevo mundo socrático-optimista de la escena el *coro* y en general todo el fundamento músico-dionisiaco de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia del origen de la tragedia, que bien podía uno pasarse sin ella; mientras que hemos reconocido que el coro sólo se puede comprender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles se pone de manifiesto aquella irresolución respecto del coro—señal importante de que en él empieza á desmoronarse el suelo dionisiaco de la tragedia.—Ya no se atreve á confiar al coro la parte principal del efecto, sino que limita su dominio de tal manera, que aparece coordinado á los actores, como si subiera á la escena desde la

orquesta, con lo que naturalmente se destruye su esencia, aunque Aristóteles dé sus prescripciones precisamente á esta manera de considerar el coro. Este cambio de la posición del coro, que Sófocles ha aconsejado seguramente por su práctica, y según la tradición, hasta mediante un escrito, es el primer paso dado en la *destrucción* del coro, cuyas fases se suceden con pasmosa rapidez en Eurípidés, Agatón y en la comedia nueva. Esta dialéctica optimista arroja de la tragedia á la *música* con la férula de sus silogismos, es decir, destruye la esencia de la tragedia, que sólo se puede interpretar como una representación de estados dionisiacos, como símbolo visible de la música, como el mundo imaginativo de un estado de embriaguez dionisiaco.

Si tenemos, pues, que admitir una tendencia antidionisiaca, que dejaba sentir su acción antes de Sócrates y que en él sólo alcanza una expresión grandiosa, inaudita, no debemos retroceder ante la pregunta, ¿qué camino señala, pues, una aparición tal como la de Sócrates? La que no podemos, sin embargo, comprender, según el diálogo de Platón, sólo como una fuerza negativa salvadora. Y tan cierto como el efecto más próximo del impulso socrático terminó en una descomposición de la tragedia dionisiaca, así también nos obliga una experiencia profunda de la vida de Sócrates

mismo á hacer la pregunta de si entre el socratismo y el arte no existe *necesariamente* más que una relación antípoda y si el nacimiento de un «Sócrates artístico» es algo en sí absolutamente contradictorio.

Aquel lógico despótico tenía, sin embargo, de vez en cuando el sentimiento de una laguna respecto del arte, de un vacío, de un deber quizás descuidado. Con frecuencia le asaltaba, según cuenta en la prisión á sus discípulos, una misma aparición imaginativa, que decía siempre lo mismo: «¡Sócrates, dedícate á la música!» Se consoló hasta sus últimos días con la opinión de que su filosofar era el mayor arte de las musas, y no creyó bien que una divinidad le fuera á recordar aquella «música ordinaria y popular». Finalmente, en la cárcel, para aliviar su conciencia por completo, supo también dedicarse á aquella música tan poco apreciada por él. Y en este sentido compuso un proemio á Apolo y puso en verso algunas fábulas de Esopo. Fué algo semejante á la voz demoníaca lo que impulsó á estos ejercicios; fué su comprensión apolínea, que no comprendiera cómo un rey bárbaro, una noble imagen divina—y que estuviera en peligro de pecar contra su divinidad—por su falta de comprensión. Aquella palabra de la aparición imaginativa socrática es la única señal de duda más allá de los límites de la Natura-

leza lógica: ¿tal vez—así tendría que preguntarse —lo que yo no comprendo no es [quizás también para mí en seguida lo incomprensible? ¿Existe tal vez un reino de sabiduría, del que está desterrado el lógico? ¿Es quizás el arte un correlativo necesario y suplemento de la ciencia?

XV

En el sentido de estas últimas preguntas, se debe expresar cómo el influjo de Sócrates hasta este momento, más aún, en todo el porvenir, se ha extendido, semejante á una sombra, que se agranda en el sol de la tarde, sobre la posteridad; cómo él mismo obliga siempre de nuevo á la creación nueva del *arte*—á saber, del arte en sentido ya metafísico, lo más extenso y profundo—y con su infinidad propia asegura también la infinidad de aquélla.

Antes que se pudiera conocer esto, antes que se hubiese demostrado la íntima dependencia de todo arte de los griegos, de los griegos de Homero hasta Sócrates, nos tenía que suceder con estos griegos como á los atenienses con Sócrates. Casi todas las épocas y etapas de cultura han procurado una vez libertarse con profundo disgusto de

los griegos, porque respecto de éstos todo lo producido por uno mismo, al parecer completamente original y admirado con verdadera sinceridad, parecía perder repentinamente color y vida y convertirse en una copia frustrada ó en una caricatura. Y así brota siempre de nuevo alguna vez el profundo resentimiento contra aquel arrogante pueblo que se atrevió á considerar como «bárbaro» para siempre todo lo que no era de su país; ¿quiénes son aquéllos, se pregunta uno, que, aunque sólo pueden presentar un brillo histórico efímero, sólo instituciones estrechamente limitadas, sólo una dudosa disposición de la costumbre y hasta están señalados con feos vicios, pretenden, sin embargo, el honor y colocación especial entre los pueblos? Por desgracia no se encontró la copa de cicuta con la cual se podía hacer desaparecer sencillamente un ser tal, porque todo el veneno que produjeron la envidia, la calumnia y el rencor no bastó á destruir aquella magnificencia que se bastaba á sí misma.

Y así se avérgüenza uno ante los griegos y se les teme; sea que aprecie uno la verdad sobre todo y se atreva á confesarse también esta verdad, que los griegos tienen en sus manos como conductores nuestra cultura y las demás, pero que casi siempre el carro y los caballos son de substancia insignificante é impropios de la gloria de sus conductores,

que luego consideran como una broma el precipitar tal atalaje en el abismo, sobre el cual pasan ellos con el salto de Aquiles.

Para demostrar el honor de una posición de conductor tal también para Sócrates, es suficiente reconocer en él el tipo de una forma de existencia inaudita antes de él, el tipo del *hombre teórico*, siendo nuestro asunto próximo llegar al conocimiento de su significación y fin. También el hombre teórico tiene un placer infinito en lo existente, como el artista, y está como aquél protegido contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que sólo brillan en la obscuridad. Mientras el artista á cada descubrimiento de la verdad siempre queda pendiente con miradas extasiadas sólo de aquello que ahora también, después del descubrimiento, sigue estando cubierto, goza y se contenta el hombre teórico con la cubierta arrojada y halla su fin más elevado de placer en el proceso de un descubrimiento siempre feliz, conseguido por fuerza propia. No existiría ciencia alguna si no tuviera que ver más que con aquella sola diosa desnuda. Porque entonces les parecería á sus discípulos como á aquellos que querían abrir un agujero en la tierra, cada uno de los cuales comprende que con el mayor y más duradero esfuerzo sólo puede perforar un pedazo muy pequeño de la grandísima pro-

fundidad y que el hoyo que él ha abierto se rellena ante su vista por el trabajo del que está á su lado, de manera que un tercero hace bien si escoge por por cuenta propia un sitio nuevo para sus ensayos de perforación. Si ahora uno demuestra hasta la convicción que por este medio directo no se puede llegar á los antípodas, ¿quién querrá seguir trabajando en las antiguas profundidades, á no ser que se contente entretanto con encontrar buen mineral ó descubrir leyes naturales? Por eso Lessing, el hombre teórico más honrado, se ha atrevido á decir que más le importaba el buscar la verdad, que él mismo; con lo que se ha descubierto el secreto fundamental de la ciencia, para admiración, más aún, para disgusto de los científicos. Pero, sin embargo, hay junto á ese conocimiento aislado como un exceso de honradez, cuando no de orgullo, una profunda *representación imaginativa*, que vino por primera vez al mundo en la persona de Sócrates—aquella fe inquebrantable, de que el pensamiento, guiado por la causalidad, llega hasta los más profundos abismos del ser y que el pensamiento puede, no sólo conocer el ser, sino hasta *corregirlo*.—Esta ilusión metafísica elevada va unida como instinto á la ciencia y la conduce siempre de nuevo á sus fronteras, en las que tiene que convertirse en arte, *de la que se prescinde verdaderamente en este mecanismo*.

Miremos ahora, con la antorcha de este pensamiento, á Sócrates. Nos parece el primero que de la mano de aquel instinto de la ciencia, no sólo puede vivir, sino, lo que es mucho más, morir también; y por eso es la imagen de *Sócrates moribundo* como la del hombre exento del temor de la muerte, mediante la sabiduría y las razones, el escudo que, colgado á la puerta de entrada de la ciencia, recuerda á cada uno su destino, es decir, hacer aparecer la existencia como comprensible, y con esto justificada, para lo cual, naturalmente, cuando no bastan las razones, tiene que servir el *mito*, que señalé hace un momento como consecuencia necesaria, más aún, como objeto de la ciencia.

El que contempla cómo después de Sócrates, el mistagogo de la ciencia, se suceden unas escuelas de filosofía á las otras; cómo una nunca presumida universalidad del deseo de saber en los dominios más lejanos del mundo civilizado y como asunto verdadero para todo el que tenía alguna capacidad, llevó la ciencia á alta mar, de la que desde entonces ya no se la pudo arrojar nunca del todo; cómo mediante esa universalidad se tejió por primera vez una red común de pensamiento por toda la redondez de la tierra, más aún, con vistas á la legalidad de todo un sistema solar; el que se representa todo esto, juntamente con la elevada

pirámide de saber de la época presente, ese no puede abstenerse de ver en Sócrates el punto de inflexión y vértice de la llamada historia universal. Porque figúrese uno por un momento toda esta inconmensurable suma de fuerza, que se ha gastado para cada tendencia del mundo, *no* empleada en servicio del conocer, sino en los fines prácticos, es decir, egoístas, de los individuos y pueblos, se debilitaría probablemente de tal manera en luchas generales de destrucción y en continuas dispersiones de gentes, el deseo instintivo de la vida, que con la costumbre del suicidio, sentiría uno el último resto de sentimiento del deber, cuando, como el habitante de las islas Fidji, ahogara á sus padres como hijo, á su amigo como amigo; pesimismo práctico, que podría originar hasta una ética cruel del asesinato de los pueblos por compasión, que por lo demás existe y existía en todas partes en el mundo, donde no apareció el arte en cualquier forma, especialmente como religión y ciencia, para remedio y para defensa.

Sócrates es la imagen primitiva del optimista teórico, que en la fe indicada en la investigación de la naturaleza de las cosas presta al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal y comprende en el error al mal en sí. Penetrar en aquellas razones y separar el verdadero conocimiento de la apariencia y del error, parecía ser á los hom-

bres socráticos la más noble y hasta la única ocupación humana, así como aquel mecanismo de las ideas, juicios y conclusiones desde Sócrates se apreció como la ocupación más elevada y el don más digno de admiración de la Naturaleza sobre todas las demás facultades. Las acciones morales más excelsas, los sentimientos de compasión, de sacrificio, de heroísmo y aquella tranquilidad de alma, difícil de alcanzar, que llamaba sofrosine el griego apolíneo, fueron deducidas por Sócrates y sus sucesores que pensaban de igual manera, hasta el presente, de la dialéctica del saber. El que ha experimentado en sí el placer de un conocimiento socrático y siente cómo éste procura envolver en círculos cada vez mayores todo el mundo de los fenómenos, ese no sentirá con más fuerza ningún aguijón que pudiera impulsar á la existencia, que el deseo de terminar aquella conquista y tejer la red fuertemente impenetrable. A uno así determinado le aparece entonces el Sócrates platónico como el maestro de una forma completamente nueva de la «alegría griega» y felicidad de vivir, que procuran descargarse en acciones, y esta descarga la hallará generalmente en influjos meóiticos é instructivos sobre jóvenes nobles, con objeto de terminar la producción del genio.

Pero entonces se apresura la ciencia, impul-

sada por su poderosa imaginación, sin detenerse hasta llegar á sus fronteras, en las que fracasa su optimismo oculto en la esencia de la lógica. Porque la periferia de la esfera de la ciencia tiene infinidad de puntos, y mientras no se puede ver todavía cómo se podrá medir alguna vez por completo la esfera, se adelanta, sin embargo, el hombre noble y apto, aun antes de la mitad de su existencia y sin poder evitarlo, á estos puntos de la periferia, donde se detiene en lo que no se puede dilucidar. Si ve con espanto cómo la lógica se enrosca alrededor de sí misma en estas fronteras y acaba por morderse la cola, atraviesa la nueva forma del conocimiento, *el conocimiento trágico*, que sólo para ser soportado necesita al arte como defensa y medicina.

Si miramos con ojos confortados en los griegos á las más altas esferas del mundo que nos rodea, percibimos el ansia que aparecía en Sócrates típicamente del conocimiento insaciable optimista, convertido en trágica resignación y necesidad de arte; mientras que la misma ansia, en sus grados más bajos, tiene que manifestarse enemiga del arte, y sobre todo, aborrecer interiormente el arte trágico dionisiaco, como se expuso, por ejemplo, en la impugnación de la tragedia de Esquilo por el socratismo.

Aquí llamamos con ánimo conmovido á las

puertas del presente y del futuro; ¿conducirá aquel «cambio» á configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del *Sócrates que se dedica á la música*? ¿Se tejerá la red del arte, extendida sobre la existencia, aunque sea bajo el nombre de la religión ó de la ciencia, siempre más fuerte y más delicada; ó está predestinada á romperse bajo los remolinos bárbaros é intranquilos, que se llaman ahora «el presente»? Recelosos, pero no inconsolables, apartémonos á un lado, como los contemplativos, á los que les está permitido ser testigos de aquellos terribles combates y cambios. Tal es la magia de estos combates, que el que los mira tiene que combatir en ellos también.

XVI

Hemos procurado esclarecer, con el ejemplo histórico citado, cómo la tragedia, al desaparecer el espíritu de la música, se hunde (como que sólo puede nacer de este espíritu). Para atenuar lo extraño de esta afirmación y, por otra parte, para mostrar el origen de este nuestro conocimiento, tenemos que ponernos ahora frente á los fenómenos análogos de la época presente; tenemos que meternos en medio de aquellos combates, que,

como acabo de decir, se dan entre el conocimiento insaciable optimista y la trágica necesidad de arte, en las más elevadas esferas de nuestro mundo actual. Quiero prescindir aquí de todos los demás impulsos contrarios, que trabajan en todo tiempo en contra del arte, y precisamente de la tragedia, y que también al presente de tal manera se extienden á su alrededor seguros de su triunfo, que de las artes teatrales, por ejemplo, sólo las piezas bufas y el baile extienden sus hojas, tal vez no bien olientes para todos, con crecimiento en cierto modo lozano. Sólo quiero hablar del *enemigo excelentísimo* del concepto trágico del mundo, y doy á entender con esto la ciencia optimista en su esencia más profunda, con su antepasado Sócrates á la cabeza. Pronto hay que nombrar las fuerzas que me parecen garantizar *un nuevo nacimiento de la tragedia*, ¡y qué otras esperanzas felices para el ser alemán!

Antes de precipitarnos en medio de aquellos combates, revistámonos con la armadura de los conocimientos adquiridos. En contraposición á todos los que se aplican á derivar las artes de un solo principio, como el manantial de vida necesario á cada obra de arte, fijo la mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dionisios, y reconozco en ellas los representantes vivos y claros *de dos mundos de arte diferentes en*

su más íntima esencia y en sus más elevados fines. Apolo se me presenta como el genio glorificador del *principii individuationis*, mediante el cual solamente se puede alcanzar en verdad la liberación en la apariencia, mientras que bajo el rústico grito de júbilo de Dionisios se rompe el destierro de la individualidad y se presenta abierto el camino que conduce á las madres del ser, al núcleo más íntimo de las cosas. Esta horrible contradicción que se abre entre el arte plástico como apolíneo y la música como arte dionisiaco, sólo se le ha puesto tan de manifiesto á uno solo de los grandes pensadores, que sin ninguna guía en el simbolismo de los dioses helénicos, reconoció á la música un carácter y origen distintos de todas las otras artes, porque ella no es, como todas aquéllas, imagen del fenómeno, sino imagen inmediata de la voluntad misma, y representa, por lo tanto, *lo metafísico para todo lo físico del mundo*. (Schopenhauer, *Mundo como voluntad y representación*, I, pág. 310.) Con este conocimiento importantísimo de toda estética, con la que, tomada en sentido serio, principia verdaderamente la estética, ha estampado su sello Ricardo Wagner para robustecer su eterna verdad, cuando termina en «Beethoven» que la música hay que apreciarla según principios estéticos completamente distintos de todas las artes plásticas, y en general no según la

categoría de la belleza, aunque una estética equivocada, de la mano de un arte mal dirigido y degenerado, se ha acostumbrado á exigir de la música, por aquella idea de la belleza que tiene valor en el mundo plástico, un efecto semejante al de las obras del arte plástico, es decir, la excitación *del gusto en las formas bellas*. Después del conocimiento de aquella horrible contradicción, sentí una gran necesidad de acercarme al ser de la tragedia griega, y con ello á la revelación más profunda del genio helénico, porque sólo entonces creí ser dueño de la magia, por encima de la fraseología de nuestra estética corriente, de poder colocar verdaderamente ante mi alma el problema primitivo de la tragedia, mediante lo cual se me otorgó una mirada tan especial y extraña en lo helénico, que me pareció como si nuestra ciencia clásico-helénica, que acciona tan orgullosamente, sólo hubiera sabido regocijarse en juegos de sombras y exterioridades.

Aquel problema primitivo tendríamos que plantearlo tal vez con esta pregunta: ¿qué efecto estético se presenta cuando se ponen en acción una junto á otra aquellas fuerzas artísticas tan separadas en sí, la apolínea y la dionisiaca? Ó en forma más corta: ¿en qué relación está la música con la imagen y la idea? Schopenhauer, al que Ricardo Wagner alaba precisamente por la clari-

dad y diafanidad de exposición no sobrepujadas, se expresa sobre este respecto con la mayor extensión en el párrafo siguiente, que voy á reproducir aquí por entero (*Mundo como voluntad y representación*, I, pág. 309): «Según todo esto, podemos considerar el mundo aparente, ó la Naturaleza y la música, como dos distintas expresiones de la misma cosa, que es ella misma, por lo tanto, lo único que sirve de unión á la analogía de ambas, cuyo conocimiento se exige para ver aquella analogía. La música es considerada como expresión del mundo, un idioma universal, que hasta se comporta para la generalización de las ideas poco más ó menos como éstas respecto de cada una de las cosas. Pero su universalidad no es en manera alguna aquella vacía universalidad de la abstracción, sino de clase completamente distinta, y está unida con determinación general y clara. Se parece en esto á las figuras geométricas y á los números, que están determinados como las formas generales de todos los objetos posibles de la experiencia y aplicables á todos *a priori*, pero no abstractamente, sino intuitiva y universalmente. Todos los esfuerzos, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos sucesos en el interior del hombre, los cuales arroja la razón en la amplia idea negativa sentimiento, se pueden expresar mediante las infinitas melodías

posibles, pero siempre en la universalidad de forma desnuda, sin la materia, siempre solo según él en sí, no según el fenómeno, por decirlo así, el alma más íntima de la misma, sin cuerpo. De esta íntima relación que tiene la música con el verdadero ser de todas las cosas, puede explicar también el hecho de que, cuando resuena para una escena, acción, suceso ó circunstancia, una música apropiada, parece que nos revela el sentido más oculto de los mismos y se presenta como el comentario más justo y claro, de igual manera que al que se entrega por completo á una sinfonía le parece como si viera pasar ante él todos los acontecimientos posibles de la vida y del mundo. Porque la música es, como he dicho, diferente en esto de todas las artes, en que no es imagen del fenómeno, ó mejor dicho, de la adecuada objetividad de la voluntad, sino imagen de la voluntad misma y, por lo tanto, *representa para todo lo físico del mundo lo metafísico, para todo fenómeno la cosa en sí*. Se podría, según esto, llamar igualmente al mundo música corporizada, como voluntad corporizada; por esto se explica, pues, por qué la música hace resaltar en seguida todo cuadro, más aún, toda escena de la vida real y del mundo, con significación más elevada; naturalmente, tanto más cuanto más análoga sea su melodía al espíritu interior del fenómeno dado. Sobre

esto descansa el que se pueda subordinar á la música una poesía como canto, ó una representación contemplativa como pantomima, ó ambas como ópera. Tales imágenes aisladas de la vida humana, subordinadas al lenguaje universal de la música, no están unidas á ella ó nó le corresponden nunca con necesidad general, sino que están con ella solamente en la relación de un ejemplo cualquiera con una idea general; representan en la determinación de la realidad aquello que la música dice en la universalidad de forma pura. Porque las melodías son, en cierto modo, así como las ideas generales, una abstracción de la realidad. Ésta, es decir, el mundo de las cosas aisladas, proporciona lo contemplativo, lo particular é individual, el caso aislado, tanto para la universalidad de la idea como para la universalidad de la melodía, universalidades que en cierto modo están contrapuestas una á otra; puesto que las ideas sólo contienen las formas abstraídas primeramente de la contemplación, por decirlo así, la cáscara externa arrancada de las cosas, y son, por lo tanto, verdaderamente abstracciones; la música, por el contrario, da el núcleo interior precedente á toda la forma ó el corazón de las cosas. La relación se podría expresar muy bien en el lenguaje de los escolásticos, diciendo: «Las ideas son las *universalia post rem*; pero la música da las *univer-*

salia ante rem, y la realidad las *universalia in re*.» Pero el hecho de que en general sea posible una relación entre una composición y una representación contemplativa, se funda, como he dicho, en que ambas son sólo expresiones completamente distintas de la misma esencia interior del mundo, cuando en un caso dado existe verdaderamente esa relación, es decir, cuando el compositor ha sabido expresar el impulso de la voluntad, que forma el núcleo de un acontecimiento, en el lenguaje universal de la música, la melodía de la canción, la música de la ópera expresiva. La analogía hallada por el compositor entre aquellas dos tiene, empero, que resultar del conocimiento inmediato de la esencia del mundo, inconscientemente de su razón, y no debe ser, con intención consciente, imitación producida por ideas; porque entonces no expresa la música la esencia íntima, la voluntad misma, sino que imita solamente su fenómeno insuficientemente, como lo hace toda la música verdaderamente imitativa.»

Comprendemos, pues, por la teoría de Schopenhauer, á la música como el lenguaje de la voluntad inmediata, y sentimos excitada nuestra fantasía á formarnos aquel mundo de espíritus que nos habla, invisible, y, sin embargo, tan vivamente agitado, y darle cuerpo en un ejemplo análogo. Por otra parte, la imagen y la idea adquieren, bajo

la influencia de una música apropiada, una significación más elevada. Dos clases de influjos suele ejercer el arte dionisiaco sobre la facultad artística apolínea: la música impele á la *contemplación comparativa* de la universidad dionisiaca, y en seguida la música hace resaltar la imagen comparativa *con significación más elevada*. De estos hechos, comprensibles en sí, y que no pueden someterse á una observación más profunda, deduzco la aptitud de la música para crear *el mito*, es decir, el ejemplo más significativo, y precisamente el mito *trágico*, el mito que habla en ejemplos del conocimiento dionisiaco. En el fenómeno del lírico he expuesto cómo la música lucha por manifestarse en imágenes apolíneas sobre su esencia: figurémonos ahora que la música, en su mayor elevación, tiene que procurar también llegar á una representación elevadísima; debemos tener por posible que sabe buscar también la expresión simbólica para su verdadera sabiduría dionisiaca, ¿y dónde, si no, habíamos de buscar esta expresión, á no ser en la tragedia, y en general en la idea de lo *trágico*?

No se debe derivar, en modo alguno, de la esencia del arte, tal como se comprende en general, según la única categoría de la apariencia y de la belleza, lo trágico, de manera noble; sólo derivándose del espíritu de la música comprende-

mos una alegría en la destrucción del individuo. Puesto que en los ejemplos aislados de una destrucción tal sólo se nos manifiesta con claridad el fenómeno eterno del arte dionisiaco, que pone de manifiesto la voluntad en su omnipotencia, por decirlo así, detrás del *principii individuationis*, la vida eterna más allá de todo fenómeno, y á pesar de toda destrucción. El placer metafísico en lo trágico es una traducción de la sabiduría instintiva, inconsciente y dionisiaca en el lenguaje de las imágenes: el héroe, el mayor fenómeno de la voluntad, se niega para nuestro placer, porque su efecto es solamente fenómeno, y la vida eterna de la voluntad no es tocada por su destrucción. Creemos en la vida eterna, así dice la tragedia, mientras que la música es la idea inmediata de esta vida. El arte de lo plástico tiene un fin completamente distinto; aquí vence Apolo el sufrimiento del individuo mediante la brillante glorificación de la *eternidad* del fenómeno; aquí vence la belleza sobre el sufrimiento inherente á la vida; el dolor, en cierto modo, se le hace desaparecer de los rasgos de la Naturaleza. En el arte dionisiaco, y en su simbolismo trágico, nos dice la misma Naturaleza con su voz verdadera: «¡Sed como yo soy! ¡Bajo el cambio continuo de los fenómenos, la madre primitiva, eternamente genitora, eternamente obligando á la existencia, con-

tentándose eternamente en ese cambio de fenómenos!»

XVII

El arte dionisiaco quiere convencernos también del eterno placer de la existencia; sólo que debemos buscar este placer, no en los fenómenos, sino detrás de los fenómenos. Tenemos que reconocer cómo todo lo que nace debe estar preparado para la destrucción dolorosa; nos vemos obligados á mirar en los espantos de la existencia individual, y sin embargo, no debemos detenernos; un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente de la agitación de las figuras mudables. Somos verdaderamente, en breves momentos, el mismo ser primitivo, y sentimos su indómito anhelo y placer de vivir; la lucha, el tormento, la destrucción de los fenómenos nos parece ahora necesaria, teniendo en cuenta la superabundancia de innumerables formas de ser que se aprietan y empujan para entrar en la vida; considerando la excesiva fecundidad de la voluntad del mundo, el furioso aguijón de estos tormentos nos traspasa en el mismo instante en que, por decirlo así, nos hemos unificado con el inmenso placer primitivo de la vida, y en que presentimos la indestructibilidad y

eternidad de este placer en arrobamientos dionisiacos. Á pesar del terror y de la compasión, somos los que viven felizmente, no como individuos, sino como *el uno* viviente, con cuyo placer generativo nos hemos fundido.

La historia de la formación de la tragedia griega nos dice con luminosa determinación cómo la obra de arte trágica de los griegos ha nacido del espíritu de la música, pensamiento por el cual creemos haber hecho justicia por primera vez al sentido primitivo y admirable del coro. Pero al mismo tiempo tenemos que conceder que la significación del mito trágico, expuesta anteriormente, no se les ha presentado clara nunca, con claridad comprensiva, á los poetas griegos, y menos á los filósofos; sus héroes hablan en cierto modo más superficialmente de lo que obran; el mito no halla en manera alguna en la palabra dicha su adecuada objetivación. El enlace de las escenas y las imágenes contemplativas revela una sabiduría más profunda de lo que él mismo puede comprender en palabras é ideas, como también se observa lo mismo en Shakespeare, cuyo *Hamlet*, por ejemplo, habla en sentido semejante, más superficialmente de lo que obra; de modo que no de las palabras, sino de la profunda contemplación y apreciación del conjunto, hay que deducir aquella enseñanza de *Hamlet*, anteriormente citada. Res-

pecto de la tragedia griega, que sólo se nos presenta como drama oral, basta lo indicado, que aquella incongruencia entre el mito y la palabra nos podría conducir fácilmente al error de tenerla por más llana é insignificante de lo que es, y según esto, suponer también para ella un efecto más superficial de lo que, según el testimonio de los antiguos, debe haber tenido; ¡porque con qué facilidad se olvida que lo que no le resultó bien al poeta oral, alcanzar la mayor espiritualización é idealidad del mito, lo podría conseguir, en cualquier momento, como músico creador! Nosotros, naturalmente, tenemos que reconstruirnos por vía erudita la prepotencia del efecto musical, para poder percibir algo de aquel consuelo incomparable, propiedad de la verdadera tragedia. Pero hasta esa misma prepotencia musical la habríamos experimentado como tal si fuéramos griegos, mientras que en el completo desenvolvimiento de la música griega, tan infinitamente más rica que la que nos es conocida y familiar, creemos oír solamente la canción juvenil del genio musical, puesta al unísono con el tímido sentimiento de fuerza. Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los eternos niños que no saben qué juguete tan excelso ha sido destruído entre sus manos.

Aquella lucha del genio de la música por obte-

ner revelación figurativa y mítica, que aumenta desde los comienzos de la lírica hasta la tragedia ática, cesa de repente después de lozano desarrollo apenas alcanzado, y desaparece, por decirlo así, de la superficie del arte helénico, mientras que el concepto dionisiaco del mundo, nacido de esta lucha, continúa viviendo en los misterios, y en las más maravillosas metamorfosis y degeneraciones no cesa de atraerse naturalezas serias. ¿Si saldrá, algún día nuevamente de su profundidad mítica, en forma de arte?

Aquí nos ocupa la cuestión de si el poder, contra cuya acción contraria se quebró la tragedia, tiene fuerza suficiente por siempre para impedir el renacimiento artístico de la tragedia y del concepto trágico del mundo. Si la tragedia antigua salió de su camino por el impulso dialéctico hacia el saber y el optimismo, habría que deducir de este hecho una lucha eterna entre *el concepto teórico y el trágico del mundo*, y sólo después de haber sido conducido hasta sus fronteras el genio de la ciencia y haber sido destruída su exigencia de validez universal por la demostración de aquellas fronteras, se podría esperar en el renacimiento de la tragedia, para cuya forma de cultura tendríamos que poner como símbolo á *Sócrates dedicándose á la música*. En esta contraposición, entiendo por genio de la ciencia aquella fe en el

escudriñamiento de la Naturaleza y en la fuerza curativa universal de la ciencia, dada á luz primeramente en la persona de Sócrates.

El que recuerde las consecuencias próximas de este genio de la ciencia, que impulsa incesantemente hacia adelante, se representará en seguida cómo el mito fué destruído por él, y cómo por esta destrucción fué arrojada la poesía de su suelo natural é ideal, como una que en adelante carecía de patria. Si hemos reconocido, con razon, á la música la fuerza de poder producir de sí nueva mente al mito, tendremos que buscar también el genio de la ciencia en el camino en que él se opone hostilmente á esta fuerza de la música, creadora de mitos. Esto sucede en el desenvolvimiento del *nuevo ditirambo ático*, cuya música no expresaba ya la esencia íntima, la voluntad misma, sino que reproducía sólo el fenómeno insuficientemente en una imitación por medio de ideas: música interiormente degenerada, de que las naturalezas verdaderamente musicales se apartaban con el mismo disgusto que tenían ante la tendencia de Sócrates, asesino del arte. El instinto de Aristófanes, que acertaba con seguridad, ha estado ciertamente en su derecho cuando ha incluido en el mismo sentimiento de odio al mismo Sócrates, la tragedia de Eurípides y la música de los modernos ditirámicos, y notado en los tres fenómenos

las señales de una cultura degenerada. Mediante este nuevo ditirambo se ha convertido la música en imagen imitativa del fenómeno, por ejemplo, de una batalla, de una borrasca, y con esto se le ha robado completamente su fuerza creadora de mitos, puesto que si sólo procura excitar nuestro regocijo, obligándonos á buscar analogías exteriores entre un suceso de la vida y de la Naturaleza y ciertas figuras rítmicas y sonidos característicos de la música, si ha de satisfacer nuestra razón en el conocimiento de estas analogías, descendemos á un estado de ánimo en que es imposible una recepción de lo mítico, porque el mito quiere ser sentido intuitivamente, como un sólo ejemplo de una universalidad y verdad fija dentro de lo infinito. La música verdaderamente dionisiaca se nos presenta como un espejo de la voluntad del mundo; aquel acontecimiento contemplativo que se refleja en este espejo, se desarrolla en seguida para nuestro sentimiento en una imagen de una verdad eterna. Por el contrario, se le quita en seguida á un acontecimiento semejante contemplativo todo carácter mítico, mediante la pintura musical del nuevo ditirambo; ahora se ha convertido la música en pobre imagen del fenómeno, y por lo tanto, infinitamente más pobre que el fenómeno mismo, pobreza por la cual rebaja todavía el fenómeno para nuestro sentimiento; de modo que ahora, por

ejemplo, una batalla, imitada musicalmente de tal manera, se agota en ruido de marchas, sonidos de señales, etc., y nuestra fantasía se siente sujeta precisamente por esas superficialidades. La pintura musical es, pues, en todos los aspectos, lo contrario de la fuerza creadora de mitos de la verdadera música; por ella el fenómeno se hace más pobre de lo que es, mientras que por la música dionisiaca el solo fenómeno se enriquece y desarrolla en imagen universal. Fué una grandiosa victoria del genio antidionisiaco, cuando al desarrollarse el nuevo ditirambo hizo á la música extraña á sí misma y la rebajó hasta convertirla en su esclava. Eurípides, á quien en sentido más elevado hay que llamarle naturaleza musical, es precisamente por ese motivo partidario apasionado de la música ditirámica nueva, y emplea, con la generosidad de un ladrón, todos sus golpes de efecto y de maneras.

La fuerza de este espíritu antidionisiaco, dirigido contra el mito, la vemos en actividad, en otro sentido, si dirigimos nuestras miradas hacia el predominio de la *representación del carácter* y del refinamiento psicológico en la tragedia desde Sófocles en adelante. El carácter no debe dejarse ya desarrollar hasta convertirse en tipo eterno, sino, por el contrario, obrar individualmente mediante rasgos artificiales secundarios y matices,

mediante la más fina determinación de todas las líneas, de tal manera, que el espectador no sienta ya en absoluto el mito, sino la poderosa verdad natural y la fuerza imitativa del artista. También en este caso apreciamos la victoria del fenómeno sobre lo universal, y el placer en el preparado anatómico aislado, llamémosle así; respiremos ya el ambiente de un mundo teórico, para el que tiene más valor el conocimiento científico que el reflejo artístico de una regla universal. El movimiento en la línea de lo característico continúa con rapidez; mientras Sófocles pinta aún caracteres completos, y para su desarrollo refinado pone el mito en el yugo, pinta Eurípides ya sólo grandes rasgos aislados de carácter, que se exteriorizan en agitadas pasiones: en la nueva comedia ática sólo hay ya máscaras con una expresión, viejos de poco juicio, rufianes estafadores, esclavos astutos, repetidos hasta lo infinito. ¿Dónde está ahora el genio de la música, creador de mitos? Lo que resta aún es ó música excitante, ó música de recuerdos, es decir, ó un estimulante para nervios embotados y gastados, ó pintura musical. Para la primera, apenas si tiene importancia el texto que le sirve de base; ya en Eurípides resulta bastante desconcierto cuando sus héroes y coros empiezan á cantar; ¿hasta dónde habrá llegado en sus descarados imitadores?

Pero donde más claramente se pone de manifiesto el nuevo espíritu antidionisiaco es en las *conclusiones* de los dramas nuevos. En la tragedia antigua podía notarse el consuelo metafísico al final, sin el cual nó se explica en manera alguna el placer en la tragedia; de la manera más pura resuena quizás en Edipo, en *Colona*, el sonido reconciliador desde otro mundo. Ahora, cuando el genio de la música había huido de la tragedia, la tragedia está muerta, en sentido estricto; porque ¿de dónde sacar ahora aquel consuelo metafísico? Se buscó, pues, una solución terrena de la disonancia trágica; el héroe, después de haber sido atormentado suficientemente por el hado, recogía un premio bien merecido, que consistía en un casamiento imponente ó en honrosas distinciones divinas. El héroe se había convertido en gladiador, al que, después de estar cubierto de heridas, se le concedía casualmente la libertad. El *Deus ex machina* se ha puesto en lugar del consuelo metafísico. No quiero decir que el concepto trágico del mundo haya sido destruído en todas partes y por completo por el espíritu impulsivo de lo antidionisiaco: sólo sabemos que tuvo que refugiarse, huyendo del arte, por decirlo así, en los infiernos, en estado de degeneración, en el culto secreto. Pero en los dominios más extensos de la superficie de la esencia helénica hacía sentir su furor el alien-

to agotante de aquel espíritu, que se manifiesta en forma de alegría griega, de la que ya se ha tratado antes como de un deseo de vivir viejo é improductivo; esta alegría es un *pendant* de la magnífica «sencillez» de los antiguos griegos, como hay que comprenderla, según la característica dada, como la flor de la cultura apolínea, que brota del agreste abismo; como la victoria que alcanza la voluntad helénica por medio de su reflejo de belleza sobre el sufrimiento y la sabiduría del sufrimiento. La forma más noble de aquella otra forma de la «alegría griega», de la alejandrina, es la alegría del *hombre teórico*: muestra las mismas señales características que deduje poco ha del genio de lo antidionisiaco, que combate la sabiduría y arte dionisiacos; que intenta deshacer el mito; que en vez del consuelo metafísico pone una consonancia terrena, más aún, un *Deus ex machina* propio, es decir, el dios de las máquinas y de los crisoles, las fuerzas de los genios de la Naturaleza conocidas y empleadas en servicio del elevado egoísmo; que cree en una modificación del mundo por el saber, en una vida guiada por la ciencia, que puede desterrar al hombre aislado á un círculo estrechísimo de problemas solubles, dentro del cual dice él alegremente á la vida: «Te quiero; mereces ser conocida.»

XVIII

Es un fenómeno eterno; siempre halla la voluntad ansiosa un medio de sostener en la vida á sus criaturas y obligarlas á continuar viviendo, mediante una ilusión extendida por encima de las cosas. Á ésta encadena el placer socrático del conocimiento y la ilusión de poder por la misma curar la eterna herida de la existencia; á aquélla la envuelve un velo seductor de la belleza del arte, á aquélla el consuelo metafísico de que bajo el remolino de los fenómenos sigue manando indestructible la vida eterna, para no hablar de las ilusiones más comunes, y casi aún más fuertes, que la voluntad tiene preparadas á cada momento. Aquellos tres grados de ilusión son en general para las naturalezas noblemente dotadas que sienten con profundo disgusto generalmente la carga y peso de la existencia, y que se las puede apartar, engañándolas, mediante excitantes rebuscados, de este disgusto. De estos excitantes se compone todo lo que llamamos cultura; según la proporción de la mezcla, tenemos una cultura preferentemente socrática, ó artística, ó trágica, ó si se quieren permitir ejemplos históricos, existe una

cultura ó alejandrina, ó helénica, ó india (brahmánica).

Todo nuestro mundo moderno está cogido en la red de la cultura alejandrina, y conoce como ideal al *hombre teórico*, pertrechado con las mayores fuerzas de conocimiento, que trabaja en servicio de la ciencia, y cuyo prototipo es Sócrates. Todos nuestros medios de educación tienen primitivamente este ideal como punto de mira; cualquier otra existencia tiene que subir junto á él luchando trabajosamente, como permitida, no como existencia intentada. En sentido casi espantoso se ha encontrado aquí durante mucho tiempo el hombre instruido en la forma del erudito; hasta nuestras artes poéticas han tenido que desarrollarse de imitaciones eruditas, y en el efecto principal de la rima reconocemos todavía la formación de nuestra forma poética, de experimentos artificiales con un lenguaje extraño, completamente erudito. ¡Cuán incomprensible le parecería á un griego verdadero el en sí tan comprensible hombre de cultura moderno, *Fausto*, el que asaltaba descontento todas las facultades, el Fausto que por impulso de saber se entrega á la magia y al demonio, que sólo tenemos que ponerlo junto á Sócrates y compararlo, para reconocer que el hombre moderno empieza á presagiar las fronteras de aquel deseo socrático de conocimiento, y qué desea arribar á

una costa desde el extenso y desierto mar del saber! Goethe dice una vez á Eckermann, refiriéndose á Napoleón: «Sí, querido; existe también una productividad de acciones», recordando con esas palabras, de manera sencilla y graciosa, que el hombre no teórico es para el hombre moderno algo increíble y admirable, de modo que necesita otra vez de la sabiduría de un Goethe para encontrar comprensible, más aún, dispensable, una forma de existencia tan extraña.

¡Y ahora no debe uno ocultarse lo que yace oculto en el seno de esa cultura socrática! ¡El optimismo que se cree ilimitado! No hay que asustarse si los frutos de este optimismo maduran, si una sociedad, impregnada hasta las capas más profundas de una cultura semejante, tiembla bajo voluptuosos deseos y agitaciones, cuando la fe en la felicidad terrenal de todos, cuando la fe en la posibilidad de una tal cultura de saber universal, se cambia paulatinamente en la amenazadora exigencia de una felicidad terrenal alejandrina semejante, en el conjuro de un *Deus ex machina* de Eurípides. Hay que tenerlo presente: la cultura alejandrina necesita una clase de esclavos para poder tener una existencia duradera; pero niega, en su concepto optimista de la existencia, la necesidad de una clase semejante, y por lo tanto, cuando se ha gastado el efecto de sus palabras de

seducción y de tranquilidad, de la «dignidad del hombre» y de la «dignidad del trabajo», se aproxima poco á poco á una desaparición terrible. No hay nada más espantoso que una clase bárbara de esclavos, que ha aprendido á considerar su existencia como una injusticia, y se propone tomar venganza, no sólo para sí, sino para todas las generaciones. ¿Quién se atreve á apelar con ánimo seguro contra tales ataques amenazadores á nuestras pálidas y cansadas religiones, que han degenerado hasta convertirse en religiones de eruditos? Así que el mito, germen de toda religión, está ya completamente paralítico, y aun en este dominio ha llegado á la dominación aquel espíritu optimista, que acabamos de considerar como el destructor de nuestra sociedad.

Mientras que el mal adormecido en el seno de la cultura teórica empieza á inquietar paulatinamente al hombre moderno, y él, inquieto, busca medios en el tesoro de sus experiencias para evitar el peligro, sin creer verdaderamente en estos medios; mientras empieza á presumir sus propias consecuencias, han sabido naturalezas grandes, dotadas universalmente, aprovechar con una increíble sensatez la armadura de la ciencia misma, para explicar los límites y la condicionalidad del conocimiento en general, y con esto negar aparentemente la pretensión de la ciencia á tener

valor y fines universales, en cuya demostración se reconoció por primera vez como tal aquella representación ilusoria que de la mano de la causalidad presume poder penetrar en la esencia más íntima de las cosas. El valor y sabiduría de *Kant* y de *Schopenhauer* ha alcanzado la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo, que yacía oculto en la esencia de la lógica, optimismo que es además el fundamento de nuestra cultura. Si éste había creído en la cognoscibilidad y escudriñabilidad de todos los enigmas universales, apoyado en las para él no dudosas *eternæ veritates* y había tratado espacio, tiempo y causalidad como leyes completamente incondicionadas de la más universal validez, reveló Kant cómo éstas sólo servían para exaltar el fenómeno desnudo, la obra de la Maya, á la única y más elevada realidad, y ponerlo en lugar de la verdadera é íntima esencia de las cosas y hacer por este medio imposible el conocimiento de ésta, es decir, según una sentencia de Schopenhauer, adormecer aun más profundamente al soñador (*Mundo como voluntad y representación*, I, pág. 498). Con este conocimiento se ha comenzado una cultura, que me atrevo á llamar trágica, cuya señal más importante es que en vez de la ciencia, como fin más elevado, se coloca la sabiduría, que no engañada por las seductoras desviaciones de la ciencia, se vuelve

con mirada fija á la imagen de conjunto del mundo, y en ésta procura aprehender el sufrimiento eterno con sentimiento simpático de amor como el propio sufrimiento. Figurémonos una generación naciente, con ese rasgo heroico en lo monstruoso; figurémonos el atrevido paso de estos matadores de dragones, la orgullosa intrepidez con que vuelven la espalda á todas las doctrinas de debilidad de aquel optimismo para «vivir resueltamente» en todo y por completo: ¿no sería necesario que el hombre trágico de esta cultura tuviese que desear, en su educación propia para la seriedad y para el espanto, un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia como la Elena que le corresponde, y tuviese que exclamar con Fausto:

Y no había yo de traer á la vida,
con fuerza anhelante, la figura única?

Después que la cultura socrática se ha conmovido y sólo puede sostener con mano temblorosa el cetro de su infalibilidad, unas veces por temor de sus propias consecuencias, que empieza á presentir gradualmente, después porque ella misma no está convencida ya con la antigua sencilla confianza de la eterna validez de su fundamento: es un espectáculo triste cómo se precipita la danza de su pensamiento, anhelante siempre, sobre nuevas figuras, para abrazarlas, y después repentina-

mente también las deja ir con espanto, como Mefistófeles las seductoras Lamias. Esta es, en efecto, la señal de aquel «rompimiento», del que cada cual acostumbra á hablar como del sufrimiento primitivo de la cultura moderna, que el hombre teórico se espanta de sus consecuencias, y no satisfecho, ya no se atreve á entregarse á la corriente de hielo de la existencia; angustiado, va y viene por la orilla. Tanto le ha mimado el concepto optimista. Además, siente cómo una cultura que está construída sobre el principio de la ciencia, tiene que hundirse cuando empieza á ser *ilógica*, es decir, á huir de sus consecuencias. Nuestro arte revela esta necesidad general; inútil que se apoye uno imitativamente en todos los períodos y naturalezas productivas, inútil que se reuna toda la «literatura universal» en torno al hombre moderno para su consuelo y se le coloque en medio de los estilos artísticos y artistas de todos los tiempos, para que, como Adán á los animales, les dé nombre; sigue siendo, sin embargo, el eternamente hambriento, el «critico» sin deseo ni fuerza, el hombre alejandrino, que en el fondo es bibliotecario y corrector, y que se queda ciego miserablemente por el polvo de los libros y las erratas de imprenta.

XIX

No se puede describir más gráficamente el contenido interior de esta cultura socrática, que cuando se la llama *la cultura de la ópera*, puesto que en este terreno ha dado su opinión esta cultura con sencillez propia sobre su querer y conocer, para admiración nuestra, si mantenemos unidos la génesis de la ópera y los hechos del desarrollo de la ópera con las eternas verdades de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Recuerdo, en primer lugar, la formación del *stilo rappresentativo* y del recitado. ¿Es creíble que esta música de ópera, completamente enajenada, incapaz de la devoción, pudiera ser recibida y cuidada por una época con favor entusiasta, por decirlo así, como el renacimiento de la verdadera música, de la que se había levantado hacía poco la indeciblemente elevada y sagrada música de Palestrina? ¿Y quién querría, por otra parte, hacer responsable solamente á la sensualidad ansiosa de distracciones de aquellos círculos florentinos y la vanidad de sus cantantes dramáticos, del gusto de la ópera, que se extendía tan impetuosamente? El que en la misma época, más aún, en el mismo pueblo, se despertara junto

á la bóveda de las armonías de Palestrina, en la que creyó toda la Edad Media cristiana, aquella pasión hacia una manera de hablar semimusical, me lo explico solamente por una *tendencia extra-artística*, que cooperaba en la esencia del recitado.

Al oyente que quiere percibir claramente la palabra bajo el canto, le corresponde el cantante hablando más que canta y dando más fuerza á la expresión patética de la palabra en ese medio-canto: mediante ese reforzamiento de lo patético, facilita la comprensión de la palabra y sobrepuja aquella mitad de la música que restaba. El verdadero peligro que le amenaza entonces es que da á la música, algunas veces en tiempo inoportuno, la preponderancia, por lo que tiene qué perderse en seguida lo patético de la expresión y la claridad de la palabra, mientras que él siente siempre el impulso hacia la descarga musical y hacia la presentación virtuosa de su voz. Aquí viene en su ayuda el «poeta», que sabe ofrecerle bastantes ocasiones para interjecciones líricas, repeticiones de palabras y de frases, etc.; trozos en que el cantante puede descansar entonces en el elemento puramente musical, sin consideración á la palabra. Este cambio, lleno de efecto é insinuante, pero de frases sólo cantadas á medias y de interjecciones cantadas del todo, que encierran

el *stilo rappresentativo*, ese esfuerzo que cambia rápidamente para obrar, tan pronto sobre la idea y la representación, tan pronto sobre el fondo musical del oyente, es algo tan antinatural y tan íntimamente repugnante al impulso artístico de lo dionisiaco y de lo apolíneo de igual manera, que tiene uno que deducir un origen del recitado que se halla fuera de todos los instintos artísticos. El recitado hay que definirlo, según esta exposición, como la mezcla de la recitación épica y de la lírica, pero en modo alguno una mezcla interiormente permanente, que no podría obtenerse con cosas tan completamente incompatibles, sino la aglutinación exterior, semejante al mosaico, como algo que en su género carece de precedente en el dominio de la Naturaleza y de la experiencia. *No era esta la opinión de aquellos inventores del recitado*; por el contrario, creyeron ellos mismos, y con ellos su época, que mediante aquel *stilo rappresentativo*, se había resuelto el enigma de la música antigua, por la que se podía explicar el efecto grandioso de un Orfeo, de un Amfión, más aún, hasta de la tragedia griega. El estilo nuevo fué como el renacimiento de la música de más efecto, de la griega antigua: sí, se debía uno entregar á la ilusión, con el concepto general y por completo popular del mundo homérico, como el mundo primitivo, de haber descendido á los para-

disíacos orígenes de la humanidad, en los que necesariamente también la música había tenido aquella inasequible pureza, poder é inocencia, que tan tiernamente sabían cantar los poetas en sus juegos pastoriles. Aquí vemos en lo más íntimo el llegar á ser de esta clase de arte verdaderamente moderno, la ópera; una necesidad imperiosa conquista aquí un arte, pero una necesidad antiestética, el anhelo del idilio, la fe en una existencia prehistórica primitiva del hombre artista y bueno. El recitado tuvo el valor del lenguaje, descubierto de nuevo, de aquel hombre primitivo; la ópera, como la tierra hallada de nuevo de aquel ser bueno, idílico ó heroico, que al mismo tiempo sigue en todas sus acciones un impulso artístico natural, que en todo lo que tiene que decir canta á lo menos algo, para en la menor excitación del sentimiento cantar en seguida con toda la voz. Para nosotros es ahora indiferente el que con esta imagen de nueva creación del artista paradisiaco combatieran los humanistas de entonces la antigua representación de iglesia del hombre corrompido; de manera que la ópera hay que entenderla como el dogma de oposición del hombre bueno, pero con el cual se había encontrado al mismo tiempo un consuelo contra aquel pesimismo, hacia el cual precisamente se hallaban inclinados con más fuerza los de ideas serias de aquel tiempo, al ver la insegura

ridad de todo el estado de cosas. Basta que hayamos reconocido cómo el encanto verdadero, y con él la génesis de esta nueva forma de arte, se halla en una necesidad completamente antiestética, en la glorificación optimista del hombre en sí, en el concepto del hombre primitivo como del hombre bueno y artista por naturaleza; principio de la ópera, que paulatinamente se ha transformado en una *exigencia* amenazadora y repugnante, que nosotros, en presencia del movimiento socialista de la época presente, no podemos ya desoir. El «buen hombre primitivo» exige sus derechos; ¡qué perspectiva tan paradisiaca!

Junto á ésta pongo todavía otra prueba, tan clara en mi opinión, de que la ópera ha sido construída sobre los mismos principios con nuestra cultura alejandrina. La ópera es el nacimiento del hombre teórico, del lego crítico, no del artista, uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Fué la exigencia de oyentes muy antimusicales el que se entendiera ante todo la palabra; de manera que sólo podría esperarse un renacimiento del arte musical si se descubriera alguna manera de cantar en la que el texto dominara sobre el contrapunto, como el señor sobre el criado. Porque las palabras eran tanto más nobles que el sistema armónico acompañante, cuanto el alma es más noble que el cuerpo. Con la rudeza

lega y antimusical de estas opiniones, se trató en los comienzos de la ópera la unión de la música, imagen y texto; en el sentido de esta estética se efectuaron también en los más distinguidos círculos de personas profanas de Florencia los primeros experimentos por poetas y cantantes, patrocinados por aquéllos. El hombre impotente para el arte se crea una clase de arte, precisamente siendo él el hombre antiartista en sí. Porque no presume la profundidad dionisiaca de la música, cambia el goce musical en retórica racional de sonidos y palabras de la pasión en el *stilo rappresentativo* y en voluptuosidad de las artes del canto; porque no puede ver ninguna visión, obliga á entrar á su servicio á maquinistas y al pintor escenógrafo; porque no puede comprender la verdadera esencia del arte, encanta ante sí al hombre primitivo artista, según su gusto, es decir, al hombre que en la pasión canta y dice versos. Se piensa en una época en la que basta la pasión para producir cantos y poesías, como si hubiera podido alguna vez el afecto producir algo artístico. Presuponer la ópera es una fe falsa en el proceso artístico, y precisamente aquella fe idílica de que todo hombre de sentimiento es artista. En el sentido de esta fe, es la ópera la expresión de la inexperiencia en el arte, que dicta sus leyes con el alegre optimismo del hombre teórico.

Si quisiéramos reunir en una idea las dos representaciones que acabamos de describir y que han influido en la formación de la ópera, sólo nos restaría hablar de una *tendencia idílica de la ópera*, para lo cual solamente tendríamos que servirnos de la expresión de Schiller. «Ó son la Naturaleza y el ideal—decía éste—asunto de la tristeza si aquélla se representa como perdida y éste como no alcanzado, ó ambos son objeto de alegría si se representan como verdaderos. Lo primero produce la alegría en sentido estricto; lo otro el idilio en significación más amplia.» Aquí hay que llamar la atención sobre el carácter común de aquellas dos representaciones en la génesis de la ópera, que en ellas no se siente el ideal como no alcanzado, ni la Naturaleza como perdida. Existió, según este sentimiento, un tiempo primitivo, en el que yacía el hombre en el seno de la Naturaleza y en esta naturalidad al mismo tiempo había conseguido el ideal de la humanidad, en un bien paradisiaco y en un estado de arte: hombre primitivo, perfecto, del que habíamos de descender todos, más aún, cuya imagen fiel seríamos todavía; sólo tendríamos que arrojar algo de nosotros para reconocernos á nosotros mismos nuevamente en ese hombre primitivo, mediante un desprendimiento voluntario de erudición superflua, de cultura excesiva. El hombre instruido del renacimiento

retrocedió á una armonía semejante de Naturaleza é ideal, á una realidad idílica, mediante su imitación operesca de la tragedia griega, aprovechó esa tragedia, como Dante á Virgilio, para ser conducido hasta las puertas del paraíso, mientras que él continuó desde aquí independiente y pasó de una imitación de la forma artística griega más elevada, á una restitución de todas las cosas, á una imitación del mundo primitivo artístico del hombre. ¡Qué confiada benevolencia la de estos esfuerzos temerarios en medio de la cultura teórica! Explicables solamente por la fe consolatoria de que «el hombre en sí» es el eterno héroe de ópera, el eterno pastor que toca la flauta ó canta, que tiene que encontrarse de nuevo por último como tal, caso de que él mismo se hubiera perdido alguna vez verdaderamente por algún tiempo, único fruto de aquel optimismo, que se eleva aquí como una dulce columna de aroma seductor desde la profundidad del concepto socrático del mundo.

No existe, pues, en los rasgos de la ópera en manera alguna aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna; antes al contrario, la alegría de la eterna recuperación, el agradable placer en una realidad idílica, que á lo menos puede uno representársela como real en cualquier momento, con lo cual se presiente alguna vez que esa presumida

realidad no es otra cosa que una broma fantástica y ridícula, á la que todo el que quiera medirla con la terrible seriedad de la verdadera Naturaleza y compararla con las escenas primitivas de los comienzos de la humanidad, tendría que gritarle con repugnancia: ¡Fuera el fantasma! Sin embargo, se engañaría uno si creyera que un ser burlesco, tal como lo es la ópera, se puede espantar como un espectro sencillamente con un grito fuerte. El que quiera aniquilar la ópera tiene que emprender la lucha con aquella alegría alejandrina que se expresa tan cándidamente sobre su representación predilecta, más aún, cuya forma artística verdadera es ella. Pero ¿qué se puede esperar para el arte mismo de la acción de una forma de arte, cuyos orígenes en general no están dentro del dominio estético, que, por el contrario, se ha escurrido de una esfera medio moral al terreno artístico y que sólo ha podido pasar con engaño sobre esta formación híbrida alguna que otra vez? ¿De qué jugos se nutre este ser parásito de la ópera, sino de los verdaderos del arte? ¿No debe presumirse que bajo sus idílicas seducciones, bajo sus alejandrinas artes adulatorias, se degenera el tema del arte más elevado y que se puede llamar verdaderamente serio, libertar al ojo de la mirada en la obscuridad de la noche y salvar al sujeto, mediante el bálsamo curativo de la apariéncia,

de las agitaciones de la voluntad en una tendencia hacia lo deleitoso vacía y recreativa? ¿Qué es de las eternas verdades de lo dionisiaco y de lo apolíneo, con una mezcla de estilos tal como he expuesto en la esencia del *stilo rappresentativo*, donde se considera la música como criado, el texto como señor, y se compara la música con el cuerpo y el texto con el alma; donde ha sido dirigido el fin más elevado en el mejor caso hacia una pintura musical perifrástica, semejante al diti-rambo ático moderno anterior; donde se ha desprovisto á la música de su verdadera dignidad, de ser espejo universal dionisiaco, de modo que sólo le resta imitar como esclava del fenómeno la esencia de la forma y producir un deleite exterior en el juego de las líneas y proporciones? Al considerarlo severamente, coincide este influjo misterioso de la ópera sobre la música precisamente con todo el moderno desarrollo de la música; al optimismo latente en la génesis de la ópera y la esencia de la cultura por ella representada le ha sido posible con rapidez alarmante privar á la música de su determinación universal dionisiaca y darle un carácter formal y alegre, cambio con el cual podría compararse sólo quizás la metamorfosis del hombre de Esquilo en el hombre alegre alejandrino.

Pero si nosotros hemos relacionado con razón

la explicación indicada aquí de la desaparición del espíritu dionisiaco con un cambio y degeneración muy notables, pero inexplicables hasta ahora, del hombre griego, ¡qué esperanzas no deben renacer en nosotros si los auspicios más seguros nos garantizan *el proceso contrario, el paulatino despertamiento del genio dionisiaco* en nuestro mundo actual! No es posible que la fuerza divina de Heracles se debilite eternamente en la voluptuosa servidumbre de Oufale. Del fondo dionisiaco del genio alemán se ha elevado un poder que nada tiene de común con las condiciones primitivas de la cultura socrática y que no puede por ella ni explicarse ni disculparse; por el contrario, esa cultura siente como lo explicable espantoso, como lo hostil prepotente, *la música alemana*, como debemos comprenderla principalmente en su potente marcha solar de Bach á Beethoven, de Beethoven á Wagner. ¿Qué puede hacer el socracismo anhelante de saber de nuestros días, en el caso más favorable, con este demonio salido de profundidades insondables? Ni con los arabescos de la melodía de ópera, ni con ayuda de la tabla aritmética de las fugas y de la dialéctica contrapuntista se podrá hallar la fórmula, en cuya tres veces potente luz se pudiera obligar á someterse y á hablar á aquel demonio. ¡Qué espectáculo si ahora nuestros estéticos, con la red de una belleza propia de

ellos, se pegaran y agarraran por el genio de la música, que flota ante ellos con vida inconcebible, con movimientos que no pueden juzgarse según la eterna belleza ni según lo excelso! Sólo hay que contemplar una vez y de cerca á estos favorecedores de la música, cuando gritan incansablemente: ¡Belleza, belleza! para ver si se portan entonces como los hijos predilectos de la Naturaleza, criados y consentidos en el seno de lo bello, ó si buscan, por el contrario, una forma engañosa y encubridora para la propia rudeza, una excusa estética para la propia sobriedad, pobre de sentimiento, con lo cual yo, por ejemplo, pienso en Otto Jhan. Pero el mentiroso é hipócrita debe tener cuidado ante la música alemana, porque es precisamente, en medio de toda nuestra cultura, el único genio del fuego, puro y resonante; desde el que y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven todas las cosas en doble vía circular; todo lo que llamamos ahora cultura, educación y civilización, tendrá que aparecer algún día ante el infalible juez Dionisios.

Recordemos además cómo al espíritu *de la filosofía alemana*, que brota del mismo manantial, le ha sido posible, por medio de Kant y Schopenhauer, destruir el placer satisfecho de la existencia del socratismo científico, mediante la demos-

tración de sus fronteras; cómo mediante esta demostración se inició una consideración infinitamente más profunda y seria de las cuestiones éticas y del arte, que podemos indicar directamente como la *sabiduría dionisiaca* encerrada en ideas. ¿Qué camino nos señala el misterio de esta unidad entre la música y la filosofía alemanas, si no es el de una nueva forma de existencia, sobre cuyo contenido sólo podemos informarnos presumiblemente por analogías griegas? Puesto que para nosotros, que estamos en el límite fronterizo de dos distintas formas de ser, el arquetipo helénico conserva ese inmenso valor de que en él también están marcados todos los cambios y luchas hacia una forma clásico-instructiva; sólo que nosotros, por decirlo así, vivimos análogamente en orden contrario las grandes épocas principales del ser helénico, y ahora, por ejemplo, parece que marchamos de la época alejandrina hacia el período de la tragedia. Con éste vive en nosotros el sentimiento como si el nacimiento de una edad trágica solamente significara para el genio alemán un retroceso sobre sí mismo, un venturoso hallazgo de sí mismo, después que fuerzas horribles que obraban desde fuera habían obligado durante un largo período á una esclavitud bajo su forma, á aquel genio que vivía en inerte barbarie de la forma. Ahora, por último, puede, después del re-

greso al manantial primitivo de su esencia, atreverse á vagar ante todos los pueblos intrépido y libre, sin los andadores de una civilización romana, si sabe aprender inmutable sólo de un pueblo, del pueblo griego, del que en general el poder aprender ya es una gran gloria. ¿Y cuándo necesitamos á este excelentísimo maestro más que ahora, que vivimos en *el renacimiento de la tragedia* y estamos en peligro de no saber de dónde viene ni explicarnos adónde va?

XX

Tendría que pesarse alguna vez ante un juez recto en qué tiempo y en qué hombres ha luchado con más fuerza hasta ahora el genio alemán por aprender de los griegos; y si suponemos con confianza que al noble combate por la instrucción de Goethe, Schiller y Winckelmann habría que concederle esa única alabanza, habría que añadir de todas maneras que desde aquella época y las influencias más próximas de aquella lucha, el esfuerzo para ir por un camino igual á la instrucción y á los griegos se ha debilitado de manera incomprendible. Para no desesperar por completo del espíritu alemán, ¿no debíamos sacar de esto la

consecuencia de que en algún punto capital tampoco habrían conseguido aquellos combatientes penetrar en el núcleo del ser helénico y formar una unión duradera y amorosa entre la cultura alemana y la griega? De manera que tal vez un conocimiento inconsciente de aquella falta despertó también en las naturalezas más serias la duda de si, después de estos antecesores, llegarían en este camino de instrucción más lejos que aquéllos, y sobre todo á la meta. Por eso vemos desde entonces degenerar el juicio sobre el valor de los griegos para la educación; la expresión de superioridad compasiva se oye en los distintos campamentos del genio y del no-genio; en otra parte bulle una hermosa elocuencia por completo falta de acción con la «armonía griega», la «belleza griega», la «alegría griega». Y precisamente en los círculos cuya honra podría ser extraer incansablemente del lecho del río griego para la curación de la educación alemana, en los círculos de los profesores, en los centros superiores de instrucción, se ha aprendido la mejor manera de acomodarse temporalmente y de modo agradable con los griegos, llegando raramente hasta un abandono escéptico del ideal helénico y hasta un completo cambio del verdadero objeto de todos los estudios clásicos. El que en general no se haya consumido por completo en aquellos círculos por

el esfuerzo de ser un corredor de confianza de textos antiguos ó un filólogo microscópico de Historia natural, ese procura también asimilarse «históricamente» la antigüedad griega junto á otras antigüedades, pero seguramente según el método y con las maneras superiores de nuestra actual literatura histórica instruída. Si según esto la verdadera imaginación de los centros de enseñanza superiores no ha estado nunca tan baja y débil como en la época presente, si el periodista, el esclavo de papel del día, ha alcanzado la victoria sobre los profesores en todo lo referente á educación y sólo le resta aún á este último la metamorfosis, con frecuencia experimentada, de moverse ahora también en la manera de hablar del periodista con la fácil elegancia de esta esfera, como mariposa alegre é instruída, ¿con qué penosa confusión tienen que contemplar los así instruídos de una actualidad tal aquel fenómeno, que sólo habría que comprenderlo análogamente quizá por el fondo más profundo del hasta ahora incomprendible genio helénico, el despertamiento del genio dionisiaco y el renacimiento de la tragedia? No existe ningún otro período artístico en el que la llamada instrucción y el verdadero arte hayan estado tan apartados y disgustados una respecto de otro, como en la actualidad con nuestros propios ojos. Comprendemos por qué odia al arte ver-

dadero una instrucción tan débil: porque teme su ruina por él. ¡Pero no se habría consumido toda una clase de cultura, es decir, la socrática-alejandrina, después de poder terminar en una punta tan delgada como es la instrucción actual! Si no pudieron conseguir héroes tales como Schiller y Goethe violentar aquella puerta encantada que conduce al monte encantado helénico, si con su esfuerzo más valeroso no se ha llegado más que hasta aquella mirada anhelante, que la *Ifigenia* de Goethe manda á su patria á través del mar, desde la bárbara Taurida, ¿qué les restaba que esperar á los epígonos de estos héroes, si no se les abría repentinamente, por otra parte completamente distinta, la puerta no tocada por los esfuerzos de la cultura actual, bajo los místicos sonidos de la música trágica que despertaba de nuevo?

No quiera nadie intentar afligir nuestra fe en un renacimiento aun inminente de la antigüedad helénica, porque en él encontramos solamente nuestra esperanza de una renovación del genio alemán, mediante el encanto de fuego de la música. ¿Qué podríamos si no nombrar que pudiera despertar alguna esperanza consolatoria para el porvenir en la desolación y fatiga de la cultura actual? Inútilmente espiamos en busca de una única raíz poderosamente ramificada, de un terreno fértil y sano; por doquier polvo, arena, entu-

mecimiento, consunción. No podría escoger ningún símbolo, mejor un aislado inconsolablemente, que el caballero, la muerte y el diablo Durero; el caballero armado, con la mirada dura, de brillo metálico, que toma su camino espantoso sin turbarse, pero sin esperanza, sólo con el caballo y el perro. Un caballero tal fué nuestro Schopenhauer: le faltaba esperanza, pero quería la verdad. No existe nada igual á él.

¡Pero cómo se cambia rápidamente aquella desolación que acabamos de describir tan tétricamente, de nuestra fatigada cultura, cuando la toca el encanto dionisiaco! Un viento huracanado se lleva todo lo consumido, roto, cretino, lo envuelve en una nube de polvo y lo eleva como un buitre por los aires. Errantes buscan nuestras miradas al desaparecido, porque lo que ven ha subido á la dorada luz como desde un hundimiento, tan lleno y verde, tan lozanamente vivo, tan inmensamente anhelante. La tragedia está sentada en medio de esta superabundancia de vida, sufriendo y placer; en excelso arrobamiento escucha un canto lejano y melancólico—que habla de las madres del ser, cuyos nombres son: ilusión, voluntad, dolor.—Sí, amigos, creed en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. La edad del hombre socrático ha pasado: coronaos con hiedra, coged con vuestras manos el tirso y

no os admiréis si los tigres y las panteras se echan á vuestros pies acariciándoos. Atreveos ahora á ser hombres trágicos, porque seréis redimidos. ¡Vosotros debéis guiar la marcha triunfal dionisiaca desde India á Grecia! ¡Armaos para la ruda pelea; pero creed en los milagros de vuestro Dios!

XXI

Volviendo de estos tonos exhortativos al hombre contemplativo, repito que sólo se puede aprender de los griegos lo que un despertamiento tan maravilloso y súbito de la tragedia significa para el fundamento íntimo de vida de un pueblo. El pueblo de los misterios trágicos es el que dió las batallas persas, y de nuevo necesita el pueblo que hizo aquella guerra la tragedia como bebida curativa necesaria. ¿Quién supondría precisamente en este pueblo, después de haber sido conmovido á través de varias generaciones por los estremecimientos del demonio dionisiaco hasta lo más íntimo, todavía un derramamiento tan igual y poderoso del más sencillo sentimiento político, de instinto natural de la patria, del deseo de luchar varonil primitivo? Se nota siempre en toda importante propagación de estremecimientos dionisiaca-

cos, cómo se hace sensible el desprendimiento dionisiaco de las ligaduras del individuo, en primer término por un agravio aumentado de los instintos políticos que llega á la indiferencia y hasta la hostilidad, tan cierto como que por otra parte Apolo, el formador de estados, es también el genio del *principii individuationis*, y estado y sentimiento patrio no pueden vivir sin la afirmación de la personalidad individual. Á partir del entusiasmo, sólo hay un camino para el pueblo, el camino al budhismo indio, que sólo para poderlo soportar con su anhelo hacia la nada, necesita de aquellos raros estados extáticos con su elevación sobre espacio, tiempo é individuo, como éstos por otra parte exigen una filosofía que enseña á vencer el indescriptible disgusto de los estados intermedios, mediante una representación. Tan necesariamente va á parar un pueblo desde la validez incondicional del impulso político á un camino de secularización, cuya expresión grandiosa, pero también terrible, es el *imperium* romano.

Colocados entre India y Roma y obligados á elección seductora, consiguieron los griegos hallar una tercera forma de pureza clásica, naturalmente no para un dilatado uso, pero precisamente por eso para la eternidad. Porque el que los preferidos de los dioses mueren pronto, tiene valor en todas las cosas; pero es igualmente cierto que viven

eternamente con los dioses. No se pide al más noble que tenga la resistencia duradera del cuero; la sólida firmeza que le era propia, por ejemplo, al instinto nacional romano, no pertenece probablemente á los predicados necesarios de la perfección. Pero si preguntamos con qué remedio les fué posible á los griegos en su gran época, con la fuerza extraordinaria de sus instintos dionisiacos y políticos, ni consumirse por una raza extática, ni por un deseo devorador de poder y honor universales, sino conseguir aquella magnífica mezcla, como la tiene un vino noble que da fuego y al mismo tiempo dispone el ánimo á la contemplación, así debemos pensar de la fuerza terrible de la *tragedia*, que agitaba toda la vida popular, purificaba y descargaba, cuyo mayor valor sólo lo presentiremos cuando, lo mismo que entre los griegos, nos salga al encuentro como el compendio de todas las fuerzas curativas profilácticas, como la medianera que gobierna entre las propiedades fuertes y misteriosas en sí del pueblo.

La tragedia absorbe en sí el entusiasmo musical más elevado, de manera que lleva entre los griegos, lo mismo que entre nosotros, á la perfección, coloca luego junto á ella el mito trágico y al héroe trágico, que después, semejante á un titán poderoso, toma sobre sus hombros todo el mundo dionisiaco y nos descarga de él, mientras

que por otra parte, mediante el mismo mito trágico, sabe librar en la persona del héroe del impulso ávido hacia esta existencia y recuerda con mano amonestativa otro ser y un placer más elevado para el que se prepara el héroe que combate por su ruina, no por su victoria. La tragedia coloca entre la validez universal de su música y el oyente capaz de comprenderla dionisiacamente un ejemplo excelente, el mito, y despierta en aquél la apariencia, como si la música fuera solamente un medio elevado de representación para dar vida al mundo plástico del mito. Confiando en ese noble engaño, puede mover ahora sus miembros para la danza ditirámica y entregarse sin cuidado á un sentimiento entusiasta de la libertad. El mito nos defiende de la música, como le da por otra parte la mayor libertad. Por esto presta la música al mito trágico, como regalo recíproco, una significación metafísica tan convincente, como sin aquella única ayuda la palabra y la imagen no podrían alcanzar nunca; le sobreviene mediante ella, y sobre todo al oyente trágico precisamente, aquel sentimiento seguro de un placer más elevado, al que conduce el camino por la ruina y la negación, de manera que le parece oír como si le hablara especialmente el abismo más hondo de las cosas.

Si he conseguido dar á esta difícil representación tal vez con las últimas frases sólo una expre-

sión momentánea, comprensible inmediatamente para pocos, no debo dejar precisamente en este lugar de incitar á mis amigos á otro ensayo y rogarles que se preparen, en un sólo ejemplo de nuestra experiencia común, para el conocimiento de la proposición general. En estos ejemplos no me refiero á los que aprovechan las imágenes de los acontecimientos escénicos, las palabras y afectos de las personas que toman parte en la acción para acercarse al sentimiento musical, porque todos éstos no hablan música como idioma materno y no van más allá tampoco, á pesar de aquella ayuda, de los umbrales de la percepción musical, sin poder tocar nunca sus lugares sagrados más internos; muchos de éstos, como Gervinus, no llegan siquiera á los umbrales por ese camino, sino que me dirijo á los que relacionados inmediatamente con la música, tienen en ella, por decirlo así, su seno maternal y están en relación con las cosas casi únicamente por medio de relaciones musicales inconscientes. Á estos verdaderos músicos pregunto: ¿pueden imaginarse un hombre que se halle en estado de poder percibir el tercer acto de *Tristán é Isolda* sin ninguna ayuda de palabra é imagen, puramente como frase sinfónica horrible, sin asfixiarse bajo una temblorosa excitación de todas las alas del alma? Un hombre que como en este caso haya puesto la oreja, por decirlo así,

en la cámara del corazón de la voluntad universal, que siente derramarse el violento anhelo de ser como corriente bramadora ó como arroyuelo manso y que se disipa desde aquí por todas las venas del mundo, ¿no había de estallar de repente? ¿Había de soportar, en la plenitud miserable y cristalina del individuo humano, el percibir el eco de infinitos gritos de placer y de dolor desde el «extenso espacio de la noche de los mundos», sin refugiarse inmediatamente en su patria primitiva al ver esta danza pastoril de la metafísica? Pero si, sin embargo, puede percibirse tal obra como un todo, sin negación de la existencia individual, si se pudiera producir una creación semejante sin aniquilar á su creador, ¿dónde encontramos la solución de una semejante contradicción?

Aquí se introducen entre nuestra excitación musical y aquella música el mito trágico y el héroe trágico en el fondo sólo como comparación de los hechos más universales, de los que sólo la música puede hablar directamente. Pero como comparación podría quedar detenido junto á nosotros el mito, si nosotros sintiéramos como seres puramente dionisiacos, completamente inadvertido, y no podrá desviarnos ni un momento de prestar oídos al eco de la *universalia ante rem*. Aquí, sin embargo, aparece la fuerza apolínea, encaminada á la renovación del casi quebrantado individuo,

con el bálsamo curativo de una ilusión deleitosa: de repente creemos ver solamente á Tristán, que se pregunta inmóvil y sordamente: «¿Qué es lo que no despierta la antigua melodía?» Y lo que antes nos animó como un hondo suspiro desde el punto medio del ser, sólo quiere decirnos ahora cuán «desierto y vacío está el mar». Y donde creíamos desfallecer sin aliento, en convulsiva distensión de todos los sentimientos y sólo nos ligaba un poco á esta existencia, oímos y vemos sólo al héroe herido para morir y que, sin embargo, no muere, con su grito desesperado: «¡Anhelo, anhelo! ¡Anhelar al morir para no morir de ansia!» Y si antes el júbilo de la trompa nos desgarraba el corazón después de tal exceso y tal infinidad de devoradores tormentos, casi como el mayor de los tormentos, ahora está entre nosotros y este «júbilo en sí» el regocijado Curneval, vuelto de cara al barco que conduce á Isolda. Aunque la compasión se apodera de nosotros con tanta fuerza, nos libra, sin embargo, en cierto modo la compasión del dolor primitivo del mundo, como la imagen comparativa del mito nos libra de la contemplación inmediata de la idea más elevada del mundo, como el pensamiento y la palabra, del derramamiento sin dique de la voluntad inconsciente. Por medio de aquella ilusión apolínea nos parece como si se nos presentara á nosotros mis-

mos el reino de la música como un mundo plástico, como si también en él estuviera impreso, formado y figuradamente, sólo el sino de Tristán é Isolda, como en una substancia suave y expresiva.

Así nos desprende lo apolíneo de la universalidad dionisiaca y nos encanta para los individuos; en éstos se fija nuestra excitación compasiva, por éstos se satisface el sentido de belleza que anhela formas grandes y elevadas; hace pasar por delante de nosotros imágenes de vida y nos excita á coger pensativos el núcleo de vida que contienen en su interior. Con la horrible palanca de la imagen, de la idea, de la doctrina ética, de la excitación simpática, impulsa lo apolíneo al hombre á salir de su aniquilamiento propio, entusiasta, y le hace pasar ilusoriamente de la universalidad del acontecimiento dionisiaco á la imaginación de que ve una imagen única del mundo, por ejemplo, Tristán é Isolda, y que debe *verlo mediante la música* aun mejor y más interiormente. ¿Qué no puede la magia curativa de Apolo, si hasta puede despertar en nosotros la ilusión de que verdaderamente lo dionisiaco al servicio de lo apolíneo podría aumentar sus efectos, más aún, de que hasta la música es arte representativo esencialmente para un contenido apolíneo?

En aquella armonía preestablecida que reina entre el drama terminado y su música, alcanza

el drama un grado mayor de visibilidad, inasequible en otro caso al texto del drama. Como todas las figuras vivas de la escena se simplifican ante nosotros para claridad de la línea oscilante, en las líneas melódicas movidas independientemente resuena la coordinación de estas líneas en el cambio de armonías que simpatiza de la manera más suave con el acontecimiento movido; cambio mediante el cual se nos hacen perceptibles inmediatamente las relaciones de las cosas, de manera apreciable, pero en modo alguno abstracta, como igualmente reconocemos por él que en estas relaciones en primer lugar se revela puramente el ser de un carácter y una línea melódica. Y mientras la música nos obliga á ver más y más interiormente que antes y á extender ante nosotros el proceso de la escena como un delicado tejido, resulta el mundo de la escena para nuestra vista espiritualizada y que mira en lo interior tan infinitamente agrandado como esclarecido desde dentro. ¿Qué podría ofrecer de análogo al poeta que intentase obtener con un mecanismo mucho más imperfecto por vía directa, partiendo de la palabra y de la idea aquel agrandamiento interno del mundo visible de la escena y su esclarecimiento interior? Aunque es verdad que la tragedia musical toma también la palabra, puede, sin embargo, al mismo tiempo colocar uno junto á otro el

fundamento y el lugar del nacimiento de la palabra y aclararnos la formación de la misma desde dentro á fuera.

Pero de este proceso referido habría que decir con la misma seguridad que es sólo una apariencia magnífica, es á saber, aquella *ilusión* citada antes, mediante cuya acción debemos descargar el exceso dionisiaco. En el fondo la relación de la música con el drama es precisamente la contraria: la música es la verdadera idea del mundo, el drama sólo un reflejo de esta idea, una imagen chinesca aislada de la misma. Aquella identidad entre la línea melódica y la figura viva, entre la armonía y las relaciones características de aquella figura es verdadera en sentido opuesto de lo que podría parecernos al contemplar la tragedia musical. Podemos mover la figura de manera más visible, darle vida é iluminarla por dentro; sigue siendo sólo el fenómeno, desde el que no existe puente ninguno que conduzca á la verdadera realidad, al corazón del mundo. Pero desde este corazón habla la música, é innumerables fenómenos de esa clase podrían pasar por delante de la misma música; no agotarán nunca su ser, sino que serán siempre tan sólo sus imágenes exteriorizadas. Con la contradicción popular y completamente falsa de alma y cuerpo, no se puede naturalmente explicar nada para la difícil rela-

ción de música y drama y se puede embrollar todo; pero la rudeza antifilosófica de aquella contradicción parece haberse convertido entre nosotros estéticos, quién sabe por qué razones, en un bien conocido artículo de fe, mientras que no han aprendido nada sobre una contradicción entre el fenómeno y la cosa en sí, ó por razones ignoradas no quieren aprender nada.

Si hubiera resultado de nuestro análisis que lo apolíneo en la tragedia ha alcanzado la victoria por completo mediante su ilusión, sobre el elemento primitivo dionisiaco de la música y que había aprovechado á ésta para sus fines, es decir, para una aclaración más elevada del drama, habría, naturalmente, que añadir una restricción muy importante: se halla en el punto más esencial aniquilada aquella ilusión apolínea. El drama que se extiende ante nosotros con claridad tan interiormente iluminada de todos los movimientos y figuras, con ayuda de la música, como si viéramos formarse el tejido en el telar al ir y venir la lanzadera, consigue como conjunto un efecto que está *más allá de todos los efectos artísticos apolíneos*. En el efecto de conjunto de la tragedia alcanza de nuevo lo dionisiaco la supremacía; termina con un sonido que no podría sonar nunca desde el reino del arte apolíneo. Y con esto se manifiesta la ilusión apolínea como lo que es, como la scrdina

continuada durante el tiempo que dura la tragedia del verdadero efecto dionisiaco, que es tan poderoso, que empuja al final al mismo drama apolíneo á una esfera en que empieza á hablar con sabiduría dionisiaca y donde se niega á sí mismo y su visibilidad apolínea. De modo que habría que simbolizar la difícil relación de lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia mediante una unión fraternal de ambas divinidades: Dionisios habla el lenguaje de Apolo, pero Apolo exclusivamente el de Dionisios, con lo que se alcanza el fin más elevado de la tragedia y del arte en general.

XXII

Puede el lector atento representarse el efecto de una verdadera tragedia musical, pura y sin mezcla, según su experiencia. Yo creo que debo describir el fenómeno de este efecto desde los dos puntos de vista, de tal manera que sabrá ahora explicar sus propios experimentos. Recordará, pues, cómo respecto del mito que se mueve ante él se sintió elevado á una especie de omnisciencia, como si entonces la potencia visual de sus ojos no fuera solamente una fuerza de superficie, sino que pudiera penetrar en lo interior y como si viera

entonces ante sí, con ayuda de la música, los movimientos de la voluntad, la lucha de los motivos, la corriente impetuosa de las pasiones, visibles materialmente, como una abundancia de líneas y figuras vivamente agitadas y pudiera con esto hundirse hasta en los secretos más delicados de movimientos inconscientes. Mientras tiene conciencia de un aumento tal de sus impulsos dirigidos á la visibilidad y glorificación, siente también con igual certeza que esa larga serie de efectos artísticos apolíneos *no* produce, sin embargo, aquella dichosa permanencia en la contemplación involuntaria, que el plástico y el poeta épico, es decir, los verdaderos artistas apolíneos, producen en él por medio de sus obras de arte, es decir, la justificación conseguida en aquella contemplación del mundo de la *individuatío*, que como tal es el término y compendio del arte apolíneo. Mira el mundo glorificado de la escena y lo niega, sin embargo. Ve al héroe trágico ante sí con claridad y belleza épicas, y, sin embargo, se regocija en su destrucción. Comprende hasta en lo más íntimo el proceso de la escena y se refugia gustosamente en lo incomprensible. Siente las acciones del héroe como justificadas, y, sin embargo, está más elevado cuando estas acciones destruyen al que las ejecuta. Se horroriza ante los sufrimientos que alcanzarán al héroe, y, sin embargo, presente en

ellos un placer más elevado, mucho más prepotente. Mira más y más profundamente que nunca y quisiera, no obstante, estar cegado. ¿De dónde derivaremos este maravilloso desdoblamiento, esta rotura de la punta apolínea, si no es de la magia *dionisiaca*, que incitando á la apariencia los movimientos apolíneos en el mayor grado posible, puede, sin embargo, obligar todavía á esta superabundancia de la fuerza apolínea á entrar á su servicio?

El mito trágico hay que entenderlo como una representación de sabiduría dionisiaca mediante medios artísticos apolíneos; conduce el mundo de los fenómenos á las fronteras donde él mismo se niega y procura de nuevo refugiarse en el seno de la única y verdadera realidad, donde entonces con Isolda parece ponerse al unísono con su metafísico canto de cisne de la siguiente manera:

«¡Placer sumo, inconsciente
ahogarse y sumergirse
en la abundancia ondulante
del mar de los deleites;
en el sonante tono
de las olas rugientes
de aromas y perfumes;
en el soplar
del hálito del mundo!»

Así nos representamos en los experimentos del oyente verdaderamente estético al mismo artista

trágico que, semejante á una lozana divinidad de la *individuatío*, crea sus figuras, sentido en el cual apenas si se podría comprender su obra como «imitación de la Naturaleza»; pero ¡cómo entonces su horrible impulso dionisiaco devora todo este mundo de los fenómenos, para, á sus espaldas y por su destrucción, hacer presentir una grandísima alegría primitiva artística en el seno del Uno-Primitivo! Naturalmente, nuestros estéticos no saben relatar nada de esta vuelta á la patria primitiva, de la unión fraternal de ambas divinidades artísticas en la tragedia y de la emoción tanto apolínea como dionisiaca del oyente, mientras que no se cansan de caracterizar como lo verdaderamente trágico la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral universal ó una descarga de afectos, producida por la tragedia; asiduidad que me hace pensar que no son en general hombres excitables estéticamente y que al oír la tragedia tal vez sólo hay que considerarlos como seres morales. Nunca, desde Aristóteles, se ha dado una explicación del efecto trágico por la que se pudieran deducir estados artísticos, actividad estética de los oyentes. Ya deben ser obligados el temor y la compasión por los primeros acontecimientos á una descarga facilitadora, ya tenemos que sentirnos elevados y entusiasmados por la victoria de buenos y nobles principios, por

el sacrificio del héroe en el sentido de un concepto moral del mundo; y tan ciertamente como creo que para numerosas personas precisamente esto y sólo esto es el efecto de la tragedia, como resulta tan claramente de esto que todos ellos, juntamente con sus interpretadores estéticos, no han sabido nada de la tragedia como *arte* elevadísimo. Aquella descarga patológica, la *catarsis* de Aristóteles, que los filólogos no saben si contarla entre los fenómenos patológicos ó los morales, recuerda un presentimiento notable de Goethe. «Sin un interés vivamente patológico—dice—no me ha sido nunca posible trabajar una situación trágica cualquiera, y, por lo tanto, la he evitado. ¿Sería quizás también una de las ventajas de los antiguos el que fuera para ellos también lo patético más elevado solamente un juego estético, puesto que en nosotros tiene que cooperar la verdad natural para producir una obra semejante?» Esta última pregunta tan profunda tenemos que contestarla afirmativamente ahora, según nuestros magníficos experimentos, después de haber experimentado precisamente en la tragedia musical con admiración cuán verdaderamente lo patético más elevado puede ser, en efecto, solamente un juego estético, por lo que hemos de creer que sólo ahora se puede describir con algún resultado el fenómeno primitivo de lo trágico. Quien

sólo tiene que hablar todavía de aquellos efectos representativos, de esferas extraestéticas y no se siente elevado por encima del proceso patológico-moral, puede desesperar de su naturaleza estética, por lo que le recomendamos la interpretación de Shakespeare á la manera de Gervinus y que busque con afán la justicia poética como compensación inocente.

Así, con el renacimiento de la tragedia, nace el *oyente estético*, en lugar del cual se solía colocar hasta ahora, en las salas de los teatros, un *quid pro quo* extraño, con exigencias mitad morales y mitad eruditas, el «crítico». En su esfera precedente era todo artificial y sólo revestido con una apariencia de vida. El artista que representaba no sabía ya, en efecto, qué debía intentar con un oyente tal, que se comportaba críticamente y espiaba, por lo tanto, juntamente con el dramaturgo ó compositor de ópera que le inspiraba intranquilo el último resto de vida en este ser vacío é incapaz de gozar. De tales «críticos», sin embargo, se componía hasta el presente el público; el estudiante, el chico de escuela, hasta la mujer más inocente, estaba preparada ya, contra su voluntad, por la instrucción y lectura de periódicos, para una percepción tal de una obra de arte. Las naturalezas nobles entre los artistas, contaron con un público semejante, con la emoción de las

fuerzas morales-religiosas y el llamamiento del «orden moral del mundo» se presentó como ayudante donde verdaderamente debía entusiasmar al verdadero espectador una potente magia artística. O el dramaturgo expuso una grandiosa, ó á lo menos conmovedora tendencia de la actualidad política y social, tan claramente, que el oyente podía olvidar su cansancio crítico y entregarse á efectos semejantes, como en momentos patrióticos ó guerreros, ó en el Parlamento, ó en la condena-ción del crimen y del vicio: despojo de los verdaderos fines artísticos que tenia que conducir algunas veces, directamente, á un culto de la tendencia. Pero aquí se presentó lo que se ha presentado desde antiguo en todas las artes facticias, una rapidísima depravación de aquellas tendencias, de manera que, por ejemplo, la tendencia de emplear el teatro como una institución para la educación moral del pueblo, que se tomó en serio en tiempo de Schiller, se cuenta ya entre las más increíbles antigüedades de una educación vencida. Mientras el crítico en el teatro y en el concierto, la prensa en la sociedad, habían llegado á la dominación, degeneró el arte en un objeto de entretenimiento de la clase más baja, y la crítica estética se utilizó como medio de unión de una sociabilidad vanidosa, distraída, egoísta, y, además pobre antioriginal, cuyo sentido da á entender aquella parábola de

Schopenhauer de los puercoespines; de manera que en ningún tiempo se ha charlado tanto de arte y se le ha considerado menos. ¿Pero se puede tratar aún con un hombre que sea capaz de hablar sobre Beethoven y Shakespeare? Que conteste cada uno esta pregunta según su manera de sentir; probará en todo caso, con la respuesta, qué es lo que entiende por «cultura», suponiendo que procure siquiera contestar la pregunta y no enmudece ya de sorpresa.

Por el contrario, cualquier capacitado noble y suavemente por la Naturaleza, aunque haya devenido un bárbaro crítico, podría tener que hablar de un efecto tan inesperado como completamente incomprensible, que le causó una representación de *Lohengrin* felizmente ejecutada; sólo que le faltó una mano cualquiera que le cogiese, amonestativa y significativamente; de manera que también aquella sensación diversa y completamente incomparable que le conmovió entonces, permaneció aislada, y como un astro misterioso se apagó después de haber lucido brevemente.

XXIII

El que quiera examinar detenidamente lo próximo que está del verdadero oyente estético, ó si pertenece á la sociedad de los hombres socrático-críticos, pregúntese sinceramente por la emoción con que recibe la maravilla que se representa en la escena; si siente herido, tal vez por ella, su sentido histórico, dirigido á la causalidad estrictamente psicológica; si deja paso con una concesión benévola á la maravilla, por decirlo así, como un fenómeno comprensible en la infancia, extraño para él, ó si experimenta en ello alguna otra cosa. Según esto, pues, podrá medir hasta qué punto es capaz, en general, de comprender el *mito*, la imagen universal concentrada, que, como abreviatura del fenómeno, no puede prescindir de la maravilla. Pero lo probable es que casi todos, en un examen riguroso, se sienten descompuestos por el espíritu crítico-histórico de nuestra educación, para hacerse sólo creíble, tal vez por medios eruditos, por abstracciones que les sirvan de medio, la existencia anterior del mito. Pero sin mito pierde toda cultura su fuerza natural, sana y creadora; sólo un horizonte rodeado de mitos circuns-

cribe un movimiento de cultura hacia la unidad. Todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo se salvan solamente por el mito de su vagar indeterminado. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demonológicos ubicuos sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, en cuyas señales se interpreta el hombre su vida y sus hechos, y hasta el mismo estado no conoce leyes más potentes y no escritas que el fundamento mítico, que garantiza su conexión con la religión, su crecimiento de representaciones míticas.

Colóquese ahora, junto á esto, al hombre abstracto sin mitos; la educación abstracta, la costumbre abstracta, el abstracto derecho y el abstracto estado; represéntese uno la vagancia irregular de la fantasía artística no refrenada por ningún mito patrio; imagínese una cultura que no tiene asiento primitivo, firme y sagrado, sino que está condenada á agotar todas las posibilidades y á alimentarse fatigosamente de todas las culturas: eso es la actualidad, como el resultado de aquel socratismo encaminado á la destrucción del mito. Y ahora se halla el nombre sin mito, eternamente hambriento, bajo todos los pasados, y busca raíces «cavando y escarbando», aunque tenga que cavar para hallarlas hasta las antigüedades más apartadas. ¿Adónde señala la horrible necesidad his-

tórica de la cultura moderna no satisfecha el recogimiento alrededor de sí mismo de otras infinitas culturas, el querer conocer devorador, si no es á la pérdida del mito, á la pérdida de la patria mítica, del seno maternal mítico? Pregúntese uno si la calenturienta y sospechosa agitación de esta cultura es otra cosa que el tender la mano ansiosamente y el esperar comida del hambriento, ¿y quién querrá dar aún algo á una cultura tal, que no se puede hartar con todo lo que observa, y que al tocar el alimento más nutritivo y sano acostumbra á convertirlo en «Historia y Crítica»?

Habría que desesperar dolorosamente de nuestro ser alemán, si ya estuviera enredado indisolublemente de igual manera con su cultura; más aún, si se hubiera unificado con ella, como hemos observado con horror en la civilizada Francia, y lo que, durante mucho tiempo, ha sido la gran ventaja de ésta y la causa de su preponderancia; precisamente aquella unificación del pueblo y la cultura, nos obligaría, al contemplar esto, á elogiar en ello la dicha de que esta nuestra dudosa cultura no tiene nada de común con el noble núcleo de nuestro carácter nacional. Todas nuestras esperanzas, por el contrario, se extienden anhelantes hacia aquella percepción de que, bajo esta vida de cultura, que se agita inquietamente subiendo y bajando, y este espasmo de educación,

yace oculta una magnífica fuerza primitiva, que, como es natural, sólo se mueve alguna vez potentemente en momentos terribles, y sueña despues de nuevo con un futuro despertar. De este abismo ha brotado la reforma alemana, en cuyo canto coral sonaron primeramente las melodías del porvenir de la música alemana. Tan profundamente valeroso y lleno de espíritu, tan infinitamente bueno y suave sonó este canto coral de Lutero como el primer reclamo dionisiaco que se escapa de los matorrales espesos cuando se aproxima la primavera. Respondióle en competencia el eco de aquella marcha triunfal, llena de bendición y animosísima de los entusiastas dionisiacos, á los que debemos la música alemana, ¡y á los que debere-mos el *renacimiento del mito alemán!*

Yo sé que tengo que conducir ahora al amigo que me ha seguido con interés á un sitio elevado de consideraciones aisladas, donde tendrá pocos compañeros, y le digo, animándole, que tenemos que asirnos fuertemente á nuestros luminosos guías los griegos. De ellos hemos tomado hasta ahora, para purificación de nuestro conocimiento estético, aquellas dos imágenes de dioses, de las que cada una domina un reino artístico por separado y sobre cuyos mutuos crecimientos y relación adquirimos un presentimiento mediante la tragedia griega. Por una separación rara de ambos ins-

tintos artísticos primitivos, debía parecernos que se había producido la decadencia de la tragedia griega, suceso con el cual estaba de acuerdo una degeneración y transformación del carácter nacional griego, invitándonos á pensar con seriedad cuán necesaria y estrechamente han crecido unidos en su fundamento el arte y el pueblo, el mito y la costumbre, la tragedia y el Estado. Aquella decadencia de la tragedia fué al mismo tiempo la decadencia del mito. Hasta entonces estaban obligados los griegos, involuntariamente, á unir en seguida todo lo que les sucedía á sus mitos; más aún, á no comprenderlo más que por esta unión, por medio de lo cual también la actualidad más próxima les debía aparecer al punto como *sub specie aeterni*, y en cierto sentido como eterno. Pero en esta corriente de lo eterno se sumergía tanto el Estado como el arte, para hallar en ella sosiego del peso y deseo del momento. Y precisamente un pueblo—como además un hombre—tiene tanto valor cuanto puede imprimir el sello de lo eterno á lo que le ha sucedido, porque con esto se desprende, por decirlo así, del mundo, y muestra su convencimiento íntimo é inconsciente de la relatividad del tiempo y de la verdadera, es decir, de la metafísica significación de la vida. Sucede lo contrario cuando un pueblo empieza á comprenderse históricamente y á derribar á su alrede-

dor los baluartes míticos, con lo que, generalmente, va unida una secularización, un rompimiento con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, en todas las consecuencias éticas. El arte griego, y especialmente la tragedia griega, evitaron sobre todo la destrucción del mito; había que destruirlo al mismo tiempo, para, desatado del suelo patrio, poder vivir sin freno en el desierto del pensamiento, de la costumbre y de la acción. Aun ahora procura proporcionarse aquel instinto metafísico una forma de la glorificación, aunque debilitada, en el socratismo de la ciencia que pugna por salir á la vida; pero en las esferas inferiores condujo el mismo instinto sólo á una busca febril, que se perdió paulatinamente en un *pandemonium* de mitos y supersticiones de todás partes, en medio de los cuales, sin embargo, estaba sentado el heleno con corazón intranquilo, hasta que supo enmascarar aquella fiebre con alegría griega y ligereza griega, como gréculo, ó aturdirse completamente en alguna superstición obscura oriental.

Á este estado nos hemos acercado desde el renacimiento de la antigüedad grocorromana en el siglo XV, tras un entreacto difícil de describir, de la manera más asombrosa. En las alturas, el mismo deseo grandísimo de saber, la misma alegría de encontrar no saciada, la misma seculari-

zación; junto á esto un vagar sin patria, un anhelante apretarse en mesas extrañas, una ligera divinización de la actualidad, ú obtuso y aturdido alejamiento, todo *sub specie sæculi* del «tiempo actual»; síntomas iguales que hacen pensar en una falta igual en el corazón de esta cultura, en la destrucción del mito. Apenas parece posible trasplantar con éxito duradero un mito extraño, sin dañar incurablemente el árbol por esta trasplatación, que alguna vez es bastante fuerte y sano para echar de sí otra vez aquel elemento extraño con terrible lucha; pero, generalmente, tiene que consumirse débil y triste, ó con crecimiento enfermizo. Tenemos tanta confianza en el núcleo puro y fuerte del ser alemán, que osamos esperar aquella separación violenta de elementos extraños implantados, y creemos posible que el espíritu alemán volverá en sí mismo. Quizás pensarán muchos que aquel espíritu debe empezar su lucha con la separación de lo romano, para lo que debía reconocer una preparación y aliento exteriores en la gloriosa valentía y sangrienta gloria de la última guerra; pero que tiene que buscar la necesidad interna en la competencia de ser siempre dignos de los excelsos combatientes que han precedido en este camino, de Lutero, así como de nuestros grandes artistas y poetas. Pero no crea nunca poder sostener combates semejantes sin sus

dioses penates, sin su patria mítica, sin un «volver á traer» de todas las cosas alemanas. Y si el alemán mirara á su alrededor buscando un guía que le volviese á la patria perdida hace tiempo, cuyos caminos y puentes apenas conoce ya, que escuche el llamamiento atractivo del pájaro dionisiaco, que se mece sobre él y que quiere señalarle el camino que conduce á ella.

XXIV

Hicimos resaltar, entre los efectos artísticos especiales de la tragedia musical, una *ilusión* apolínea, mediante la cual debemos salvarnos del inmediato ser-uno con la música dionisiaca, mientras nuestra excitación musical se pueda descargar en un dominio apolíneo y en un mundo intermedio. Al mismo tiempo creímos haber observado cómo, precisamente por esa descarga, se hacía aquel mundo intermedio del proceso escénico; en general, el drama se hacía visible y comprensible desde dentro, en un grado que es inasequible en todo lo demás del arte apolíneo; de manera que nosotros aquí, donde éste había sido elevado y ensalzado, por decirlo así, por el genio de la música, teníamos que reconocer la mayor elevación

de sus fuerzas, y con esto aquella unión fraterna de Apolo y de Dionisios, y la cima, tanto de los fines artísticos apolíneos como dionisiacos.

Naturalmente, no alcanzó la imagen luminosa apolínea, precisamente en la iluminación interior mediante la música, el efecto especial del grado más débil del arte apolíneo; lo que pueden la epopeya, ó la piedra animada, obligar al ojo contemplador á aquel arrobamiento tranquilo en el mundo de la *individuatío*, no se podía alcanzar aquí, á pesar de una animación y claridad más elevada. Contemplamos el drama y penetramos, con nuestra mirada escrutadora, en su mundo interior agitado de los motivos, y sin embargo, nos pareció como si pasara ante nosotros una imagen comparativa, cuyo más profundo sentido creímos adivinar casi, y que queríamos apartar, como una cortina, para ver tras ella la imagen primitiva. La claridad más luminosa de la imagen no nos era suficiente, puesto que esto tanto parecía revelar algo como ocultarlo, y mientras parecía invitar, con su revelación comparativa, á romper el velo, á descubrir el fondo misterioso, aquella iluminada omnivisualidad mantenía de nuevo precisamente al ojo apartado, y le impedía penetrar más profundamente.

El que no ha experimentado el tener que mirar al mismo tiempo y al mismo tiempo anhelar

por encima del mirar, se representará difícilmente cuán determinados y claros existen uno junto á otro estos dos procesos en la contemplación del mito trágico y se sienten uno junto á otro, mientras que el verdadero espectador estético me confirmará que entre los efectos especiales de la tragedia aquel estar uno junto á otro es el más notable. Transpórtese ahora este fenómeno del espectador estético á un proceso análogo en el artista trágico y se habrá comprendido la génesis del *mito trágico*. Comparte con la esfera artística apolínea el completo placer en la apariencia y en el mirar y al mismo tiempo niega ese placer y tiene una satisfacción aun mayor en la destrucción del mundo aparente visible. El contenido del mito trágico es en primer término un acontecimiento épico con la glorificación del héroe combatiente. ¿Pero de dónde procede aquel rasgo enigmático en sí de que el sufrimiento en el sino del héroe, las dolorosas victorias, las contradicciones más tormentosas de los motivos, en fin, la explicación de aquella sabiduría de Sileno, ó expresado estéticamente, lo feo é inarmónico, se representan en formas tan innumerables, con tal predilección siempre de nuevo y precisamente en la edad más lozana y juvenil de un pueblo, si no se percibe en éste todo un placer más elevado?

Porque el que la vida sea verdaderamente tan

trágica, explicaría mucho menos la producción de una forma artística, si el arte no es solamente la imitación de la realidad de la Naturaleza, *sino un suplemento metafísico de la realidad de la Naturaleza, puesto junto á ella para vencerla*. El mito trágico, en cuanto pertenece al arte en general, toma también parte plena en este fin de glorificación metafísico del arte en general; pero ¿qué glorifica si representa el mundo de los fenómenos bajo la imagen del héroe que padece? La «realidad» de este mundo de los fenómenos menos que nada, porque nos dice precisamente: «¡Mirad allí! ¡Mirad cuidadosamente allí! ¡Esta es vuestra vida! ¡Este es el horario del reloj de vuestra existencia!»

¿Y esta vida la mostraba el mito para glorificarla ante nosotros con eso? ¿Dónde está si no el placer estético, con el que dejábamos también pasar aquellas imágenes ante nosotros? Pregunto el placer estético y sé muy bien que estas imágenes pueden producir además, entre otras cosas, un deleite moral, quizás bajo la forma de la compasión ó de un triunfo moral. Pero el que quiera derivar el efecto de lo trágico sólo de estas fuentes morales, como naturalmente ha sido costumbre demasiado tiempo en la estética, que no crea haber hecho con esto algo por el arte: que ante todo tiene que pedir pureza en su dominio. Para la explicación del mito trágico hay que buscar preci-

samente la primera exigencia, el placer que le es propio en la esfera puramente estética, sin meterse en el dominio de la compasión, del temor, de lo moral excelso. ¿Cómo puede producir un placer estético lo feo é inarmónico, contenido del mito trágico?

Aquí, pues, será necesario elevarnos atrevidamente á una metafísica del arte, repitiendo la sentencia anterior que la existencia y el mundo sólo aparecen justificados como un fenómeno estético: sentido en el cual tiene que convencernos aún el mito trágico, que hasta lo feo é inarmónico es un juego artístico de la voluntad consigo misma en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primitivo, difícil de comprender, del arte dionisiaco, se hace, empero, comprensible únicamente por camino directo é inmediatamente aprehensible en la maravillosa significación de la *disonancia musical*, como en general sólo la música puede dar, colocada junto al mundo, una idea de lo que debe entenderse bajo la justificación del mundo como un fenómeno estético. El placer que produce el mito trágico tiene una patria común, como la sensación llena de placer de la disonancia en la música. Lo dionisiaco, con su placer primitivo percibido hasta en la chacota, es el seno de donde brotan la música y el mito trágico.

¿No se habrá facilitado esencialmente entre-

tanto por este medio, tomando como auxilio la relación musical de la disonancia, aquel difícil problema del efecto trágico? Pues ahora comprendemos lo que quiere decir querer mirar al mismo tiempo á la tragedia y anhelar por encima del mirar, estado que en relación á la disonancia artística empleada tendríamos que caracterizarlo tanto que quisiéramos ver y anhelar por encima del oír al mismo tiempo. Aquella tendencia á lo infinito, el aleteo del anhelo en el mayor placer en la realidad percibida claramente, recuerdan que tenemos que reconocer en ambos estados un fenómeno dionisiaco, que nos revela siempre de nuevo el jugueteo construir y derribar del mundo individual como la emanación de un placer primitivo, de manera semejante como si Heráclito el Oscuro comparase la fuerza creadora del mundo á un niño que jugando coloca piedras aquí y allá y hace montones de arena, que después deshace.

Para apreciar bien la aptitud dionisiaca de un pueblo, tendríamos que pensar, no solamente en la música del pueblo, sino en el mito trágico de este pueblo, como el segundo testigo de aquella aptitud. Hay, pues, que suponer en esta relación estrecha entre música y mito, que con una degeneración y depravación de uno de ellos va unido el aniquilamiento del otro, si de otro modo se expresa en la debilitación del mito en general una

debilitación de la facultad dionisiaca. Pero sobre ambos no nos dejaría en duda una ojeada sobre el desarrollo del ser alemán; en la ópera, así como en el carácter abstracto de nuestra existencia falta de mitos, en un arte degenerado en delectación, así como en una vida dirigida por la idea, se nos había descubierto aquella naturaleza del optimismo socrático, tanto antiartística como agotadora de la vida. Pero para consuelo nuestro había señales de que, á pesar de que el genio alemán indestructible en su perfecta salud, profundidad y fuerza dionisiaca, semejante á un caballero echado para el sueño, dormía y soñaba en un abismo infranqueable, abismo desde el cual se eleva hasta nosotros la canción dionisiaca, para darnos á comprender que este caballero alemán sueña todavía ahora con su antiquísimo mito dionisiaco en visiones serias y bienaventuradas. Nadie crea que el genio alemán ha perdido para siempre su patria mítica, si comprende aún tan claramente las voces de las aves, que cantando cuentan de aquella patria. Un día se hallará despierto en toda la frescura matinal de un horrible sueño; entonces matará dragones, destruirá á los enanos ruines y despertará á Brunequilda, y la mismísima lanza Wotan no podrá atajarle en su camino.

Amigos míos, que creéis en la música dionisia-

ca, sabéis también lo que para nosotros significa la tragedia. En ella renace de la música el mito trágico, ¡y en él debéis esperarlo todo y olvidar lo más doloroso! Pero lo más doloroso es para todos nosotros la prolongada degradación bajo la que ha vivido el espíritu alemán, desviado de su patria, al servicio de ruines enanos. Vosotros comprendéis esta palabra, como comprendéis mis esperanzas.

XXV

Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo é inseparables una de otro. Ambos proceden de un dominio artístico que está más allá de lo apolíneo; ambos glorifican una región en cuyos acordes de placer la disonancia, así como la imagen horrible del mundo, se extinguen llenas de encanto; ambos juegan con el aguijón del disgusto, confiando en sus artes mágicas excesivamente poderosas; ambos justifican mediante este juego la existencia hasta del «mundo peor». Aquí se muestra lo dionisiaco, medido por lo apolíneo como la potencia artística eterna y primitiva que llama por completo al mundo entero de los fenómenos á la exis-

tencia, en cuyo centro es necesario un nuevo brillo de glorificación para mantener en la vida el mundo animado de la individualización. Si pudiéramos figurarnos una encarnación de la disonancia—¿y qué es si no el hombre?—necesitaría esta disonancia una magnífica ilusión para poder vivir, que le cubriera un velo de belleza sobre su propia existencia. Este es el verdadero fin artístico de Apolo, en cuyo nombre comprendemos todas aquellas innumerables ilusiones de la hermosa apariencia, que á cada momento hacen la existencia digna de ser vivida y que impulsan á vivir el momento siguiente.

En esto, de aquel fundamento de toda existencia, del cimiento dionisiaco del mundo, sólo debe pasar al conocimiento del individuo humano, exactamente como se pueda vencer nuevamente de aquella fuerza glorificante apolínea, de manera que ambos impulsos artísticos estén obligados á desarrollar sus fuerzas en proporción estrictamente mítica, según la ley de la eterna justicia. Donde las fuerzas dionisiacas se levantan tan impetuosas como lo estamos experimentando, allí tiene que haber descendido á nosotros también Apolo, envuelto en una nube, cuyos lozanos efectos de belleza los verá, seguramente, una próxima generación.

Pero que este efecto sea necesario, eso lo ha

de experimentar después cada uno, con mayor seguridad, por intuición, si se sintió alguna vez, aunque sea en sueños, transportado á una existencia helénica antigua; al vagar bajo elevados pórticos jónicos, mirando hacia arriba, á un horizonte que está circunscrito por líneas nobles; junto á él reflejos de su figura, glorificada en mármol reluciente; á su alrededor hombres que andan majestuosamente, ó agitados suavemente, con sonidos armoniosos y lenguaje mímico-rítmico—¿no tendría que exclamar, en esta continuada afluencia de belleza, levantando la mano hacia Apolo: «¡Bienaventurado pueblo helénico! ¡Cuán grande tiene que ser Dionisios entre vosotros, cuando el deliaco dios cree necesaria tal magia para curar vuestra locura ditirámica!»?—Pero á uno que estuviera en esta disposición de ánimo, le contestaría un ateniense anciano, mirándolo con la excelsa mirada de Esquilo: «Di, oh maravilloso extranjero, ¡cuánto ha tenido que sufrir este pueblo para poderse hacer tan hermoso! ¡Pero ahora sígueme á la tragedia, y sacrifica conmigo en el templo de ambas divinidades!»

FIN

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
Ensayo de una crítica de sí mismo.	5
EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA BASADO EN EL GENIO DE LA MÚSICA.—Prólogo á Ricardo Wagner.	21
El origen de la tragedia.	23

F. Sempere y Comp.^a, Editores.—VALENCIA

Una peseta el tomo

TOMOS

EL HORLA, por Guy de Maupassant.	1
LA MUERTE DE LOS DIOSES, por Merejkowski.	2
LA MANCEBÍA (<i>La Maison Tellier</i>), por Maupassant.	1
LA CONQUISTA DEL PAN, por Kropotkine.	1
SEBASTIÁN ROCH (<i>La educación jesuítica</i>), por Mirbeau.	1
PALABRAS DE UN REBELDE, por Kropotkine.	1
EVOLUCIÓN Y REVOLUCIÓN, por Eliseo Reclus.	1
LA CORTESANA DE ALEJANDRÍA (<i>Tais</i>), por A. France.	1
EL DOLOR UNIVERSAL, por Sebastián Faure.	2
NOVELAS Y PENSAMIENTOS, por Ricardo Wagner.	1
EL MANDATO DE LA MUERTA, por Emilio Zola.	1
EPÍSCOPO Y COMPAÑÍA, por Gabriel D'Annunzio.	1
LA VERDADERA VIDA, por León Tolstoi.	1
FLOR DE MAYO, por Vicente Blasco Ibáñez.	1
CUENTOS AMOROSOS Y PATRIÓTICOS, por A. Daudet.	1
LAS CRUELDADES DEL AMOR, por Judith Gautier.	1
¡CENTINELA, ALERTA!... por Matilde Serao.	1
CUENTOS DEL JÚCAR, por José María de la Torre.	1
DICCIONARIO FILOSÓFICO, por Voltaire.	6
CAMPOS, FÁBRICAS Y TALLERES, por Kropotkine.	1
LA RAMERA ELISA, por E. de Goncourt.	1
ARROZ Y TARTANA, por Vicente Blasco Ibáñez.	1
LA RESURRECCIÓN DE LOS DIOSES, por Merejkowski.	2
LAS CHICAS DEL AMIGO LEFÈVRE, por Paul Alexis.	1
LOS EXHOMBRES, por Máximo Gorki.	1
CÓMO SE MUERE, por Emilio Zola.	1
EL HIJO DE LOS BOERS, por Rider Haggard.	1
ESTUDIOS RELIGIOSOS, por Ernesto Renán.	1
ASÍ HABLABA ZORRAPASTRO, por el Comandante * * *	1
NOLI ME TÁNGERE (<i>El país de los frailes</i>), por J. Rizal.	1
LA MONTAÑA, por Eliseo Reclus.	1
SINGOALA, por Víctor Rydberg.	1
EL CAMINO DE LOS GATOS, por H. Sudermann.	1
EL DESEO, por H. Sudermann.	1
LA AURORA BOREAL, por Henry Rochefort.	1
CUENTOS É HISTORIAS. por G. Pérez Arroyo.	1
LA MUJER GRIS, por H. Sudermann.	1
EMILIO ZOLA (<i>Su vida y sus obras</i>), por Paul Alexis, Luis Bonafoux y Vicente Blasco Ibáñez.	1
EL SUEÑO DEL PAPA, por Víctor Hugo.	1
LOS HUGONOTES, por Próspero Mérimée.	1

FILOSOFÍA DEL ANARQUISMO, por Carlos Malato.	1	- 14
A RAS DE TIERRA, por Manuel Bueno.	1	
EL SATIRICÓN, por Petronio.	1	
LAS BODAS DE YOLANDA, por H. Sudermann.	1	
LA SOCIEDAD FUTURA, por Juan Grave.	2	
EL AMOR, LAS MUJERES Y LA MUERTE, por Schopenhauer.	1	- 18
EL ORIGEN DEL HOMBRE, por Carlos Darwin.	1	
UN VIAJE POR ESPAÑA, por Teófilo Gautier.	1	- 16
CUENTOS VALENCIANOS, por Vicente Blasco Ibáñez.	1	
LOS ENIGMAS DEL UNIVERSO, por Ernesto Haeckel.	2	
MI VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO, por Carlos Darwin.	2	
EL COLECTIVISMO, por Emilio Vandervelde.	1	
EL MOLINO SILENCIOSO, por H. Sudermann.	1	
DIOS Y EL ESTADO, por Miguel Bakounine.	1	
ORIGEN DE LAS ESPECIES, por Carlos Darwin.	3	
MIS EXPLORACIONES EN AMÉRICA, por Eliseo Reclus.	1	
LOS ESPECTROS.—HEDDA GABLER, por Enrique Ibsen.	1	
LAS PRISIONES, por Kropotkine.	1	- 17
LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS, por el Conde Fabraquer.	1	
CONFLICTOS ENTRE LA RELIGIÓN Y LA CIENCIA, por Juan G. Draper.	1	
EL ARROYO, por Eliseo Reclus.	1	
EMPERADOR Y GALILEO.—JULIANO EMPERADOR, por Enrique Ibsen.	2	
EL PORVENIR DE LA CIENCIA, por Ernesto Renán.	2	
¿QUÉ ES LA PROPIEDAD?, por P. J. Proudhon.	1	
FUERZA Y MATERIA, por Luis Büchner.	1	
EL REY, por Bjørnstjerne Bjørnson.	1	
LA LIBERTAD, por Arturo Schopenhauer.	1	- 18
DRAMA DE FAMILIA, por Jacinto O. Picón.	1	
MOISÉS, JESÚS Y MAHOMA, por el Barón d'Holbach.	1	- 19
ORIGEN DE LAS PROFESIONES, por H. Spencer.	1	- 20
EL MAL DEL SIGLO, por Max Nordau.	2	
LITERATOS EXTRANJEROS, por Angel Guerra.	1	
EL CAPITAL, por Carlos Marx.	1	
LÚZ Y VIDA, por Luis Büchner.	1	
LA COMEDIA DEL AMOR.—LOS GUERREROS EN HELGELAND, por Enrique Ibsen.	1	
LOS SATÍRICOS LATINOS, por Germán Salinas.	2	22
EL TESORO DE LOS HUMILDES, por Mæterlinck.	1	- 23
JUNTO A LAS MÁQUINAS, por Luis López Ballesteros.	1	
LA ESCUELA DE YASNAÏA-POLIANA, por León Tolstoi.	1	
LOS CACHIVACHES DE ANTAÑO, por Roberto Robert.	1	
LOS PROBLEMAS DE LA NATURALEZA, por A. Laugel.	1	
VANKA, por Antón Tchekhov.	1	
EL ANTICRISTO, por Ernesto Renán.	2	- 25

LA MONARQUÍA JESUÍTA, por Melchor Inchofer (<i>Jesuita</i>) . . .	1
EL INDIVIDUO CONTRA EL ESTADO, por H. Spencer . . .	1
LOS PROBLEMAS DEL ALMA, por A. Laugel . . .	1-26
LA GUERRA, por Vsevolod Garchine . . .	1
VISIONES DE ESPAÑA, por Manuel Ugarte . . .	1-28
ORIGEN DE LA FAMILIA, DE LA PROPIEDAD PRIVADA Y DEL ESTADO, por Federico Engels . . .	2
PEQUEÑA GUARNICIÓN, por el Teniente O. Bilse . . .	1
LOS PROBLEMAS DE LA VIDA, por A. Laugel . . .	1
CREACIÓN Y EVOLUCIÓN, por H. Spencer . . .	1
PASADOS POR AGUA, por Luis Morote . . .	1
DETERMINISMO Y RESPONSABILIDAD, por A. Hamon . . .	1
POR LOS CAMPOS Y LAS PLAYAS, por Gustavo Flaubert . . .	1
LA INFERIORIDAD MENTAL DE LA MUJER, por P. J. Moebius . . .	1
LOS EVANGELIOS Y LA SEGUNDA GENERACIÓN CRISTIANA, por Ernesto Renán . . .	2-30
LA GUERRA RUSO-JAPONESA, por León Tolstoi . . .	1
PROGRESO Y MISERIA, por Enrique George . . .	2
PSICOLOGÍA DEL MILITAR PROFESIONAL, por A. Hamon . . .	1
LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN EL HOMBRE Y EN LOS ANIMALES, por Carlos Darwin . . .	2
LAS MENTIRAS CONVENCIONALES DE LA CIVILIZACIÓN, por Max Nordau . . .	2
LA SOCIEDAD MORIBUNDA Y LA ANARQUÍA, por J. Grave . . .	1
PÁGINAS ROJAS, por Séverine . . .	1
LA SIMULACIÓN EN LA LUCHA POR LA VIDA, por J. Ingegneros . . .	1
MATRIMONIOS MORGANÁTICOS, por Max Nordau . . .	2
EL TABLADO DE ARLEQUÍN, por Pío Baroja . . .	1
COSAS DE ESPAÑA, por Próspero Merimée . . .	1-31
CUADROS HISTÓRICOS DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA, por Chamfort . . .	1
LA ANARQUÍA Y EL COLECTIVISMO, por A. Naquet . . .	1
LA ANTIGUA Y LA NUEVA FE, por D.-F. Strauss . . .	1-32
EL ARTE Y LA DEMOCRACIA, por Manuel Ugarte . . .	1-33
LA COMEDIA DEL SENTIMIENTO, por Max Nordau . . .	1-34
REBAÑO DE ALMAS, por Luis Morote . . .	1
LA IGLESIA CRISTIANA, por Ernesto Renán . . .	1-35
LA DICHA DE LA VIDA, por John Lubbock . . .	1
PROBLEMAS SOCIALES, por Enrique George . . .	1
FEDERALISMO, SOCIALISMO Y ANTITEOLOGISMO (<i>Cartas sobre el patriotismo</i>), por Kropotkine . . .	1
EL UNICO Y SU PROPIEDAD, por Max Stirner . . .	2
VIDA NUEVA..., por E. Rodríguez Mendoza . . .	1
EL ANTICRISTO, por Dimitry de Merejkowski . . .	2-36
ESTUDIOS LITERARIOS Y RELIGIOSOS, por Strauss . . .	1-37

LA GRAN HUELGA, por Carlos Malato	2
EN MARCHA, por Séverine.. . . .	1
DISCANTES Y CONTRAPUNTOS, por Rafael Mitjana.. . . .	1
PSICOLOGÍA DEL SOCIALISTA-ANARQUISTA, por A. Hamon.	1
MARCO AURELIO Y EL FIN DEL MUNDO ANTIGUO, por Ernesto Renán.	2 - 39
ITALIA EN LA VIDA, EN LA CIENCIA Y EN EL ARTE, por José Ingegneros.. . . .	1 - 40
OBRAS FILOSÓFICAS, por Diderot.	1 - 41
EN EL MAGREB-EL-AKSA, por Rafael Mitjana.. . . .	1
EDUCACIÓN INTELECTUAL, MORAL Y FÍSICA, por Spencer.	1
DEBERES DEL HOMBRE, por José Mazzini.	1
EL PORVENIR DE LOS SINDICATOS OBREROS, por Georges Sorel.. . . .	1
LOS ANARQUISTAS, por Juan Enrique Mackay.. . . .	1
DESFILE DE VISIONES, por E. Gómez Carrillo.	1 - 42
AVES SIN NIDO, por Clorinda Matto de Turner.	1
DE LA ALEMANIA, por Enrique Heine.	2 - 44
LAS DIEZ Y UNA NOCHES, por José Alcalá Galiano.	1
LA DUMA (2. ^a parte de «Rebaño de Almas»), por Luis Morote.	1
LOS HORRORES DEL ABSOLUTISMO, por José Nakens.	1
LOS DIOSES EN EL DESTIERRO, por Enrique Heine.	1 - 45
EL GUANTE.—MÁS ALLÁ DE LAS FUERZAS HUMANAS, por Bjørnstjerne Bjernson.	1
REFORMA Y REVOLUCIÓN SOCIAL (<i>La crisis práctica del Partido Socialista</i>), por Arturo Labriola.	1
DIEZ Y SEIS AÑOS EN SIBERIA, por León Deutsch.	2
EL MUNDO NUEVO, por Luisa Michel.	1
¿SOCIALISMO Ó MONOPOLISMO?, por F. S. Merlino.	1
MUSICALERÍAS, por Felipe Pedrell.	1
EL HUERTO DE EPICETETO, por Antonio Zozaya.	1
ASÍ HABLAB' ZARATUSTRA, por F. Nietzsche.	1
LA GENEALOGÍA DE LA MORAL, por F. Nietzsche.. . . .	1
AURORA, por F. Nietzsche.	1
LA GAYA CIENCIA, por F. Nietzsche.	1
EL ANTICRISTO, por F. Nietzsche.	1
EL CASO WAGNER, por F. Nietzsche.	1
EL CREPÚSCULO DE LOS ÍDOLOS, por F. Nietzsche.	1
MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL, por F. Nietzsche.	1
EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA, por F. Nietzsche.	1
HUMANO, DEMASIADO HUMANO, por F. Nietzsche.	1
EL VIAJERO Y SU SOMBRA, por F. Nietzsche.	1

