

Friedrich Nietzsche

La visión
dionisiaca del
mundo



E LEJANDRIA

Libro descargado en www.elelandria.com, tu sitio web de obras
de dominio público
¡Esperamos que lo disfrutéis!

La visión dionisiaca del mundo

Fiedrich Nietzsche

1

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta

de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como

doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan

antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre

sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la

“voluntad” helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos

estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el

sueño y en la **embriaguez**. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es la madre de todo arte

figurativo y también,

como veremos, de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la

comprensión inmediata de la **figura**, todas las formas nos hablan; no existe

nada indiferente e innecesario. En la vida suprema de esta realidad onírica

tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su **apariencia**; sólo cuando

ese sentimiento cesa es cuando comienzan los efectos patológicos, en los que

ya el sueño no restaura, y cesa la natural fuerza curativa de sus estados. Mas,

en el interior de esa frontera, no son sólo acaso las imágenes agradables y

amistosas las que dentro de nosotros buscamos con aquella inteligibilidad

total: también las cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas

con el mismo placer sólo que también aquí el velo de la apariencia tiene qué

estar en un movimiento ondeante, y no le es lícito encubrir del todo las formas

básicas de lo real. Así, pues, mientras que el sueño es el juego del ser humano

individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el **juego con**

el sueño. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo

real de la estatua **en cuanto figura onírica** es la persona viviente del dios.

Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del

1

artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen

al mármol, juega con el sueño.

¿En qué sentido fue posible hacer de **Apolo** el dios del arte? Sólo en

cuanto es el dios de las representaciones oníricas. El es “el Resplandeciente”

de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela

en el resplandor. La “belleza” es su elemento: eterna juventud le acompaña.

Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad

superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo

fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios

vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. El dios de la bella

apariciencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero.

Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito

sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariciencia

no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia

de Apolo: aquella mesurada limitación, aquel estar libre de las emociones más

salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que poseer

un sosiego "solar": aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se

hallaba bañado en la solemnidad de la bella apariciencia.

El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez,

con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural

lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto

primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura

de Dioniso. En ambos estados el *principium individuationis* queda roto, lo

subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-

humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo

establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con

la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente

se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro

adornado con flores, de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la

necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos

desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen

para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores

va rodando de un lugar a otro el evangelio de la "armonía de los mundos":

cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una

comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún:

se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra

cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en

él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su

2

imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. ¿Qué son ahora para él las imágenes

y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra

de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los

dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano

individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más

precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano

configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma

relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.

Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano,

así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando

no se lo ha experimentado en si mismo, ese estado sólo se lo puede

comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se

sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor

de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí

mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en

la combinación de ambos se muestra el artista dionisíaco.

Esta combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego:

originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de

tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más

bella alianza fraterna. Aquí es donde con más facilidad se aprehende el

increíble idealismo del ser helénico: un culto natural que entre los asiáticos

significa el más tosco desencadenamiento de los instintos inferiores, una vida

animal panhetérica, que durante un tiempo determinado hace saltar todos los

lazos sociales, eso quedó convertido entre ellos en una festividad de redención

del mundo, en un día de transfiguración. Todos los instintos sublimes de su ser

se revelaron en esta idealización de la orgía.

Pero el mundo griego nunca había corrido mayor peligro que cuando se

produjo la tempestuosa irrupción del nuevo dios. A su vez, nunca la sabiduría

del Apolo délfico se mostró a una luz más bella. Al principio resistiéndose a

hacerlo, envolvió al potente adversario en el más delicado de los tejidos, de

modo que éste apenas pudo advertir que iba caminando semiprisionero.

Debido a que los sacerdotes délficos adivinaron el profundo efecto del nuevo

culto sobre los procesos sociales de regeneración y lo favorecieron de acuerdo

con sus propósitos políticoreligiosos, debido a que el artista apolíneo sacó

enseñanzas, con discreta moderación, del arte revolucionario de los cultos

báquicos, debido, finalmente, a que en el culto délfico el dominio del año

quedó repartido entre Apolo y Dioniso, ambos salieron, por así decirlo,

vencedores en el certamen que los enfrentaba: una reconciliación celebrada en

el campo de batalla. Si se quiere ver con claridad de qué modo tan poderoso el

elemento apolíneo refrenó lo que de irracionalmente sobrenatural había en

Dioniso, piénsese que en el período más antiguo de la música el género

ditirámico era al mismo tiempo el hesicástico. Cuanto más vigorosamente fue

creciendo el espíritu artístico apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el

dios hermano Dioniso: al mismo tiempo que el primero llegaba a la visión

plena, inmóvil, por así decirlo, de la belleza, en la época de Fidias, el

segundo interpretaba en la tragedia los enigmas y los horrores del mundo y

expresaba en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, el

hecho de que la «voluntad» hila en y por encima de todas las apariencias.

Aun cuando la música sea también un arte apolíneo, tomadas las cosas

con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza **figurativa** fue desarrollada hasta

convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es

arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los

propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado cabalmente el

elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, más aún, de la

música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo

completamente incomparable de la armonía. Para percibir ésta poseía el

griego una sensibilidad finísima, como es forzoso inferir de la rigurosa

caracterización de las **tonalidades**, si bien en ellos es mucho menor que en el

mundo moderno la necesidad de, una armonía **acabada**, que realmente suene.

En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía,

la «voluntad» se revela con total inmediatez sin haber ingresado antes en

ninguna apariencia. Cualquier individuo puede servir de símbolo, puede

servir, por así decirlo, de caso individual de una regla general; pero, a la

inversa, la esencia de lo aparential la expondrá el artista dionisíaco de un

modo inmediatamente comprensible: él manda, en efecto, sobre el caos de la

voluntad no devenida aún figura, y puede sacar de él, en cada momento

creador, un mundo nuevo, **pero también el antiguo**, conocido como apariencia. En este último sentido es un músico trágico.

En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta

en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como

una sola cosa, de tal modo que el **principium individuationis** aparece, por así

decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuanto más

decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo

individual; cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está

4

desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve. Por esto, en

aquellos estados prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la

voluntad, un «sollozo de la criatura» por las cosas perdidas: en el placer

supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida

insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus

exequias. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados del modo más

prodigioso, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos

llenos de dolor. El dios, el liberador, ha liberado a todas las cosas de sí

mismas, ha transformado todo. El canto y la mímica de las masas excitadas de

ese modo, en las que la naturaleza ha cobrado voz y movimiento, fueron para

el mundo greco-homérico algo completamente nuevo e maldito; para él

aquello era algo oriental, a lo que tuvo que someter con su enorme energía

rítmica y plástica, y que sometió, como sometió en aquella época el estilo de

los templos egipcios. Fue el pueblo apolíneo el que aherrojó al instinto

prepotente con las cadenas de la belleza; él fue el que puso el yugo a los

elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes. Cuando

más admiramos el poder idealista de Grecia es al comparar su espiritualización

de la fiesta de Dioniso con lo que en otros pueblos surgió de idéntico origen.

Festividades similares son antiquísimas, y se las puede demostrar por doquier,

siendo las más famosas las que se celebraban en Babilonia bajo el nombre de

los saces. Aquí, en una fiesta que duraba cinco días, todos los lazos públicos y

sociales quedaban rotos; pero lo central era el desenfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado. La

contrapartida de esto nos la ofrece la imagen de la fiesta griega de Dioniso

trazada por Eurípides en ***Las bacantes***: de esa imagen fluyen el mismo

encanto, la misma transfiguradora embriaguez musical que Escopas y

Praxíteles condensaron en estatuas. Un mensajero narra que, en el calor del

mediodía, ha subido con los rebaños a las cumbres de las montañas: es el

momento justo y el lugar justo para ver cosas no vistas; ahora Pan duerme,

ahora el cielo es el trasfondo inmóvil de una aureola, ahora **florece** el día. En

una pradera el mensajero divisa tres coros de mujeres, que yacen diseminados

por el suelo en actitud decente: muchas mujeres se han apoyado en troncos de

abetos: todas las cosas dormitan. De repente la madre de Penteo comienza a

dar gritos de júbilo, el sueño queda ahuyentado, todas se ponen de pie, un

modelo de nobles costumbres; las jóvenes muchachas y las mujeres dejan caer

los rizos sobre los hombros, la piel de venado es puesta en orden, si, al dormir,

los lazos y las cintas se habían soltado. Las mujeres se ciñen con serpientes,

que lamen confiadamente sus mejillas, algunas toman en sus brazos lobos y

venados jóvenes y los amamantan. Todas se adornan con coronas de hiedra y

5

con enredaderas; una percusión con el tirso en las rocas, y el agua sale a

borbotones; un golpe con el bastón en el suelo, y un manantial de vino brota.

Dulce miel destila de las ramas; basta que alguien toque el suelo con las

puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve. – Es éste un

mundo sometido a una transformación mágica total, la naturaleza celebra su

festividad de reconciliación en el ser humano. El mito dice que Apolo

recompuso al desgarrado Dioniso. Esta es la imagen del Dioniso recreado por

Apolo, salvado por éste de su desgarramiento asiático. –

2

Los dioses griegos, con la perfección con que se nos aparecen ya en

Homero, no pueden ser concebidos, ciertamente, como frutos de la indigencia

y de la necesidad : tales seres nos los ideó ciertamente el ánimo estremecido

por la angustia: no para apartarse de la vida proyectó una fantasía genial sus

imágenes en el azul. En éstas habla una religión de la vida, no del deber, o de

la ascética, o de la espiritualidad. Todas estas figuras respiran el triunfo de la

existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su culto. No hacen

exigencias: en ellas está divinizado lo existente, lo mismo si es bueno que si es

malo. Comparada con la seriedad, santidad y rigor de otras religiones, corre la

griega peligro de ser infravalorada como si se tratase de un jugueteo

fantasmagórico, – si no traemos a la memoria un rasgo, a menudo olvidado, de

profundísima sabiduría, mediante el cual aquellos dioses epicúreos aparecen

de súbito como creación del incomparable pueblo de artistas y casi como

creación suma. La filosofía del **pueblo** es la que e1 encadenado dios de los

bosques desvela a los mortales: «Lo mejor de todo es no existir, lo mejor en

segundo lugar, morir pronto.» Esta misma filosofía es la que forma el

trasfondo de aquel mundo de dioses. El griego conoció los horrores y espantos

de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió: una cruz oculta bajo

rosas, según el símbolo de Goethe. Aquel Olimpo luminoso logró imponerse

únicamente porque el imperio tenebroso del Destino, el cual dispone una

temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar

ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc.

Si a aquel **mundo intermedio** alguien le hubiera quitado el **brillo** artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de los bosques, acompañante

de **Dioniso**. Esa **necesidad** fue la que hizo que el genio artístico de este pueblo crease esos dioses. Por ello, una teodicea no fue nunca un problema helénico:

la gente se guardaba de imputar a los dioses la existencia del mundo y, por

tanto, la responsabilidad por el modo de ser de éste. También los dioses están

6

sometidos a la necesidad: es ésta una confesión hecha por la más rara de las

sabidurías. Ver la propia existencia, tal como ésta es ahora, en un espejo

transfigurador, y protegerse con ese espejo contra la Medusa – ésa fue la

estrategia genial de la «voluntad» helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues

de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo

infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el **sufrimiento**, si en sus dioses **aquella** no se le hubiera mostrado circundada de una aureola

superior! El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una

consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que

hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de

goce.

Merced al efecto producido por tal religión, la vida es concebida en el

mundo homérico como lo apetecible de suyo: la vida bajo el luminoso

resplandor solar de tales dioses. El **dolor** de los hombres homéricos se refiere

a la separación de esta existencia, sobre todo a una separación pronta: cuando

el lamento resuena, éste habla del Aquiles «de corta vida», del rápido cambio

del género humano, de la desaparición de la edad heroica. No es indigno del

más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como

jornalero. Nunca la «voluntad» se ha expresado con mayor franqueza que en

Grecia, cuyo lamento mismo sigue siendo su canto de alabanza. Por ello el

hombre moderno anhela aquella época en la que cree oír el acorde pleno entre

naturaleza y ser humano, por ello es lo helénico el santo y seña de todos los

que han de mirar a su alrededor en busca de modelos resplandecientes para su

afirmación consciente de la vida; por ello, en fin, ha surgido, entre las manos

de escritores dados a los placeres, el concepto de «jovialidad griega», de tal

modo que, de manera irreverente, una negligente vida perezosa osa

disculparse, más aún, honrarse con la palabra «griego». En todas estas

representaciones, que se descarrían yendo de lo más noble a lo más vulgar, el

mundo griego ha sido tomado de un modo demasiado basto y simple, y en

cierta manera ha sido configurado a imagen de naciones unívocas y, por así

decirlo, unilaterales (por ejemplo, los romanos). Se debería sospechar, sin

embargo, que hay una necesidad de apariencia artística también en la visión

del mundo de un pueblo que suele transformar en oro todo lo que toca.

Realmente, también nosotros, como hemos insinuado ya, tropezamos en esta

visión del mundo con una enorme ilusión, con la misma ilusión de que la

naturaleza se sirve tan regularmente para alcanzar sus finalidades. La

verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos

nosotros las manos, y mediante ese engaño la naturaleza alcanza aquélla. En

los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de

7

arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas

de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas,

por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición actuase

como un imperativo o como un reproche. Esta es la esfera de la belleza, en la

que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los Olímpicos.

Con este arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento

y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico.

De esta lucha, y como memorial de su **victoria**, nació la tragedia.

La **embriaguez del sufrimiento** y el **bello sueño** tienen sus distintos mundos de dioses: la primera, con la omnipotencia de su ser, penetra en los

pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de

existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir; los

dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan

por su irregularidad, que emerge de súbito, carecen de compasión y no,

encuentran placer en lo bello. Son afines a la verdad, y se aproximan al

concepto; raras veces, y con dificultad, se condensan en figuras. El mirar a

esos dioses convierte en piedra al que lo hace: ¿cómo vivir con ellos? Pero

tampoco se debe hacerlo: ésta es su doctrina.

Dado que ese mundo de dioses no puede ser encubierto del todo, como

un secreto vituperable, la mirada tiene que ser desviada del mismo por el

resplandeciente: producto onírico situado junto a él, el mundo olímpico: por

ello el ardor de sus colores, la índole sensible de sus figuras se intensifican

tanto más cuanto más enérgicamente se hacen valer a sí mismas la verdad o el

símbolo de las mismas. Pero la lucha entre verdad y belleza nunca fue mayor

que cuando aconteció la invasión del culto dionisiaco: en él la naturaleza se

desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono

frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder. En Asia tuvo su

origen aquel manantial: pero fue en Grecia donde tuvo que convertirse en un

río, porque aquí encontró por vez primera lo que Asia no le había ofrecido, la

sensibilidad más excitable y la capacidad más fina para el sufrimiento,

emparejadas con la sensatez y la perspicacia más ligeras. ¿Cómo salvó Apolo

a Grecia? El nuevo advenedizo fue ganado para el mundo de la bella

apariencia, para el mundo olímpico: le fueron ofrecidos en holocausto muchos

de los honores de las divinidades más prestigiosas, de Zeus, por ejemplo, y de

Apolo. Nunca se le han hecho mayores cumplidos a un extraño: pero es que

éste era también un extraño terrible (*hostis* [enemigo] en todos los sentidos),

lo bastante poderoso como para reducir a ruinas la casa que le ofrecía

hospitalidad. Una gran revolución se inició en todas las formas de vida: en

8

todas partes se infiltró Dioniso, también en el arte.

La mirada, lo bello, la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo;

es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados,

crea artísticamente. A ese estado onírico quiere trasladarnos también la

epopeya: teniendo los ojos abiertos, no debemos ver nada, sino deleitarnos

con las imágenes interiores, que el rapsoda intenta, a través de conceptos,

excitarnos a producir. El efecto de las artes figurativas es alcanzado aquí

mediante un rodeo: mientras que con el mármol tallado el escultor nos

conduce al dios **vivo** intuido por él en sueños, de tal modo que la figura que

flota propiamente como finalidad se hace clara tanto para el escultor como

para el contemplador, y el primero induce al último, mediante la **figura**

intermedia de la estatua, a reintuirla: el poeta épico ve idéntica figura viviente y quiere presentarla también a otros para que la contemplen. Pero ya no

interpone una estatua entre él y los hombres: antes bien, narra cómo aquella

figura demuestra su vida, en movimientos, sonidos, palabras, acciones, nos

construye a reducir a su causa una muchedumbre de efectos, nos obliga a

realizar una composición artística. Ha alcanzado su meta cuando vemos

claramente ante nosotros la figura, o el grupo, o la imagen, cuando nos hace

partícipes de aquel estado onírico en el que él mismo engendró antes aquellas

representaciones. El requerimiento de la epopeya a que realicemos una

creación **plástica** demuestra cuán absolutamente distinta de la epopeya es la

lirica, ya que ésta jamás tiene como meta el dar forma a unas imágenes. Lo

común a ambas es tan sólo algo material, la palabra, o, dicho de manera más

general, el concepto: cuando nosotros hablamos de poesía, no tenemos con

esto una categoría que estuviese coordinada con el arte plástico y con la

música, sino una conglutinación de dos medios artísticos que en sí son

totalmente dispares, el primero de los cuales significa un camino hacia el arte

plástico, y el segundo, un camino hacia la música: pero ambos son tan sólo

caminos hacia la creación artística, ellos mismos no son artes. En este sentido,

naturalmente, también la pintura y la escultura son tan sólo medios artísticos:

el arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes,

independientemente de que sea un pre-crear o un post-crear. En esta propiedad

- una propiedad general humana – se basa el **significado cultural** del arte. El artista, en cuanto es el que nos obliga al arte mediante medios artísticos – no

puede ser a la vez el órgano que absorba la actividad artística. El culto a las

imágenes en la **cultura** apolínea, ya se expresase ésta en el templo, o en la

estatua, o en la epopeya homérica, tenía su meta sublime en la exigencia, ética

de la **mesura**, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza.

La medida instituida como exigencia no resulta posible más que allí donde se

9

considera que la medida, el límite, es **conocible**. Para poder respetar los propios límites hay que conocerlos: de aquí la admonición apolínea: concéte,

a ti mismo. Pero el único espejo en que el griego apolíneo podía verse, es

decir, conocerse, era el mundo de los dioses olímpicos: y en éste reconocía él

su esencia más propia, envuelta en la bella apariencia del sueño. La medida,

bajo cuyo yugo se movía el nuevo mundo divino (frente a un derrocado

mundo de Titanes), era la medida de la belleza: el límite que el griego tenía

que respetar, era el de la bella apariencia. La finalidad más íntima de una

cultura orientada hacia la apariencia y la medida sólo puede ser, en efecto, el

encubrimiento de la verdad: tanto, al infatigable investigador que está al

servicio de la **verdad** como al prepotente Titán se les gritaba el amonestador:

nada demasiado. En Prometeo se le muestra a Grecia un ejemplo de cómo el

favorecimiento demasiado grande del conocimiento humano
produce efectos

nocivos tanto para el favorecedor como para el favorecido. Quien
quiera salir

airoso con su sabiduría ante el dios, tiene, como Hesíodo, que:
guardar las

medidas de la sabiduría. En un mundo estructurado de esa forma y
artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta

dionisiaca, en el cual la **desmesura** toda de la naturaleza se
revelaba a la vez

en placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento
era

considerado como límite, como determinación de la medida,
demostró ser aquí

una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad.
Por vez

primera alzó su rugido el canto popular, demónicamente fascinador,
en una

completa borrachera de sentimiento prepotente. (Qué significaba,
frente a esto,

el salmodiante artista de Apolo, con los sones sólo medrosamente
insinuados

de su cítara? Lo que antes fue propagado, a través de castas, en
corporaciones

poético-musicales, y mantenido al mismo tiempo apartado de toda

participación profana; lo que, con la fuerza del genio apolíneo, tenía que

perdurar en el nivel de una arquitectónica sencilla, el elemento musical, aquí

eso se despojó de todas las barreras: el ritmo, que antes se movía únicamente

en un zig-zag sencillísimo, desató ahora sus miembros y se convirtió en un

baile de bacantes: el **sonido** se dejó oír no ya, como antes, en una atenuación

espectral, sino en la intensificación por mil que la masa le daba, y acompañado

por instrumentos de viento de sonidos profundos. Y aconteció lo más

misterioso: aquí vino al mundo la armonía, la cual hace directamente

comprensible en su movimiento la voluntad de la naturaleza. Ahora se dejaron

oír en la cercanía de Dioniso cosas que, en el mundo apolíneo, yacían

artificialmente escondidas: el resplandor entero de los dioses olímpicos

palideció ante la sabiduría de Sileno. Un arte que en su embriaguez extática

hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia; en el

olvido de sí producido por los estados dionisíacos pereció el individuo, con

sus límites y medidas; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente.

¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual es, en última instancia,

una sola, al dar entrada a los elementos dionisíacos, en contra de su propia creación apolínea?

Tendía hacia una nueva y superior invención de la existencia, hacia el

nacimiento del **pensamiento trágico**. –

3

El éxtasis del estado dionisíaco, con su aniquilación de las barreras y límites

habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento **letárgico**, en

el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de este modo

separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad

cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca. Pero tan pronto como la

primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con

náusea: un estado de ánimo **ascético**, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden

superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida

absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un

mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses,

el griego negaba la existencia, junto con su policromo y resplandeciente

reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por

todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea.

Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Aquí ha sido alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica,

con su principio básico optimista-apolíneo, podía permitir. Aquí esa voluntad

intervino enseguida con su fuerza curativa natural, para dar la vuelta a ese

estado de ánimo negador: el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y

la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno sofocar el estado

dionisiaco y, menos aún, suprimirlo; era imposible un sometimiento directo, y

si era posible, resultaba demasiado peligroso: pues el elemento interrumpido

en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de

todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea

sobre lo espantoso y lo absurdo de la: existencia en representaciones con las

que se pueda vivir: esas representaciones son lo **sublime**, sometimiento

11

artístico de lo espantoso, y lo **ridículo**, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entreverados uno con otro, se unen para formar

una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra

parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la

verdad velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza pero

que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un **mundo**

intermedio entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una

unificación de Dioniso y Apolo. Ese mundo se revela en un juego con la

embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma. En el

actor teatral reconocemos nosotros al hombre dionisiaco, poeta, cantor,

bailarín instintivo, pero como hombre dionisiaco **representado (gespielt)**. El actor teatral intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco en el

estremecimiento de la sublimidad, o también en el estremecimiento de la

carcajada: va más allá de la belleza, y sin embargo. no busca la verdad.

Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la

apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la **verosimilitud**. (El símbolo, signo de la verdad.) El actor teatral no fue al principio, como es obvio, un individuo:

lo que debía ser representado era, en efecto, la masa dionisiaca, el pueblo: de

aquí el coro ditirámico. Mediante el juego con la embriaguez, tanto el actor

teatral mismo como el coro de espectadores que le rodeaba debían quedar

descargados, por así decirlo, de la embriaguez. Desde el punto de vista del

mundo apolíneo hubo que **salvar** y **expiar** a Grecia: Apolo, el auténtico dios salvador y expiador, salvó al griego tanto del éxtasis **clari** vidente como de la

náusea producida por la existencia – mediante la obra de arte del pensamiento

trágico-cómico.

El nuevo mundo del arte, el de lo sublime y lo ridículo, el de la

«verosimilitud», descansaba en una visión de los dioses y del mundo distinta

de la antigua de la bella apariencia. El conocimiento de los horrores y

absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional,

y, en general, del enorme **sufrimiento** existente en la naturaleza entera, había

arrancado el velo a las figuras tan artificialmente veladas del Destino y de las

Erinias, de la Medusa y de la Gorgona: los dioses olímpicos corrían máximo

peligro. En la obra de arte trágico-cómica fueron salvados, al quedar

sumergidos también ellos en el mar de lo sublime y de lo ridículo: cesaron de

ser sólo «bellos», absorbieron dentro de sí, por decirlo de este modo, aquel

orden divino anterior y su sublimidad. Ahora se separaron en dos grupos, sólo

12

unos pocos se balanceaban en medio, como divinidades unas veces sublimes y

otras veces ridículas. Fue - sobre todo Dioniso mismo el que recibió ese ser

escindido.

En dos tipos es donde mejor se muestra cómo fue posible volver a vivir

ahora en el periodo trágico de Grecia: en Ésquilo y en Sófocles. Al primero,

en cuanto pensador, donde más se le aparece lo sublime es en la justicia

grandiosa. Hombre y dios mantienen en Ésquilo una estrechísima comunidad

subjetiva: lo divino, justo, moral y lo **feliz** están para él unitariamente

entretejidos entre sí. Con esta balanza se mide el ser individual, sea un hombre

o sea un Titán. Los dioses son reconstruidos de acuerdo con esta norma de la

justicia. Así, por ejemplo, la creencia popular en el demon cegador que induce

a la culpa – residuo de aque1 antiquísimo mundo de dioses destronado por los

Olímpicos – es corregida a1 quedar transformado ese demón en un instrumento en manos de Zeus, que castiga con justicia. El pensamiento

asimismo antiquísimo – e igualmente extraño a los Olímpicos – de la maldición de la estirpe queda despojado de toda aspereza – pues en Ésquilo no

existe, para el individuo, ninguna **necesidad** de cometer un delito, y todo el

mundo puede escapar a ella.

Mientras que Ésquilo encuentra lo sublime en la sublimidad de la

administración de la justicia por los Olímpicos, Sófocles lo ve – de modo

sorprendente – en la sublimidad de la impenetrabilidad de esa misma

administración de la justicia. El restablece en su integridad el punto de vista

popular. El inmerecimiento de un destino espantoso le parecía sublime a

Sófocles, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana

fueron su musa trágica. El sufrimiento logra en él su transfiguración; es

concebido como algo santificador. La distancia entre lo humano y lo divino es

inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas.

La auténtica virtud es la cordura, en realidad una virtud negativa. La

humanidad heroica es la más noble de todas, sin aquella virtud; su destino

demuestra aquel abismo insalvable. Apenas existe la **culpa**, sólo una falta de

conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites.

Este punto de vista es, en todo caso, más profundo e íntimo que el de

Ésquilo, se aproxima significativamente a la verdad dionisiaca, y la expresa

sin muchos símbolos y, ¡a pesar de ello!, aquí reconocemos el principio ético

de Apolo entreverado en la visión dionisiaca del mundo. En Ésquilo la náusea

queda disuelta en el terror sublime frente a la sabiduría del orden del mundo,

que resulta **difícil** de conocer debido únicamente a la debilidad del ser

humano. En Sófocles ese terror es todavía más grande pues aquella sabiduría

13

es totalmente insondable. Es el estado de ánimo, más puro, de la piedad, en el

que no hay lucha, mientras que el estado de ánimo esquivo tiene
constantemente la tarea de justificar la administración de la justicia
por los

dioses, y por ello se detiene siempre ante nuevos problemas. El
«límite del ser

humano», que Apolo ordena investigar, es cognoscible para
Sófocles, pero es

más estrecho y restringido de lo que Apolo opinaba en la época
predionisiaca.

La falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí
mismo es el

problema sofocleo, la falta de conocimiento que el ser humano tiene
acerca de

los dioses es el problema esquivo.

¡Piedad, máscara extrañísima del instinto vital! ¡Entrega a un
mundo

onírico perfecto, al que se le confiere la suprema **sabiduría** moral!
¡Huida de la verdad, para poder adorarla desde la lejanía, envuelto
en nubes!

¡Reconciliación con la realidad, **porque** es enigmática! ¡Aversión al
desciframiento de los enigmas, porque nosotros no somos dioses!
¡Placentero

arrojarse al polvo, sosiego feliz de la infelicidad! ¡Suprema
autoalienación del

ser humano en su suprema expresión! ¡Glorificación y
transfiguración de los

medios de horror y de los espantos de la existencia, considerados como

remedios de la existencia! ¡Vida llena de alegría en el desprecio de la vida!

¡Triunfo de la vida en su negación!

En este nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del

santo y el del **artista trágico**: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar

viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa

el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear

santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta

sublimador, pues sólo **en apariencia** es espantoso o absurdo. La fuerza

dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la

cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en

apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria **naturaleza de la voluntad**,

totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo

cegador. **La ilusión, el delirio se encuentran en su cúspide.** –

Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, que, en

cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra

forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. La lucha entre ambas formas de

aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una **posibilidad más**

alta de la existencia y llegar también en ella a una **glorificación más alta**

(mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la

14

forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda completamente absorbido

aquel arte de la apariencia. Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la

vida apolínea, así como la apariencia se estableció también aquí como límite,

de igual manera el arte trágico-dionisiaco no es ya la «verdad». Aquel cantar y

bailar no es ya embriaguez instintiva natural: la masa coral presa de una

excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por

el instinto primaveral. Ahora la verdad es **simbolizada**, se sirve de la

apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la

apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior,

consistente en que ahora se recurre **conjuntamente** a la ayuda de todos los

medios artísticos de la apariencia, de tal manera que la estatua camina, las

pinturas de los periactos se desplazan, unas veces es el templo y otras veces es

el palacio lo que es presentado a1 ojo mediante esa pared posterior. Notamos,

pues, al mismo tiempo, una **cierta indiferencia con respecto a la apariencia**,

la cual tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias

soberanas. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como **apariencia**,

sino como símbolo, como signo de la verdad. De aquí la fusión – en sí misma

chocante – de los medios artísticos. El indicio más claro de este desdén por la

apariencia es la **máscara**.

Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisíaca consistente en

que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en que él ve siempre

algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la

orquesta es el **reino de los milagros**. ¿Pero dónde está el poder que traslada al

espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve

transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la

aparición, y la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la **música**.

—

4

Eso que nosotros llamamos «sentimiento», la filosofía que camina por

las sendas de Schopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de

representaciones y estados volitivos inconscientes. Las aspiraciones de la

voluntad se expresan, sin embargo, en forma de placer o displacer, y en esto

muestran una diversidad sólo cuantitativa. No hay especies distintas de placer,

pero sí grados del mismo, y un sinnúmero de representaciones concomitantes.

Por placer hemos de entender la satisfacción de la voluntad **única**, por

displacer, su no-satisfacción. ¿De qué manera se comunica el sentimiento?

Parcialmente, pero muy parcialmente, se lo puede trocar en pensamientos, es

decir, en representaciones conscientes; esto afecta, naturalmente, sólo a la

15

parte de las representaciones concomitantes. Pero siempre queda, también en

este campo del sentimiento, un residuo insoluble. Únicamente con la parte

soluble es con la que tiene que ver el lenguaje, es decir, el concepto: según

esto, el límite de la **poesía** queda determinado por la expresabilidad del

sentimiento. Las otras dos especies de comunicación son completamente

instintivas, actúan sin consciencia, y sin embargo lo hacen de una manera

adecuada a la finalidad. Son el **lenguaje de los gestos** y el de los **sonidos**. El lenguaje de los gestos consta de símbolos inteligibles por todos y es producido

por movimientos reflejos. Esos símbolos son visibles: el ojo que los ve

transmite inmediatamente el estado que provocó el gesto y al que éste

simboliza: casi siempre el vidente siente una inervación simpática de las

mismas partes visuales o de los mismos miembros cuyo movimiento él

percibe. Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta,

fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un

acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión

instintiva, es decir, no ha pasado a través de la consciencia clara.

¿**Qué** es lo que el **gesto** simboliza de aquel ser dual, del sentimiento?

Evidentemente, la **representación concomitante**, pues sólo ésta puede ser

insinuada, de manera incompleta y fragmentaria, por el gesto visible: una

imagen sólo puede ser simbolizada por una imagen.

La pintura y la escultura representan al ser humano en el gesto: es decir,

remedan el símbolo y han alcanzado sus efectos cuando nosotros

comprendemos el símbolo. El placer de mirar consiste en la comprensión del

símbolo, a pesar de su apariencia. El actor teatral, en cambio, representa el

símbolo en realidad, no sólo en apariencia: pero su efecto sobre nosotros no

descansa en la comprensión del mismo: antes bien, nosotros nos sumergimos

en el sentimiento simbolizado y nos quedamos detenidos en el placer por la

apariencia, en la bella apariencia.

De esta manera en el drama la decoración no suscita en absoluto el

placer de la apariencia, sino que nosotros la concebimos como símbolo y

comprendemos la cosa real aludida por ella. Muñecos de cera y plantas reales

son aquí para nosotros completamente admisibles, junto a plantas y muñecos

meramente pintados, en demostración de que lo que aquí nos hacemos

presente es la realidad, no la apariencia artística. La verosimilitud, no ya la

belleza, es aquí la tarea.

Pero ¿qué es la belleza? – «La rosa es bella» significa tan sólo: la rosa

tiene una apariencia buena, tiene algo
agradablemente resplandeciente.

16

Con esto no se quiere decir nada sobre su esencia. La rosa agrada,
provoca

placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad está satisfecha
por el

aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda fomentado de
ese modo.

La rosa es – según su apariencia – una copia fiel de su voluntad: lo
cual es

idéntico con esta forma: la rosa corresponde, según su apariencia, a
la

determinación genérica. Cuanto más hace esto, tanto más bella es:
si

corresponde según su esencia a aquella determinación, es
«buena». «Una

pintura bella» significa tan sólo: la representación que nosotros
tenemos de

una pintura queda aquí cumplida pero cuando nosotros
denominamos «buena»

a una pintura, decimos que nuestra representación de una pintura
es la

representación que corresponde a la **esencia** de la pintura. Casi
siempre, sin

embargo, por una pintura bella se entiende una pintura que representa algo

bello: éste es el juicio de los legos. Estos disfrutan la belleza de la materia: **así**

debemos disfrutar nosotros las artes figurativas en el drama, sólo que aquí la

tarea no puede ser la de representar únicamente algo bello: basta con que

parezca **verdadero**. El objeto representado debe ser aprehendido de 1a manera

más sensible y viva posible; debe producir el efecto de que es verdad: lo

contrario de esa exigencia es lo que se reivindica en toda obra de la bella

apariencia. –

Pero cuando lo que el gesto simboliza del sentimiento son las

representaciones concomitantes, ¿bajo qué símbolo se nos **comunican** las

emociones de la **voluntad** misma, para que las comprendamos?
¿Cuál es aquí

la mediación instintiva? La **mediación** del sonido. Tomando las cosas con

mayor rigor, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y

de displacer – sin ninguna representación concomitante.

Todo lo que nosotros podemos decir para caracterizar los diferentes sentimientos de displacer son imágenes de las representaciones que se han

vuelto claras mediante el simbolismo del gesto: por ejemplo, cuando hablamos

del horror súbito, del «golpear, arrastrar, estremecer, pinchar, cortar, morder,

cosquillear» propios del dolor. Con esto parecen estar expresadas ciertas

«formas intermitentes» de la voluntad, en suma – en el simbolismo del

lenguaje sonoro – el **ritmo**. La muchedumbre de intensificaciones de la

voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en el

dinamismo del sonido. Pero la auténtica esencia de éste se esconde, sin

dejarse expresar simbólicamente, en la **armonía**. La voluntad y su símbolo –

la armonía – ¡ambas, en último término, la, **lógica pura!** Mientras que el ritmo y el dinamismo continúan siendo en cierta manera aspectos externos de la

voluntad manifestada en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo de la

apariciencia, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad.
En el

ritmo y en el dinamismo, según esto, hay que caracterizar todavía la
apariciencia

individual como apariciencia, **por este lado la música puede ser
desarrollada**

hasta convertirse en arte de la apariciencia. El residuo insoluble, la
armonía,

habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de
apariciencia, no es,

pues, meramente **simbolismo** del sentimiento, sino **del mando**. El
concepto es, en **su** esfera, completamente impotente.

Ahora aprehendemos el significado que el lenguaje de los gestos y
el

lenguaje del sonido tienen para la **obra de arte dionisiaca**. En el
primitivo

ditirambo primaveral del pueblo el ser humano quiere expresarse no
como

individuo, sino como **ser humano genérico**. El hecho de dejar de
ser un

hombre individual es expresado por el simbolismo del ojo, por el
lenguaje de

los gestos, de tal manera que en cuanto **sátiro**, en cuanto ser
natural entre otros seres naturales, habla con gestos, y, desde
luego, con el lenguaje intensificado

de los gestos, con el **gesto del baile**. Mediante el sonido, sin
embargo, expresa

los pensamientos más íntimos de la naturaleza: lo que aquí se hace directamente inteligible no es sólo el genio de la especie, como en el gesto,

sino el genio de la existencia en sí, la voluntad. Con el gesto, por tanto,

permanece dentro de los límites del género, es decir, del mundo de la

apariciencia, con el sonido, en cambio, resuelve, por así decirlo, el mundo de la

apariciencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su

magia.

Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido?

¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos?

¿Cuándo se

convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer

y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad

angustiada hasta la muerte, en suma, en la **embriaguez** del **sentimiento**: en el

grito. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la

mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su

simbolismo sonoro: en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero

intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la

embriaguez del sentimiento.

A la fusión intimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo

de los gestos y el sonido se le da el nombre de *lenguaje*. En la palabra, la

esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza

y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la

aparición de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca. Los

18

símbolos pueden y tienen que ser muchas cosas; pero brotan de una manera

instintiva y con una regularidad grande y sabia. Un símbolo notado es un

concepto: dado que, al retenerlo en la memoria, el sonido se extingue del todo,

ocurre que en el concepto queda conservado sólo el símbolo de la

representación concomitante. Lo que nosotros podemos designar y distinguir,

eso lo «concebimos».

Cuando el sentimiento se intensifica, la esencia de la palabra se revela

de un modo más claro y sensible en el símbolo del sonido: por ello suena más.

El recitado es, por así decirlo, un retorno a la naturaleza: el símbolo que se va

embotando con el uso recobra su fuerza originaria.

Con la sucesión de las palabras, es decir, mediante una cadena de símbolos, se trata de representar simbólicamente algo nuevo y más grande: en

esta potencia, el ritmo, el dinamismo y la armonía vuelven a resultar necesarios. Este círculo superior domina ahora al círculo más reducido de la

palabra única: resulta necesaria una elección de las palabras, una nueva

colocación de las mismas, comienza la poesía. El recitado de una frase no es

acaso una sucesión de sonoridades verbales: pues una palabra tiene sólo una

sonoridad totalmente relativa, ya que su esencia, su contenido representado

por el símbolo, es distinto en cada caso, según sea su colocación. Dicho con

otras palabras: desde la unidad superior de la frase y del ser simbolizado por

ésta se determina constantemente de un modo nuevo el símbolo individual de

la palabra. Una cadena de conceptos es un pensamiento: éste es, por tanto, la

unidad superior de las representaciones concomitantes. La esencia de la cosa

es inalcanzable para el pensamiento: pero el hecho de que éste actúe sobre

nosotros como motivo, como incitación de la voluntad, se aclara porque el

pensamiento se ha convertido ya al mismo tiempo en símbolo notado de una

aparición de la voluntad, de una emoción y aparición de la voluntad. Pero el

pensamiento hablado, es decir, con el simbolismo del sonido, actúa de una

manera incomparablemente más poderosa y directa. Y cantado, alcanza la

cumbre de su efecto cuando la melodía es el símbolo inteligible de su

voluntad: si esto no ocurre, entonces lo que actúa sobre nosotros es la serie de

sonidos, y en cambio la serie de palabras, el pensamiento, permanece para

nosotros lejano e indiferente. Según que la palabra deba actuar

preponderantemente como símbolo de la representación
concomitante o como

símbolo de la emoción originaria de la voluntad, es decir, según que
se trate de

simbolizar imágenes o sentimientos se separan los caminos de la
poesía, la

epopeya y la lírica. El primero conduce al arte plástico, el segundo, a
la

música: el placer por la apariencia domina la epopeya, la voluntad
se revela en

19

la lírica. El primero se disocia de la música, la segunda permanece
aliada con

ella. En el ditirambo dionisiaco, en cambio, el exaltado dionisiaco es
excitado

hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades
simbólicas: algo

jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la
individuación, la

unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora
la esencia

de la naturaleza va a expresarse: resulta necesario un nuevo mundo
de

símbolos, las representaciones concomitantes llegan hasta el
símbolo en las

imágenes de una humanidad intensificada, son representadas con la máxima

energía física por el simbolismo corporal entero, por el gesto del baile. Pero

también el mundo de la voluntad demanda una expresión simbólica nunca

oída, las potencias de la armonía, del dinamismo, del ritmo crecen de súbito

impetuosamente. Repartida entre ambos mundos, también la poesía alcanza

una esfera nueva: a la vez sensibilidad de la imagen, como en la epopeya, y

embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica. Para aprehender este

desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas se precisa la misma

intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: el servidor

ditirámico de Dioniso es comprendido únicamente por sus iguales. Por ello,

todo este nuevo mundo artístico, en su extraña, seductora milagrosidad va

rodando entre *luchas* terribles a través de la Grecia apolínea.

**¡Gracias por leer este libro de
www.elejandria.com!**

Descubre nuestra colección de obras de dominio público en castellano en nuestra web