



Nietzsche en Castellano

[Heidegger](#)
[Derrida](#)

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA Friedrich Nietzsche



■ [Ensayo de autocrítica \(1886\)](#)

■ [Prólogo a Richard Wagner](#)

■ [Uno](#)

■ [Dos](#)

■ [Tres](#)

■ [Cuatro](#)

■ [Cinco](#)

■ [Seis](#)

■ [Siete](#)

■ [Ocho](#)

■ [Nueve](#)

■ [Diez](#)

■ [Once](#)

■ [Doce](#)

■ [Trece](#)

■ [Catorce](#)

■ [Quince](#)

■ [Dieciseis](#)

■ [Diecisiete](#)

■ [Dieciocho](#)

■ [Diecinueve](#)

■ [Veinte](#)

■ [Veintiuno](#)

■ [Veintidos](#)

■ [Veintitres](#)

■ [Veinticuatro](#)

■ [Veinticinco](#)

Sitio creado y mantenido por [Horacio Potel](#)



Nietzsche en Castellano

[El nacimiento de la tragedia](#)

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

El nacimiento de la tragedia Friedrich Nietzsche

Ensayo de autocritica (1886)

uno

Sea lo que sea aquello que esté a la base de este libro problemático: una cuestión de primer rango y máximo atractivo tiene que haber sido, y, además, una cuestión profundamente personal - testimonio de ello es la época en la cual surgió, *pese a* la cual surgió, la excitante época de la guerra franco-alemana de 1870/71.

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

Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el *pesimismo*, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? - ¿como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es «el sentir miedo»? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisiaco? ¿Qué significa, nacida de él,

la tragedia? - Y por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico . ¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? ¿Y la «jovialidad griega» del helenismo tardío, tan sólo un arreblo de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan sólo una precaución del hombre que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia -sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de viada toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de donde* - toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el científicismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria, frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la *verdad*? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso **tu** secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu - ironía? - -

dos

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

tres

Dicho una vez más, hoy es para mí un libro, imposible, - lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo*, sin voluntad de

limpieza lógica, muy convencido, y por ello, eximiéndose de dar demostraciones, desconfiando incluso de la *pertinencia* de dar demostraciones, como un libro para iniciados, como una «música» para aquellos que han sido bautizados en la música, que desde el comienzo de las cosas están ligados por experiencias artísticas comunes y raras, como signo de reconocimiento para quienes sean *in artibus* parientes de sangre, - un libro altanero y entusiasta, que de antemano se cierra al *profanum vulgus* de los «cultos» más aún que al «pueblo», pero que, como su influjo demostró y demuestra, tiene que ser también bastante experto en buscar sus compañeros de entusiasmo y en atraerlos hacia nuevos senderos ocultos y hacia nuevas pistas de baile. Aquí hablaba en todo caso, -esto se admitió con tanta curiosidad como repulsa - una voz *extraña*, el discípulo de un «dios desconocido» - todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el desabrimiento dialéctico del alemán, incluso bajo los malos modales del wagneriano; había aquí un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aún de nombre, una memoria rebosante de preguntas, experiencias, secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba -así se dijo la gente con suspicacia- una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa «alma nueva» habría debido *cantar* - ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo! O, al menos, como filólogo: - ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar aún en este campo! Sobre todo el problema *de que* aquí hay un problema, - y de que, ahora y antes, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...

cuatro

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

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

cinco

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

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

seis

¿Se entiende cuál es la tarea que yo osé rozar ya con este libro?... ¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, -el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! ¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» - dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495 - «es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, *no son dignos* de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico-, ese espíritu lleva, según esto, a la *resignación*». ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! - Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que el haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisiacos: a saber, ¡el haberme *echado a perder* en absoluto el grandioso *problema griego*, tal como a mí se me había aparecido, por la injerencia de las cosas modernísimas! ¡El haber puesto

esperanzas donde nada había que esperar, donde todo apuntaba, con demasiada claridad, hacia un final! ¡El haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán», como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo - y esto en una época en que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa, acababa de presentar *su abdicación* definitiva e irrevocable, y, bajo la pomposa excusa de fundar un Reich, realizaba su tránsito a la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas»! De hecho, entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese «ser alemán», y asimismo acerca de la *música alemana* de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, *obnubila*. - Al margen, claro está, de todas las esperanzas apresuradas y de todas las erróneas aplicaciones a la realidad del presente con que yo me eché a perder entonces mi primer libro, permanecerá en lo sucesivo el gran signo de interrogación dionisiaco, tal como fue en él planteado, también en lo que se refiere a la música: ¿cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana, - sino un *origen dionisiaco*?...

siete

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

Imaginémonos una generación que crezca con esa intrepidez de la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de esos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno: ¿*acaso no sería necesario* que el hombre trágico de esa cultura, en su

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

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?

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

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba!
¡Y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y mejor aún, ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado suficientemente fuerte hoy para hacer esto.

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, que hace señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: -

Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojó esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprended* - ¡a reír!

Así habló Zaratustra, cuarta parte

Sitio creado y actualizado por Horacio Potel



Nietzsche en Castellano

[El nacimiento de la tragedia](#)

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

El nacimiento de la tragedia Friedrich Nietzsche Prólogo a Richard Wagner

Con el fin de mantener lejos de mí todas las críticas, irritaciones y malentendidos a que los pensamientos reunidos en este escrito darán ocasión, dado el carácter peculiar de nuestro público estético, y con el fin también de poder escribir las palabras introductorias con idéntica delicia contemplativa de la cual él mismo, como petrefacto de horas buenas y enaltecedoras, lleva los signos en cada hoja, voy a imaginarme el instante en que usted, mi muy venerado amigo, recibirá este escrito: cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que élideo, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia. Usted recordará entonces que yo me concentré en estos pensamientos al mismo tiempo en que surgía su magnífico escrito conmemorativo sobre Beethoven, es decir, en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Sin embargo, errarían quienes acaso pensasen, a propósito de esa concentración, en la antítesis entre excitación patriótica y disipación estética, entre seriedad valiente y juego jovial: a éstos, si leen realmente este escrito, acaso les quede claro, para estupor suyo, con qué problema seriamente alemán tenemos que habérmolas, el cual es situado por nosotros con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de viraje. Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante «seriedad de la existencia» cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como a mi sublime precursor en esa vía.

Basilea, fin del año 1871



Nietzsche en Castellano

El
nacimiento
de la
tragedia

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

El nacimiento de la tragedia Friedrich Nietzsche

1



Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*: de forma similar a como la generación depende de la dualidad de sexos, en lucha permanente y en reconciliación que sólo se produce periódicamente. Esos nombres los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales a

quien discierne le hacen perceptibles las profundas doctrinas secretas de su intuición del arte no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras penetrantemente claras del mundo y sus dioses. Con sus dos divinidades del arte, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subiste una antítesis monstruosa, en origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: ambas pulsiones tan diferentes van en compañía, las más de las veces en abierta discordancia entre ellas y excitándose mutuamente para tener partos siempre nuevos y cada vez más vigorosos, con el fin de que en ellos se perpetúe la lucha de aquella antítesis, sobre la cual la común palabra “arte” tiende un puente sólo en apariencia; hasta que finalmente, aparecen, gracias a un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica apareados entre sí, y en ese apareamiento engendran por último la obra de arte de la tragedia ática, que es dionisiaca en la misma medida que apolínea.

Para poner a nuestro alcance esas dos pulsiones imaginémoslas, primero, como los mundos artísticos separados de los *sueños* y de la *embriaguez*; entre cuyos fenómenos fisiológicos se puede notar una antítesis que se corresponde con la existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En los sueños se presentaron por vez primera, según la versión de Lucrecio, las magnificas figuras de los dioses ante las almas de los hombres, en los sueños veía el gran escultor la fascinante construcción de los cuerpos de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, también habría hecho alusión a los sueños y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en Los *maestros cantores*:

Amigo mío, ésta es justamente la obra del poeta,
observar e interpretar sus sueño.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le ofrece en los sueños;
Todo arte poético y toda poesía
no es sino interpretación de sueños verdaderos.

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción todo hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo e incluso, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Nosotros gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no hay nada indiferente ni innecesario. En la vida culminante de esta realidad onírica aún tenemos, sin embargo, la sensación traslúcida de su *apariencia*: ésta es al menos, mí experiencia, en defensa de su frecuencia, sí, de su normalidad, podría aportar muchos testimonios y las máximas de los poetas. El hombre filósofo tiene hasta el presentimiento de que también debajo de esta realidad en la que vivimos y somos está oculta una segunda realidad completamente diferente, esto es, que la primera también es una apariencia; y al don que permite que los seres humanos y todas las cosas se presenten en determinadas ocasiones como meros fantasmas o imágenes oníricas, Schopenhauer lo califica claramente como la señal distintiva de la aptitud filosófica. El filósofo se relaciona con la realidad de la existencia de la misma manera que el ser humano sensible al arte se comporta con la realidad de los sueños; la contempla a conciencia y a gusto; pues desde esas imágenes él se interpreta la vida, en esos sucesos se ejercita para la vida. No son sólo precisamente las imágenes agradables y amistosas las que experimenta en sí mismo con comprensión total: también lo serio, turbio, triste y tenebroso, los impedimentos repentinos, las bromas al azar, las esperas llenas de desasosiego, en una palabra, toda la “divina comedia” de la vida, con su *Inferno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras -puesto que en esas escenas él también vive y comparte los sufrimientos-, y sin embargo, tampoco sin aquella sensación fugaz de apariencia; y tal vez recuerden varios, como yo, que a veces, en los peligros y terrores de los sueños, se han gritado, animándose a sí mismo, y con éxito: “¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!”. Así me lo han contado también de personas que estuvieron en condiciones de continuar durante tres y más noches seguidas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos que dan claramente testimonio de que nuestra esencia más íntima, el substrato común de todos nosotros, vive en sí la experiencia de los sueños con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad de la experiencia onírica también la expresaron los griegos en su Apolo: Apolo en tanto que dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que según su etimología es el “resplandeciente” [“*Schinende*”], la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia [*Schein*] del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna, así como la profunda conciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza cura y ayuda, todo ello es, a la vez, el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y de las artes en general, gracias a las cuales la vida se hace posible y digna de ser vivida. Pero aquella delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir efectos patológicos, pues de lo contrario, la apariencia nos engañaría como si fuese grosera realidad - tampoco es lícito que falte en la imagen de Apolo: la mesurada limitación, el estar libre de las

agitaciones más salvaje, el sabio sosiego del dios escultor. Su ojo, de acuerdo con su origen, ha de ser “solar”; aun cuando esté enojado y mire de mal humor, la solemnidad de la bella apariencia le recubre. Y de este modo podría ser válido para Apolo, en un sentido excéntrico, aquello que Schopenhauer dice del hombre cogido por el velo de Maya. El mundo como voluntad y representación, I, p. 416: “Como en el mar embravecido, que ilimitado por doquier, entre aullidos hace que montañas de olas asciendan y se hundan, un navegante está en una barca confiando en la débil embarcación; así está en medio de un mundo de tormentas, tranquilo el hombre individual, sostenido y confiando en el *principium individuationis*” Incluso habría que decir de Apolo que él ha alcanzado su más sublime expresión la confianza imperturbable en el *principium* y el tranquilo estar ahí de todo el que se encuentre cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, con cuyos gestos y miradas nos hablarían todo el placer y toda la sabiduría de la “apariencia”, en compañía de su belleza.

En el mismo pasaje Schopenhauer nos ha descrito el horrible espanto que conmociona al hombre cuando, de repente, en las formas de conocimiento del fenómeno ya no sabe a qué atenerse mientras el principio de razón parece que sufre, en una cualquiera de sus configuraciones, una excepción. Si a este espanto le añadimos el éxtasis lleno de delicias que, en la misma ruptura del *principium individuationis* se eleva desde el fondo más íntimo del hombre y de la misma naturaleza, entonces tendremos una visión de la esencia de lo *dionisiaco*, a la cual la analogía de la *embriaguez* es la que nos la pone más a nuestro alcance. Aquellas agitaciones dionisiacas, en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta el autoolvido completo, se despiertan bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que haban en himnos todos los hombres y pueblos originarios, o bien en la poderosa inminencia de la primavera, que con placer se infiltra por toda la naturaleza. También en la Edad Media alemana, y hallándose bajo esa misma violencia dionisiaca, multitudes cada vez mayores iban dando vueltas de un sitio a otro, cantando y bailando: en estos danzantes de San Juan y de San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, remontándose hasta Babilonia y los orgiásticos saceos. Hay hombres que, por falta de experiencia o por estupidez, se apartan de tales fenómenos como de “enfermedades del pueblo”, ridiculizándolos o lamentándolos desde el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué cadavérico y fantasmagórico es el aspecto que tiene precisamente esa “salud” suya cuando pasa junto a ellos en plena efervescencia la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se remueva la alianza entre los humanos: también la naturaleza alienada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera voluntaria ofrece la tierra sus dones y pacíficamente se acercan las fieras de las rocas y del desierto. El carro de Dionisos está cubierto de flores y guirnaldas: bajo su yugo la pantera y el tigre caminan paso a paso. Transfórmese el “Canto a la Alegría” de Beethoven en una pintura y no se quede nadie atrás con su imaginación cuando millones se postran en el polvo llenos de escalofríos: de esta manera podremos acercarnos a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora se rompen, todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda atrevida” han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía de los mundos, cada cual se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino hecho uno con él, como si el velo de Maya estuviera roto y tan sólo revolotease en jirones ante lo misterioso Uno-primordial. Cantado y bailando se exterioriza el hombre como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de alzar el vuelo por los aires

bailando. En sus gestos habla la transformación mágica. Así como ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, así también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo ahora anda tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses. El hombre ya no es artista, se ha convertido en su obra de arte: la violencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los escalofríos de la embriaguez para la suma satisfacción deliciosa de lo Uno-primordial. La arcilla más noble, el mármol máspreciado son aquí amasado y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios elusinos: “¿Caéis postrados, millones?, ¿presientes tú al creador?”

Friedrich Nietzsche

Sitio creado y actualizado por Horacio Potel



Nietzsche en Castellano

[El nacimiento de la tragedia](#)

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

El nacimiento de la tragedia Friedrich Nietzsche

2

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

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

No precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisiacos* de los

bárbaros dionisiacos. En todos los confines del mundo antiguo - para dejar aquí de lado el mundo moderno -, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisiacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de las brujas». Contra las febriles emociones de esas festividades, cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y del mar, éstos, durante algún tiempo, estuvieron completamente asegurados y protegidos, según parece, por la figura, que aquí se yergue en todo su orgullo, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisiaco, grotescamente descomunal. En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de mayestática repulsa de Apolo. Más dificultosa e incluso imposible se hizo esa resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente instintos similares: ahora la actuación del dios délfico se limitó a quitar de las manos de su poderoso adversario, mediante una reconciliación concertada a tiempo, sus aniquiladoras armas. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: a cualquier lugar que se mire, son visibles las revoluciones provocadas por ese acontecimiento. Fue la reconciliación de dos adversarios, con determinación nítida de sus líneas fronterizas, que de ahora en adelante tenían que ser respetadas, y con envío periódico de regalos honoríficos; en el fondo, el abismo no había quedado salvado. Mas si nos fijamos en el modo como el poder dionisiaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, nos daremos cuenta ahora de que, en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. Aquel repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisiacos recuerdan aquel bebedizo - como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales -, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpen, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música* dionisiaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la

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

Friedrich Nietzsche

Sitio creado y actualizado por Horacio Potel



Nietzsche en Castellano

El
nacimiento
de la
tragedia

[Principal](#)

[Textos](#)

[Comentarios](#)

[Biografía](#)

[Fotos](#)

[Música](#)

[Bibliografía](#)

[Links](#)

El nacimiento de la tragedia Friedrich Nietzsche

3



Dioniso en brazos de Sileno

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

considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?

Quien se acerca a estos Olímpicos llevando en su corazón una religión distinta y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles las espaldas, disgustado y decepcionado. Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado, todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito antes este fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo que a cualquier lugar a que mirasen tropezaban con la risa de Helena, imagen ideal de su existencia, “flotante en una dulce sensualidad”. Pero a este espectador vuelto ya de espaldas tenemos que gritarle: no te vayas de aquí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se despliega ante ti con una jovialidad tan inexplicable. Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder atraparlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta

que forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti -morir pronto.”

¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? ¿Qué relación mantiene la visión extasiada del mártir torturado con sus suplicios?

Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, -fue superada constantemente, una y otra vez, por