Friedrich
NIETZSCHE

Fragmentos PÓSTUMOS (1869-1874)

Volumen I

tecnos

FRIEDRICH NIETZSCHE

FRAGMENTOS PÓSTUMOS

VOLUMEN I
(1869-1874)

Edición dirigida por
DIEGO SÁNCHEZ MECA

Traducción, introducción y notas de
LUIS E. DE SANTIAGO GUERVÓS

2.ª edición corregida y aumentada

Edición realizada bajo los auspicios de la Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche (SEDEN)

tecnos

Título original:
Nachgelassene Fragmente
(1869-1874)

Diseño de cubierta:
Carlos Lasarte González

Primera edición, 2007
Segunda edición, 2010

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 978-84-309-4483-5 (obra completa)
ISBN: 978-84-309-5128-4 (volumen I)
Depósito Legal: M-41.200-2010

Printed in Spain. Impreso en España por Closas Orcoyen

ÍNDICE

FRAGMENTOS PÓSTUMOS (1869-1874)

ABREVIATURAS Y SIGNOS

AC	*El Anticristo*
BA	*Sobre el futuro de nuestros centros de formación*
CV	*Cinco prólogos a cinco libros no escritos*
DD	*Ditirambos de Dionisio*
DS	*David Strauss. Primera Consideración Intempestiva*
DW	*La visión dionisíaca del mundo*
EH	*Ecce homo*
FW	*La gaya ciencia*
GD	*Crepúsculo de los ídolos*
GM	*La genealogía de la moral*
GMD	*El drama musical griego*
GT	*El nacimiento de la tragedia*
HL	*Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda Consideración Intempestiva*
JGB	*Más allá del bien y del mal*
M	*Aurora*
MA	*Humano, demasiado humano*
MD	*Exhortación a los alemanes*
NW	*Nietzsche contra Wagner*
PHG	*La filosofía en la época trágica de los griegos*
SE	*Schopenhauer como educador. Tercera Consideración Intempestiva*
SGT	*Sócrates y la tragedia griega*
ST	*Sócrates y la tragedia*
UB	*Consideraciones Intempestivas*
VM	*Miscelánea de opiniones y sentencias*
WA	*El caso Wagner*
WB	*Richard Wagner en Bayreuth. Cuarta Consideración Intempestiva*
WL	*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*
WS	*El caminante y su sombra*
WM	*La voluntad de poder*
Za	*Así habló Zaratustra*
FP	*Fragmentos Póstumos*, citados por nuestra edición en cuatro volúmenes, Editorial Tecnos, Madrid, 2006-2010, con indicación del volumen en números romanos
CO	*Correspondencia*, citada por la edición de Luis de Santiago, Editorial Trotta, Madrid, 2005 ss., con indicación del volumen en números romanos.
BAW	*F. Nietzsche, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, ed. H. J. Mette, K. Schlechta, W. Hoppe, E. Thierbach, H. Krahe, N. Buchwald y C. Koch, Beck, Múnich, 1933-1940 (5 vols.)
GOA	*Friedrich Nietzsche Werke, Grossoktavausgabe*, Kröner. Leipzig, 1905 ss. (20 vols.)
MU	*Friedrich Nietzsche Werke, Musarionausgabe*, ed. R. Oehler, M. Oehler y F. Würzbach, Musaurion, Múnich, 1920-1929 (23 vols., los dos últimos de índices)

NDB *Nietzsche Werke in Drei Bänden*, ed. de K. Schlechta, Hanser, Múnich, 1965
KGW *Friedrich Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlín, 1967 ss.
KSA *Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin, 1980 (3.ª ed., 1999)
KSB *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, ed. de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlín, 1986
BN *Nietzsches persönliche Bibliothek*, ed. de Giuliano Campioni y otros, Walter de Gruyter, Berlín, 2003
WWV Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vostelung*, ed. A. Hübscher, Brockhaus, Mannheim, 1988, *Sämtliche Werke*, vols. II y III, trad. esp. *El mundo como voluntad y representación*, Trotta, Madrid, 2004-2005

Signos

< > Incluido por los editores
[-] Palabra indescifrable
[- - -] Tres o más palabras indescifrables
— — — Falta texto
[+] Laguna de una palabra
[+ + +] Laguna
Versalitas Negrita en el texto original. Doble subrayado en manuscrito
Cursiva Letras espaciadas en el original, subrayado en el manuscrito. Palabras en otros idiomas

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN DEL VOLUMEN I

Respecto de la primera, esta segunda edición del volumen I de los *Fragmentos póstumos* presenta algunas novedades de interés, que se incorporan ahora como resultado del estudio de sus contenidos en las sesiones de nuestro grupo de investigación durante los cuatro años que lleva publicada. Entendemos nuestro trabajo de edición crítica como una tarea que no concluye una vez llevada a cabo la primera publicación de los textos, sino que continúa en el tiempo con el fin de perfeccionar la traducción y de actualizar, en las posibles reediciones que puedan ir teniendo lugar, el aparato crítico, las introducciones y los complementos. De este modo, la edición se va enriqueciendo con los resultados de nuestro mejor conocimiento de los textos y con la incorporación a ella de los incesantes avances que continuamente se producen en la investigación internacional al respecto. En concreto, las novedades de esta segunda edición son las siguientes.

En primer lugar, se ha corregido el texto de la traducción y se ha revisado en su totalidad mejorando su redacción y subsanando algunas imprecisiones. Ello se ha realizado al hilo de la introducción, en esta segunda edición, de las correcciones señaladas en el aparato crítico de la KGW (*Nachbericht*) y todavía no incorporadas al texto alemán de las actuales ediciones Colli-Montinari, en ninguna de sus reimpresiones hasta la fecha en lo que respecta a los *Fragmentos póstumos*. Como es sabido, los manuscritos de estos fragmentos, al tratarse de apuntes privados, están llenos de abreviaturas muchas veces difíciles de descifrar, palabras ilegibles, frases entrecortadas, interrupciones, etc., puesto que su escritura nunca fue reelaborada por Nietzsche para la imprenta. Tras el establecimiento del texto de la edición crítica alemana por los editores Giorgio Colli y Mazzino Montinari en los años sesenta y setenta del pasado siglo, una lectura más a fondo de los manuscritos, realizada por el grupo de trabajo de esta edición alemana, fue detectando algunas erratas de desciframiento por parte de Colli y Montinari y señalándolas en los volúmenes complementarios a la edición, los *Nachberichte*. En la primera edición de nuestro volumen I, nosotros optamos por atenernos al texto alemán de la edición crítica actualmente existente (el de la KSA de 1999) y anunciamos, en la «Introducción general», la publicación de un volumen final complementario (siguiendo el ejemplo de la KGW) en el que se recogerían, entre otros materiales, el estado en esa fecha de las correcciones (y de las correcciones a las correcciones) que se van realizando por parte de los estudiosos de los manuscritos. Sin embargo, el ejemplo de la nueva edición italiana de los *Fragmentos póstumos*, recientemente iniciada bajo la dirección del profe-

sor G. Campioni, y el comienzo de la publicación en la web de HyperNietzsche de los textos de la KGW con las correcciones ya incluidas, nos ha convencido de la conveniencia de aprovechar esta segunda edición del volumen I para incorporarlas al nuevo texto. En realidad, la gran mayoría de estas correcciones no suponen modificaciones significativas del sentido de los textos originales establecidos por Colli y Montinari, pues se refieren básicamente a minucias sin importancia: pequeños errores tipográficos del texto alemán, cuestiones de puntuación, interlineado, entrecomillado, confusión de mayúsculas y minúsculas, subrayados, etc. Ahora, en esta segunda edición nuestra, todas esas correcciones se incorporan al nuevo texto y se hace constar, en las notas a pie de página, cuando la modificación es de alguna importancia. Este trabajo de revisión y corrección de la traducción ha sido llevado a cabo por Juan Luis Vermal, Manuel Barrios, Diego Sánchez Meca, Jesús Conill, Marco Parmeggiani, Enrique Salgado y, naturalmente y sobre todo, por Luis de Santiago.

En segundo lugar, y también como resultado del análisis de los textos en nuestras reuniones de seminario, se ha revisado y aumentado considerablemente el aparato crítico en todos aquellos lugares y aspectos en los que se ha considerado mejorable el grado de información sobre clasificación del material póstumo, variantes y correspondencias, datos de contextualización, bibliografía, etc. Se han añadido también las citas referentes a la *Correspondencia* en su edición en español dirigida por Luis E. de Santiago, y a los *Fragmentos póstumos* de los otros volúmenes ya publicados por Tecnos (FP II, FP III y FP IV). De igual modo, en nuestro deseo de actualizar la edición en su conjunto cuando se nos presenta la oportunidad para ello con motivo de una nueva edición o reimpresión, se ha modificado en parte la «Introducción general».

En tercer lugar, en esta segunda edición del volumen I se añaden al final, como «Apéndice», un grupo de 61 nuevos fragmentos que no fueron incluidos por Colli y Montinari en el texto actualmente existente de la edición alemana. Son los llamados *Nachträge* o suplementos, que aparecieron después en el volumen III-5/1 de la KGW, pp. 111-139. Al incluirlos aquí, seguimos la numeración adoptada por el profesor Campioni en su nueva edición italiana de los *Fragmentos póstumos* antes mencionada, que es la única, junto con la nuestra, hoy realmente actualizada. La clasificación con a, b, c, etc., añadida al número correspondiente del fragmento, permite al lector situarlo en el orden cronológico del manuscrito. Bajo el rótulo «Otros fragmentos», se añaden, asimismo, algunos fragmentos procedentes de los cuadernos y carpetas que Colli y Montinari no incluyeron por su carácter filológico. Estos fragmentos se identifican con las letras A, B, C, etc.

En el capítulo de los agradecimientos, quiero expresar mi especial reconocimiento y gratitud, ante todo, a los compañeros que integran nuestro grupo de investigación: Jaime Aspiunza, Manuel Barrios, Jesús Conill, Joan B. Llinares, Marco Parmeggiani, Luis E. de Santiago Guervós y Juan Luis Vermal, a quienes doy las gracias vivamente por su dedicación, sus aportaciones, sugerencias y constructivas críticas, así como por su paciencia, fidelidad, admirable profesionalidad y espíritu de colaboración en la ya prolongada, ingrata y dura tarea que nos hemos impuesto de edición en español de los *Fragmentos póstumos* y de las obras de Nietzsche. Considero un privilegio y una gran suerte la experiencia de trabajo con personas tan competentes y disciplinadas, el enriquecimiento mutuo

que ello ha supuesto y los fuertes lazos de afecto y amistad que esta tarea ha creado entre nosotros.

De igual modo, deseo dar las gracias a los numerosos profesores, estudiosos y periodistas que se han hecho eco de nuestra edición en los cuatro años que tiene de vida y que han llevado a cabo las más de treinta reseñas y noticias hasta ahora publicadas de los distintos volúmenes, tanto en España como en Hispanoamérica y Europa. Quiero dejar constancia aquí del reconocimiento que me merecen por su interés, sensibilidad ante la relevancia de esta aportación y por sus elogiosos comentarios y observaciones realizadas. Asimismo, y de manera también especial, deseo agradecer, en nombre de todo el equipo, a la Editorial Tecnos, y en particular a su director, D. Manuel González Moreno, la confianza depositada en nosotros y su actitud siempre receptiva y positiva hacia nuestros proyectos e ideas.

DIEGO SÁNCHEZ MECA

INTRODUCCIÓN GENERAL A LA EDICIÓN ESPAÑOLA DE LOS FRAGMENTOS PÓSTUMOS

1. IMPORTANCIA DE LOS *FRAGMENTOS PÓSTUMOS* EN EL CONJUNTO DE LA OBRA DE NIETZSCHE

La inmensa cantidad de apuntes y anotaciones que Nietzsche dejó escritas en decenas de cuadernos, carpetas y legajos de hojas sueltas, y que no estaban destinadas directamente a su publicación, constituyen un gigantesco legado póstumo de enorme interés y utilidad, no sólo para comprender la génesis y el trasfondo de las obras publicadas, sino porque en sí mismos contienen desarrollos que en múltiples aspectos completan y amplían de forma sustantiva lo publicado. Son anotaciones de carácter muy heterogéneo y con niveles de elaboración muy variables: borradores de textos luego publicados, fragmentos y aforismos inéditos, variantes, notas tomadas al hilo de lecturas diversas, reflexiones y observaciones privadas, esquemas, proyectos, listas de libros, esbozos, títulos, etc. El interés de toda esta riqueza textual estriba, ante todo, en permitir adentrarse en el modo original en que Nietzsche gestaba sus pensamientos, a saber, no según el mito del filósofo-genio al que le vienen las grandes ideas por simple inspiración, sino mediante un duro y prolongado trabajo de lectura y estudio, de reflexión y de discusión crítica con las más diversas aportaciones de la ciencia, de la filosofía, de la historia y de la cultura de su tiempo. Por tanto, en relación con las obras publicadas, este material póstumo se revela como una especie de «diario intelectual» en el que la reflexión y las ideas se expresan con la frescura y la vivacidad con las que brotan espontáneamente en el momento de nacer, y, por tanto, de un modo mucho más libre y desinhibido que en los escritos publicados. Hace posible hacerse una idea de las fuentes de Nietzsche y de las lecturas cuya influencia se refleja en sus obras publicadas, y muestra, en fin, el carácter siempre inacabado del pensamiento cuya esencia consiste en su ejercicio mismo, y que no resuelve, por tanto, su tensión en dogmas finales ni en verdades absolutas.

Por otra parte, el hecho de que la hermana de Nietzsche pudiese presentar su compilación de fragmentos póstumos *La voluntad de poder* como la obra más importante de Nietzsche desde el punto de vista filosófico y político, y que así fuese reconocida por autores de la talla de Heidegger, da idea de la relevancia teórica del contenido de tales fragmentos. Doctrinas como la del eterno retorno, el *Übermensch*, la voluntad de poder, etc., encuentran su desarrollo casi exclusi-

vamente en el material póstumo, y muchos cuadernos de estos apuntes no fueron utilizados por Nietzsche en la elaboración de sus obras publicadas. Además, el *Nachlass* tiene una importancia fundamental para la clarificación de muchas teorías del filósofo desde una perspectiva genética, lo que ha llevado a varios estudiosos a considerar que es en el *Nachlass* donde debe buscarse la filosofía propiamente dicha de Nietzsche: «Lo que el propio Nietzsche publicó en su época creadora —dice Heidegger— ha sido siempre sólo un primer plano. Esto vale también respecto de su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*. La auténtica filosofía de Nietzsche está en su obra póstuma»[1].

Por la complejidad del material mismo y por la historia de los avatares de su publicación, este legado póstumo de Nietzsche ha demostrado no carecer de un amplio abanico de problemas[2]. No ha sido fácil, por ello, llegar a disponer de una edición fiable, completa, elaborada con criterios filológicos correctos y libre de manipulaciones y tergiversaciones interesadas, como es la ya por fin casi concluida edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, en cuyo texto se basa nuestra traducción. No estará de más, por ello, realizar un breve recorrido por las principales ediciones del *Nachlass* que permita hacerse una idea de las dificultades y complicaciones que ha habido que superar.

La primera edición parcial de los *Fragmentos póstumos* fue hecha por Fritz Koegel a finales del siglo XIX, bajo la supervisión de Elisabeth Förster-Nietzsche, la hermana del filósofo, y ocupa los volúmenes IX al XII de la edición de las obras de Nietzsche llevada a cabo por el Archivo creado y controlado por Elisabeth[3]. Estos volúmenes recogen fragmentos hasta 1885 sin seguir estrictamente un orden cronológico ni ser totalmente fieles a los contenidos de los cuadernos. Así, el volumen XII (aparecido en 1897) incluye en sus 130 primeras páginas una recopilación de 235 fragmentos agrupados por Koegel en cinco apartados bajo el título de *Die Wiederkunft des Gleichen*. En 1899 comienza la publicación de la *Grossoktavausgabe* (GOA) por la editorial Kröner de Leipzig, dividida en tres secciones: 1) obras preparadas para la imprenta y publicadas por Nietzsche mismo (vols. I-VIII); 2) escritos póstumos (vols. IX-XVI); 3) escritos filológicos (vols. XVII-XIX), concluyendo con un volumen, el XX, dedicado a los índices. En esta edición, en lo referente a los volúmenes IX al XII se aprovechaba, en parte, el trabajo de Koegel para la edición anterior, de modo que los volúmenes IX y X (publicados en 1903) recogen fragmentos redactados entre 1869 y 1876 con alguna agrupación temática, como la que incluye el volumen X bajo el título *Das Philosophenbuch*, y con otras ordenaciones temáticas con títulos como «Filosofía

---

[1] Heidegger, M., *Nietzsche*, trad. cast. J. L. Vermal, Destino, Barcelona, 2000, vol. I, p. 24.

[2] Bibliografía específica sobre ello la constituyen Montinari, M., *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes*, Franke, Stuttgart, 1987; Montinari, M., «Die neue kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken», en *Nietzsche Lesen*, Gruyter, Berlin, 1982; Campioni, G., *Leggere Nietzsche. Alle origine dell'edizione critica Colli-Montinari*, ETS, Pisa, 1992; Fornari, M. C. (ed.), *Nietzsche: edizioni e interpretazioni*, ETS, Pisa, 2006; Meléndez, G., «Los fragmentos póstumos de Nietzsche», en *A propósito de Nietzsche y su obra*, Norma, Caracas, 1997.

[3] Para la historia del Archivo, cfr. Hoffmann, D. M., *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs. Cronik Studien und Dokumente*, Gruyter, Berlín, 1991; Benjamin, W., «Nietzsche und das Archiv seiner Schwester», en *Gesammelte Schriften in 7 Bänden*, Suhrkamp, Frankfort del

general», «Metafísica», «Moral», etc.[4] En los volúmenes XIII y XIV (aparecidos en 1903 y 1904 respectivamente) se prosigue la edición de los fragmentos hasta los redactados en 1888. Pero la principal novedad de esta edición la ofrecía el volumen XV (publicado en 1901), donde 483 fragmentos, clasificados en cuatro libros a cargo de Peter Gast y los hermanos Ernst y August Horneffer y con un prólogo de Elisabeth, aparecía como primera versión de *La voluntad de poder*. En 1911 esta primera edición se vio ampliada a 1.067 fragmentos bajo la forma de segunda edición de la anterior, comprendiendo ahora los volúmenes XV y XVI de la GOA, a cargo de Peter Gast y Elisabeth con un aparato crítico de Otto Weiss[5]. Se trataba de una ordenación sistemática de fragmentos que prescindía tanto del orden cronológico de las anotaciones de Nietzsche como de la fidelidad a los textos mismos, pues en varios casos se dividían aforismos destruyendo la continuidad con que habían sido concebidos, o se fusionaban fragmentos originalmente separados dando lugar a textos en los que cambiaba el sentido que tenían en los manuscritos del filósofo. También se incluían como textos de Nietzsche citas o resúmenes que él había copiado al hilo de sus lecturas, y que, por no reseñar de dónde habían sido extraídos, fueron confundidos como textos propios de Nietzsche.

En relación a esta edición, ni la *Musarionausgabe* (MU) ni la *Historisch-kritische Gesamtsausgabe* (BWA) representaron novedad alguna. La MU, en 23 volúmenes (los dos últimos de índices), aparecida entre 1920 y 1929 al cuidado de R. Oehler, M. Oehler y F. Würzbach, se basa en lo esencial en la GOA, y la única novedad significativa es la relativa a su volumen I, que incluye una selección de apuntes de juventud hasta ese momento inéditos. La BWA, editada por H. J. Mette, K. Schlechta, W. Hoppe. E. Thierbach, H. Krahe, N. Buchwald y C. Koch, y que se publicó en la editorial Beck de Múnich entre 1933 y 1940, sólo llegó a publicar los primeros cinco volúmenes del proyecto, que recogen básicamente los escritos de juventud de Nietzsche hasta 1869, quedando detenida a causa de la guerra europea. Entre quienes se ocuparon de esta edición se encontraba Karl Schlechta que, una vez acabada la guerra, llevó a cabo una edición de las obras de Nietzsche en tres volúmenes[6]. La importancia de esta edición de Schlechta consistía en la nueva publicación, además de las obras editadas por el propio Nietzsche, del material póstumo que Elisabeth y Peter Gast habían reunido y ordenado bajo el título *La voluntad de poder*, pero renunciando al orden sistemático que le dieron ellos y presentándolo en simple orden cronológico. Esta edición suscitó una fuerte polémica, parte de la cual apareció en la revista *Merkur* entre noviembre de 1957 y agosto de 1958. Schlechta defendía la tesis de que Nietzsche, en los últimos tiempos de su vida consciente, había renunciado a pre-

---

[4] Puede verse el esquema que siguió F. Koegel en la carta de Peter Gast a Overbeck del 12 de abril de 1894, en Overbeck, F. y Köselitz, H., *Briefwechsel*, eds. D. M. Hoffmann, N. Peter y Th. Salfinger, Gruyter, Berlín, 1998, pp. 401-404.

[5] Para esta historia, cfr. Ferraris, M., «Storia de *La volontà di potenza*», en F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, ed. M. Ferraris y P. Kobau, Bompiani, Milán, 1992, pp. 563-688; Campioni, G., *Nel deserto della scienza: una nuova edizione della* Volontà di potenza *di Nietzsche*, Olschki, Florencia, 1993; sobre el papel de Elisabeth, cfr. Di Iorio, P. «Les volontés de puissance», en M. Montinari, *La volonté de puissance n'existe pas*, L'Éclat, Paris, 1996, pp. 122-127; también Chauvelot, D., *Elisabeth Nietzsche, de la sœur et de la prêtresse*, L'Harmattan, Paris, 1998.

parar un *Hauptwerk* constituido por todos los apuntes que iba redactando, y que la idea de una supuesta gran obra sistemática al que todo ese material estaría destinado no era más que una falsificación de la hermana. Con la clara intención de convertirla en un éxito editorial, los editores habrían presentado esta obra como «la obra filosófica capital» que la enfermedad de Nietzsche truncara a un paso de su publicación. Desde entonces, cualquier discusión sobre el valor filológico y filosófico de los escritos póstumos de Nietzsche pasa obligadamente por una revisión de la significación del trabajo preparatorio de esta supuesta obra principal, que habría debido llevar el título de *La voluntad de poder*[7].

En este sentido, la labor minuciosa de expertos y críticos ha puesto de manifiesto la arbitrariedad filológica con que fue confeccionado tal trabajo, sus continuos forzamientos falsificadores cuyo valor ideológico está hoy ya bien probado e incluso ampliado por las múltiples voces que, no sin grandes simplificaciones y exageraciones de los hechos históricos, han convertido a su vez a la hermana en la principal responsable de la anexión nazi del pensamiento de Nietzsche. En cualquier caso, esta supuesta obra *La voluntad de poder*, aun habiendo sido considerada durante mucho tiempo como la más importante desde el punto de vista filosófico y político, ni fue pensada así por Nietzsche ni responde a criterios aceptables de corrección filológica, sino que ordena fragmentos y apuntes que van desde 1882 a 1888 seleccionados y organizados según uno de los muchos esquemas esbozados por Nietzsche. Contiene errores de desciframiento, desmembramientos de textos unitarios y fusiones de fragmentos de períodos diversos, como el mismo apartado de Otto Weiss a la edición de 1911 de la GOA documenta ampliamente. August y Ernst Horneffer, en sendos escritos de 1906 y 1907, muestran también con claridad la inconsistencia y arbitrariedad de esta recopilación, a lo que se debe añadir las lúcidas y consistentes críticas de E. Podach. En esta línea, la edición de Schlechta, que reunía los póstumos en el tercer volumen bajo el título *Aus den Nachlass der Achtzigerjahre*, sigue un orden cronológico basado en la descripción de los fragmentos hecha por Mette para la edición Beck. Y el mismo Schlechta, en el fragor de la polémica que siguió a su edición, no tuvo inconveniente en presentarse a sí mismo como el destructor de la leyenda de Nietzsche creada por la hermana y el Archivo, tras haber podido demostrar muchas de las falsificaciones llevadas a cabo en los escritos y cartas del filósofo por parte de Elisabeth[8].

En resumen, y haciendo balance de casi un siglo de debate sobre este asunto, hoy puede tenerse por cierto que Nietzsche, en efecto, había anunciado, en la contraportada de *Más allá del bien y del mal* y en *La genealogía de la moral*, párrafo 27 de la Segunda parte, una obra con el título *La voluntad de poder. Intento de una inversión de los valores*[9]. Los cuadernos manuscritos testimonian no sólo la concepción de un proyecto de obra con este título (verano de 1885), acompañado de una diversidad de esquemas relativos a títulos y orden de los capítulos (1885-1888), sino asimismo un intenso trabajo en la ejecución del mismo desde el

---

[7] Sobre la recepción de esta obra en los grandes intérpretes del siglo XX cfr. Müller-Lauter, W., «*Der Wille zur Macht* als Buch der Krisis philosophischer Nietzsche-Interpretation», en *Nietzsche Studien*, 1995 (24), pp. 223-260.

[8] Cfr. Schlechta, K., *Der Fall Nietzsche. Aufsätze und Vorträge*, Hanser, Múnich, 1958.

[9] Cfr. a este respecto las cartas de Nietzsche a Overbeck de 7 de abril de 1884, a Peter Gast del 2 de septiembre de 1884, y a la hermana de 2 de septimebre de 1886.

otoño de 1887, o sea, después de la publicación de *La genealogía de la moral*. Pero es cierto que también, en la *Correspondencia* de Nietzsche, existen testimonios incontestables en relación a su intención de abandonar finalmente, a partir de finales del verano de 1888, la realización de esta obra, al estar Nietzsche profundamente insatisfecho con lo logrado hasta ese momento.

Fue necesario esperar, pues, hasta la aparición de una nueva edición de la obra de Nietzsche, emprendida esta vez por los italianos Giorgio Colli y Mazzino Montinari y publicada en Berlín por la editorial Walter de Gruyter a partir de 1967, para que los escritos póstumos de Nietzsche, en su conjunto, fueran redisueltos y ordenados cronológicamente en la multitud de fragmentos que componían los cuadernos manuscritos de Nietzsche. Esta edición, *Friedrich Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe* (KGW) contenía, pues, la primera publicación de los *Fragmentos póstumos* elaborada ya libre de las intromisiones y censuras de la hermana y del Archivo, lo que hizo posible una calidad científica y un rigor filológico antes inexistente. De entrada, el criterio principal de esta nueva edición fue desechar la idea que presidía las primeras ediciones de presentar el material póstumo siguiendo un presunto orden sistemático, para publicar los fragmentos del *Nachlass* en su natural contexto, poniendo así fin, del modo más simple, a la larga querella y al caos de las anteriores compilaciones. En relación con el notable aparato crítico del que va dotada esta edición, constituye un trabajo decisivo en cuanto realización de la edición crítica y hace de esta edición la más completa existente en la actualidad a disposición del estudioso de Nietzsche.

Así pues, la KGW, que en versión más manejable se publicó después en 15 volúmenes en 1984 bajo el título de *Kritische Studienausgabe* (KSA) por Giorgio Colli y Mazzino Montinari, puede ser considerada la primera edición crítica de la obra de Nietzsche. Tras el fallecimiento de Colli y Montinari, la edición continuó a cargo de Wolfgang Müller-Lauter, Karl Pestalozzi, Volker Gerhardt y Norbert Miller, habiéndose publicado ya la totalidad de los fragmentos póstumos, las lecciones y los primeros escritos[10]. La edición se pensó en su origen dividida en ocho secciones a las que, posteriormente, se ha añadido una novena[11], lo

[10] Cfr. Parmeggiani, M., «¿Para qué filología? Significación filosófica de la edición Colli-Montinari de la obra de Nietzsche», en *Estudios Nietzsche*, 2001 (1), pp. 91-101; Morillas, A., «Estado actual de la edición Colli-Montinari», en *Estudios Nietzsche*, 2006 (6), pp. 149-163; Ávila Crespo, R., *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, Granada 1986, pp. 269-276.

[11] Esta es la situación de los *Fragmentos póstumos* redactados entre 1869 y1889 dentro de ella: vol. III-3, *Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 - Herbst 1872* (1978); vol. III-4: *Nachgelassene Fragmente, Sommer 1872 - Ende 1874* (1978); III-5: Kohlenbach, Michael/Haase, Marie-Luise, *Nachbericht zur dritten Abteilung, Zweiter Halbband: Kritischer Apparat: Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 - Ende 1874* (1998): IV-1: *Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen IV). Nachgelassene Fragmente Anfang 1875 - Frühling 1876* (1967); IV-2: *Menschliches, Allzumenschliches. Erster Band. Nachgelassene Fragmente 1876 - Winter 1877/78* (1967); IV-3: *Menschliches, Allzumenschliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente Frühling 1878 - November 1879* (1967): IV-4: Montinari, M., *Nachbericht zur vierten Abteilung, Richard Wagner in Bayreuth. Menschliches, Allzumenschliches I u. II. Nachgelassene Fragmente (1875 - 1879)* (1969); V-1: *Morgenröthe. Nachgelassene Fragmente Anfang 1880 - Frühjahr 1881* (1970); V-2: *Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 - Sommer 1882* (1973); VII-1: *Nachgelassene Fragmente Juli 1882 - Winter 1883 ñ 1884* (1977): VII-2: *Nachgelassene Fragmente Frühjahr - Herbst 1884* (1974); VII-3: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1884 - Herbst 1885* (1974); VII-4.1 *Nachbericht. Nachgelassene Fragmente Juli 1882 - Winter*

que representa un cambio de criterio en cuanto a la publicación de los *Fragmentos póstumos* redactados a partir de la primavera de 1885. En buena medida se desarrolla así la idea que Wolgang Müller-Lauter expresó en 1994 en relación a la necesidad de reelaborar toda la sección octava[12]. En cuanto a la KSA, los primeros seis volúmenes contienen las obras publicadas por Nietzsche, mientras que los volúmenes VII al XIII contienen los fragmentos póstumos desde 1869 a 1889, El volumen XIV, junto a una introducción y advertencias editoriales, contiene la descripción de los manuscritos y el aparato crítico correspondiente a los volúmenes I al XIII. Por último, el volumen XV ofrece una biografía con especial referencia a las vicisitudes de la trayectoria intelectual de Nietzsche, la tabla de concordancias con la KGW y un *Gesamtregister* de nombres propios para el conjunto de la edición. En suma, la edición Colli-Montinari es la que, por fin, ha puesto a disposición de los lectores la totalidad de los textos de manera fiel y rigurosa en su redacción original e íntegra, desenmascarando las tergiversaciones, voluntarias e involuntarias, que la edición de la hermana contenía. La más importante de estas tergiversaciones en relación con los *Fragmentos póstumos* consistió, como queda dicho, en el intento de formar con parte de ellos esa obra sistemática bajo el título *La voluntad de poder*, y presentarla como el verdadero *Hauptwerk* de Nietzsche. En la edición Colli-Montinari se disuelve esta composición interesada y sin fundamento de parte de los *Nachgelassene* y se ordena cronológicamente la totalidad de los apuntes contenidos en los cuadernos manuscritos de Nietzsche[13].

2. UN NUEVO CONTEXTO HERMENÉUTICO

En cuanto al significado filosófico del pensamiento de Nietzsche contenido en sus *Fragmentos póstumos*, es necesario aclarar y pronunciarse desde el principio en relación al sentido, tanto filosófico como político, que una edición como la que presentamos pudiera hoy tener. A este respecto no se puede dejar de recordar todavía la frase con la que acababa el famoso libro sobre Nietzsche del filósofo nazi Alfred Bäumler: «*und wenn wir diesen Jugend zurufen: Heil Hitler!, so grüssen wir mit diesem Rufe zugleich Friedrich Nietzsche*» («y si dirigiéndonos a esos jóvenes decimos: ¡Heil Hitler!, con el mismo saludo saludamos también a Friedrich Nietzsche»)[14]. Pues la opinión de algunos intérpretes de los años treinta de que el pensamiento de Nietzsche ofrecía elementos sustantivos de apoyo a

---

1883/84 (1984); VII-4.2: *Nachbericht. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884 - Herbst 1885* (1986); VIII-1: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 - Herbst 1887* (1974); VIII-2: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1887 - März 1888* (1970); VIII-3: *Nachgelassene Fragmente Anfang 1888 - Anfang Januar 1889* (1972); IX: *Der handschriftliche Nachlaß in differenzierter Transkription*, Hrsg. v. Haase, Marie-Luise / Kohlenbach, Michael. Bd. 1 a 7 (2001-2008).

[12] Müller-Lauter, W., «Zwischenbilanz. Zur Weiterführung der von Montinari mitbegründeten Nietzsche Edition nach 1986», en *Nietzsche Studien*, 1994 (23), p. 316. Sobre esta Sección IX cfr. Giuriato, D. y Zanetti, S., «Von der Löwenklaue zu den Gänsefüsschen. Zur neuen Edition von Nietzsches hanschriftlichen Nachlass ab Frühjahr 1885», en *Text. Kritische Beitrage*, 2003 (8), pp. 89-105; Parmeggiani, M., «Nueva edición de los manuscritos póstumos 1885-1889», en *Estudios Nietzsche*, 2002 (2), pp. 260-262.

[13] Cfr. Montinari, M., *Nietsche lessen*, ed. cit., pp. 92-119.

[14] Baeumler, A., *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, Reclam, Leipzig, 1931.

la ideología del Tercer *Reich* viene a ser prácticamente la misma de quienes, como Habermas, todavía hoy piensan que el nazismo habría venido a constituir la realización de los *desiderata* últimos contenidos en el pensamiento de Nietzsche[15]. Tal vez quienes así piensan no tienen en cuenta los numerosos trabajos que han alertado ya suficientemente sobre una burda simplificación de esta interpretación que se pone al descubierto cuando se confronta el *pathos* aristocrático del pensamiento de Nietzsche con las posiciones antidemocráticas expresadas también por tantos contemporáneos suyos tan relevantes como Taine, Renan, Burckhardt, Bourget, Flaubert, los hermanos Goncourt, Frary, etc.[16] Tampoco reparan en el espesor filosófico de categorías tan centrales en el pensamiento de Nietzsche como son el nihilismo, la crítica genealógica de la cultura occidental, y que, entre otras cosas, es aplicada por el propio Nietzsche a mitos como el de la raza o a ideologías como las del nacionalismo alemán o la de la redención estética de Wagner. Curiosamente, en abierta oposición a la utilización nazi de la obra de Nietzsche (especialmente de los *Fragmentos póstumos*), siguió luego, una vez terminada la guerra, otra línea de simplificación que resaltaba al Nietzsche ilustrado y crítico de la cultura, que rechazaba con fuerza la reducción nazi del significado de la voluntad de poder al aristocratismo sanguinario, al *Rangordnung* y a la bestia rubia, y que insistía en rescatar a Nietzsche de múltiples falsificaciones, malentendidos y errores filológicos para hacerlo críticamente productivo en el debate de la izquierda. En los últimos años, y siguiendo la oscilación del péndulo, se insinúa ahora un giro de rechazo a esta última tarea de desnazificación de Nietzsche, operación que, según algunos, no habría sido sino otra forma de falsificación, en cualquier caso, perteneciente ya al pasado[17]. En el trabajo de nuestra edición no se ha tenido conciencia tanto de tomar partido en uno u otro sentido cuanto de prevenir contra las simplificaciones, poniendo a la vista la existencia de elementos de dureza aristocrática de ningún modo exorcizables de la obra de Nietzsche, pero junto a tantos otros a partir de los cuales es impracticable cualquier reducción de su filosofía a la barbarie. En último término, tratamos de abogar por un Nietzsche filósofo como referente de su obra venciendo la insistente y refluyente tendencia a construir, a partir de un insuficiente conocimiento de ella, nuevos mitos-Nietzsche.

Por tanto, la cuestión que con el hecho mismo de haber llevado a cabo esta edición planteamos es la de si se puede considerar, y hasta qué punto, que han madurado condiciones hermenéuticas nuevas que obligan hoy a comprensiones e interpretaciones también nuevas del pensamiento de Nietzsche y, por tanto, de su filosofía contenida en los *Fragmentos póstumos*. O dicho también de este otro modo: en qué medida hemos trascendido ya el horizonte en el que interpretaciones anteriores, opuestas y desafiantes las unas con las otras, tenían atenazado ese pensamiento por condiciones o imperativos propios del contexto histórico en el que tenían lugar. Por tanto nos preguntamos si hoy hay en nuestra cultura, en nuestra conciencia filosófica, en lo que Hegel llamaba «el espíritu objetivo», con-

[15] Cfr. Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. cast. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1989, pp. 121 ss.

[16] Cfr. Campioni, G., *Les lectures françaises de Nietzsche*, PUF, París, 2001.

[17] Cfr. Losurdo, D., *Nietzsche il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Bollati Boringhieri, Turín, 2002.

diciones y fuerzas distintas que nos obligan a buscar otros sentidos para las ideas de Nietzsche. Ya desde el principio se puede adelantar la respuesta: en el caso de Nietzsche, y a diferencia de lo que sucede con la mayoría de los demás filósofos, la conciencia que se tenga de las condiciones históricas, sociales, culturales, etc., desde las que se lleva a cabo su interpretación, es lo que condiciona en buena medida los resultados de ella. Por eso fueron tan distintas y tan diametralmente opuestas las interpretaciones más determinantes y de mayores efectos posteriores que se produjeron el pasado siglo, o sea, la del nazismo y el fascismo, por un lado, y la de los movimientos libertarios, de vanguardia y marxistas heterodoxos por otro.

En realidad, y para ser exactos, la primera gran malinterpretación de Nietzsche fue la que, todavía en vida del filósofo e inmediatamente después, llevó a cabo su hermana con el fin de reconducir, no tanto su pensamiento y su obra cuanto su persona y su figura, a los cánones de una normalización que armonizara bien con los valores e ideales de la Alemania imperial guillermina. Elisabeth intentó hacer de Nietzsche el héroe superador del nihilismo, el mártir y el profeta de un nuevo *pathos* religioso, envolviéndole en una ambigua leyenda que deformaba su radical crítica filosófica transformándola en una equívoca polémica reaccionaria contra la modernidad[18]. El objetivo era, pues, idealizar a Nietzsche como el genio-héroe-santo entusiasta y defensor de los valores de la noble tradición germánica, en lo que se manifestaría una íntima religiosidad y un ascetismo heredado de su familia y antepasados mayoritariamente pertenecientes al clero protestante[19]. Este fue el sentido del conjunto de invenciones y falsificaciones llevadas a cabo en la famosa biografía *Das Leben Friedrich Nietzsches*[20], convertida por Elisabeth en una auténtica máquina mitográfica dirigida a la construcción de un culto que sólo de modo marginal miraba a la obra, y que se centraba, sobre todo, en el atractivo legendario de la vida y el mito que debía transfigurar los últimos años de la enfermedad del filósofo[21].

De hecho, esta biografía se convirtió en el más influyente instrumento de divulgación de la imagen de Nietzsche al inicio del siglo XX, pues estaba redactada según la moda de las biografías de finales del siglo XIX del tipo de las de *Napoleón* o *Byron: el superhombre,* puestas en circulación por Karl Bleibtrau y continuadas luego con las biografías monumentales de Stefan Georg o de Emil Ludwig, ami-

---

[18] Cfr. Krause, J., *Märtyrer und Prophet. Studien zum Nietzsche-Kult in der bilbenden Kunst der Jahrhundertwende,* Gruyter, Berlín, 1994.

[19] Esto explica la gran preocupación de Elisabeth a la hora de decidir la publicación, y en qué términos, de *El Anticristo* y de *Ecce homo*, dejados redactados por Nietzsche pero en ese momento aún no publicados. Sobre ello cfr. KGW, vol. IV-3, pp. 542-590; también el interesante relato sobre esto mismo de Ross, R., «Les derniers écrits de Nietzsche et leur publication», en *Revue philosophique,* 1956 (146), pp. 262-287, reproducido ahora en Baulaudé, J. F. y Wotling, P. (eds.), *Lectures de Nietzsche*, Le Livre de Poche, París, 2000, pp. 51 ss.

[20] Förster-Nietzsche, E., *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2 vols., Naumann, Leipzig, 1895-1904; también *Der junge Nietzsche*, Naumann, Leipzig, 1912, y *Der einsame Nietzsche*, Naumann, Leipzig, 1914.

[21] Cfr. Schirmer, A. y Schmidt, R. (eds.), *Wiedersprüche. Zur Frühen Nietzsche-Rezeption*, Böhlau, Weimar, 2000; Peters, H. F., *Zarathustras Schwester. Fritz und Lieschen Nietzsche ein deutsches Trauerspiel,* Kindler, Múnich, 1977; Emmrich, A., «Die musealen Inszenierungen der Elisabeth Förster-Nietzsche», en S. Barbera y otros (eds.), *Friedrich Nietzsche Rezeption und Kultus*, ETS, Pisa, 2004, pp. 185-216, en especial pp. 202 ss.

go de Elisabeth y que extendió la moda a personajes más triviales para hacerl aptas a un público mucho más amplio. La biografía de Elisabeth adoptaba alg nas características formales de este género literario como, por ejemplo, el recur a la dramatización del relato al principio del capítulo segundo del volumen p mero, *Naumburg y Röcken*, donde se simula un largo diálogo entre Elisabeth Fritz de niños, una ficción que intenta trasladar todo el relato al clima de un id lio fuera del tiempo. Vivos intereses sociopolíticos, junto a una clara incapacida para comprender y sintonizar con el universo mental de su hermano, motiva así, una deformación con la que Elisabeth trata de neutralizar la fuerza subvers va de la obra de Nietzsche para hacerla entrar en los cánones de «la virtud d Naumburg»[22]. Sobre todo, había que diluir los elementos iconoclastas de su t lante espiritual, es decir, su irreligiosidad, su ateísmo, su inmoralismo y su pr pósito de derrocar los grandes valores tradicionales mediante la crítica geneal gica. Había que reducirlo y acomodarlo a la medida y a los requerimientos de « actualidad». De ahí el intolerante monopolio que Elisabeth ejerció siempre sob el Archivo, sus continuas prohibiciones, censuras e incluso acciones judicial contra todo lo que pudiese debilitar o contradecir la leyenda y el culto[23].

Respecto de la utilización nazi y fascista del pensamiento nietzscheano, primero que hay que decir es que no fue algo accidental, aunque también facil tado por los inestimables servicios que las manipulaciones de la hermana prest ron a la causa del Tercer *Reich*. Como señala Karl Löwith, «la reflexión d Nietzsche preparó espiritualmente el camino al Tercer *Reich*, si bien los precu sores han indicado siempre a los demás una calle que ellos mismos no siguieron»[24]. Es decir, había razones internas inherentes a los conceptos mismos contenidos e la obra póstuma de Nietzsche, y es ahí donde debe situarse la discusión. Po ejemplo, según Alfred Baeumler, «Nietzsche pone en el lugar de la filosofía mo ral burguesa la filosofía de la voluntad de poder, o sea, la filosofía de la política»[25]. Política que debe ser entendida a partir de la comprensión nietzscheana del geni

[22] Müller-Buck, R., «Naumburger Tugen oder Tugen der Redlichkeit. Elisabeth Förste Nietzsche und das Nietzsche-Archiv», en *Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch*, 1996 (4), pp. 319 s

[23] Entre las acciones judiciales y policiales puede recordarse la emprendida contra el libr de Carl Albrecht Bernoulli, *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche: eine Freundschaft*, Died richs, Jena, 1908, 2 vols., del que el Archivo consiguió censurar, por vía judicial, varias página que contenían, a juicio de Elisabeth, testimonios desfavorables para su hermano [cfr. Montina ri, M., «Die geschwärtzten Stellen in C. A. Bernoulli: *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsch eine Freundschaft*», en *Nietzsche Studien*, 1977 (6), pp. 300-328]. O la llevada a cabo, más tard contra Friedrich Würzbach (uno de los editores de la MU), fundador en 1919 de la *Nietzsch Gesellschaft*, y que con su publicación, en traducción francesa de G. Bianquis en dos volu menes, de una selección de 2.397 fragmentos póstumos bajo el título *La volonté de puissanc* (Gallimard, 1935-1937), junto con sus críticas a la política del Archivo, provocó la disolución por la Gestapo de la *Nietzsche Gesellschaft* en 1943 y el traslado a Weimar de todo el materia que la Sociedad tenía en su sede de Múnich.

[24] Cfr. Löwith, K., «Das europäische Nihilismus. Betrachtungen zur geistigen Vorgeschicht des europäischen Krieges» (1940), en *Sämtliche Schriften*, Metzler, Stuttgart, 1983, vol. I p. 511, un juicio en el que coincide con Lukács, G., *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg de Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Aufbau, Berlín, 1955, p. 248.

[25] Baeumler, A., *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Junker und Dünnhaupt, Berlín 1937, p. 292.

griego como plena aceptación de la violencia y de la crueldad de la existencia[26]. De modo que, en último término, la doctrina de la voluntad de poder tiene el sentido de desvelar finalmente la verdadera esencia de la historia europea y del hombre occidental. Esta esencia no es otra que la violencia que acompaña a la búsqueda por parte de los europeos del dominio sobre la naturaleza y de la supremacía política sobre los demás pueblos. Y esto sería lo que, en el concepto nietzscheano de la voluntad de poder, habría llegado por fin a su autoconciencia teórica. Por eso, el nazismo la podía aceptar plenamente, porque se entendía a sí mismo como un movimiento político que reconocía abiertamente la violencia constitutiva de nuestra historia y la asumía como punto de partida explícito para un retorno a la barbarie y a la ley del más fuerte, a diferencia de lo que, según los nazis, hacían los regímenes democráticos, que no era otra cosa que tratar hipócritamente de volver a enmascarar esa violencia con nuevas falsificaciones ideológicas extraídas y readaptadas del patrimonio humanista y cristiano de nuestra tradición occidental. Así como en el plano económico y social, el capitalismo y la industrialización, de la manera en que se había implantado en la Europa de finales del siglo XIX, significó la instauración de la barbarie de la explotación económica y de la ley del más fuerte —o sea, representó el afloramiento sin máscaras de la violencia y de la crueldad de la lucha deshumanizada en las relaciones sociales—, en el plano filosófico —sugiere Baeumler— la doctrina nietzscheana de la voluntad de poder no sería otra cosa que la articulación conceptual de esta esencia de la historia europea que por fin estalla en el mundo burgués-capitalista manifestándose en su realidad más descarnada[27].

También en lo relativo a otros conceptos esenciales del pensamiento de Nietzsche se produjeron malinterpretaciones como, por ejemplo, con el concepto de decadencia. Se consideró que el mensaje último del pensamiento nietzscheano, forjado a partir de sus inspiradores, Schopenhauer y Wagner, era la propuesta de una transformación estética de la existencia en el sentido de cierta prolongación de las ideas del romanticismo y de los valores tradicionales germánicos (como la hermana se había empeñado en hacer creer). Nietzsche, por tanto, fue visto como el defensor del pesimismo heróico-aristocrático y de los valores de la humanidad de la alemana concepción idealista-romántica del mundo, frente a la decadencia que suponía la llegada de la industrialización, la tecnificación y la democratización de la sociedad. O sea, Nietzsche como símbolo del odio por la democratización y la industrialización, que vulgarizaba y disolvía los viejos valores; Nietzsche como símbolo del odio, en una palabra, por la modernización. El sentido de la crítica de Nietzsche sería, pues, el de intentar volver a potenciar la vieja cultura alemana que debía resistirse y defenderse frente a la irrupción invasora de la nueva civilización capitalista y burguesa. En esto consistiría justamente su intempestividad y su inactualidad[28].

---

[26] Cfr. Baeumler, A., *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, ed. cit., pp. 14-15. Vease también el prólogo de Baeumler a su recopilación de fragmentos póstumos de Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens*, Kröner, Leipzig, 1931.

[27] Una valoración análoga puede encontrarse en Spengler, O., *La decadencia de Occidente*, trad. cast. M. García Morente, Espasa, Madrid, 1976 (12.ª ed.), vol. I, pp. 72-73.

[28] Cfr., sobre todo, Mann, Th., «Betrachtungen eines Unpolitischen», en *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Fischer, Fráncfort del Meno, 1960, vol. XII, pp. 83-88.

Por otra parte, esta lucha de Nietzsche contra la decadencia no habría sido más que el reverso de la reivindicación nacionalista del ser alemán en su originario ser germánico. Es decir, había que volver a los orígenes, entendiendo esta vuelta como un proceso de limpieza y de purificación de todo rastro de cultura judeo-cristiana, que era la que había estado desfigurando y reprimiendo desde la Edad Media las esencias de la cultura germánica. O sea, lo que tenía que ser superado, sobre todo, era el judeo-cristianismo y sus valores. Por eso, la crítica de Nietzsche al cristianismo podía ser muy bien aprovechada y capitalizada por el nacional-socialismo en sentido político. La democracia era de raigambre latina y cristiana, es decir, lo opuesto a la potencia espiritual alemana que hundía sus raíces en el aristocratismo heroico del germanismo medieval.

Aunque en el plano de las ideas, esta anexión —no exenta de tergiversaciones y deformaciones— del pensamiento de Nietzsche a la ideología del nacional-socialismo parece consistente, al parecer, en la realidad Nietzsche interesó menos a los nazis de lo que después se ha venido creyendo. En el libro de uno de los principales ideólogos del nazismo, Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, el nombre de Nietzsche aparece citado en sólo cinco páginas. Lo que interesa a Rosenberg es presentar el Tercer *Reich* como heredero de la tradición espiritual alemana, desde Eckhart y Lutero hasta Goethe y Schopenhauer. Y en esta tradición, Nietzsche no representaba, para él, más que una desviación a la que no valía la pena prestar atención[29].

En todo caso, la leyenda de Nietzsche como precursor del nazismo y del propio Hitler, forjada con prisas y de modo incoherente, se veía continuamente en dificultades para metabolizar los muchos aspectos explícitamente contrarios e inaceptables que el pensamiento de Nietzsche tenía para el nacional-socialismo, como, por ejemplo, el continuo rechazo del nacionalismo mismo, y precisamente del nacionalismo alemán, su crítica implacable al mito de la raza, sus burlas a la propuesta wagneriana de la religión como arte, y tantas otras cosas. Por eso se consideró necesario, una vez derrotado el nazismo, reexaminar el pensamiento de Nietzsche con el fin de liberarlo de esa burda tergiversación. Y eso fue lo que trataron de llevar a cabo autores tan importantes como Karl Löwitz[30], Karl Jaspers[31] y Martin Heidegger[32]. Los tres consideraron urgente deshacer el mito que se había creado en torno a Nietzsche, y ese fue el propósito común de sus traba-

---

[29] Cfr. Rosenberg, A., *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, Hoheneichen, Múnich, 1930, p. 530; cfr. sobre esto Frank, M., *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1988, pp. 105-130; Ascheim, S. E., *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, Univ. of California Press, Berkeley, 1992, pp. 232-271.

[30] Löwith, K., *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Kohlhammer, Berlín, 1935 (nueva edición en Metzler, Stuttgart, 1956); *Von Hegel zu Nietzsche*, Europa Verlag, Zúrich, 1941; para la interpretación Löwithiana de Nietzsche cfr. Gentili, C., Stegmaier, W y Venturelli, A. (eds.), *Metafisica e nichilismo: Löwith e Heidegger interpreti di Nietzsche*, Pondragon, Bolonia, 2006.

[31] Jaspers, K., *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens*, Gruyter, Berlín, 1936; *Nietzsche und das Christentum*, Niemeyer, Hameln, 1947.

[32] Heidegger, M., *Nietzsche*, ed. cit.; *Was heisst Denken?*, Niemeyer, Tubinga, 1954; para la interpretación heideggeriana de Nietzsche, cfr. Müller-Lauter, W., *Heidegger und Nietzsche*, Gruyter, Berlín, 2000; Kang, H. S., *Die Bedeutung von Heideggers Nietzsche-Deutung im Zuge der Verwindung der Metaphysik*, Lang, Fráncfort del Meno, 1990; Heftrich, E., «Nietzsche im Denken Heideggers», en *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*, Klostermann, Fráncfort del Meno, 1970, pp. 331-349.

jos sobre él emprendidos después de la guerra. Los tres se oponían, cada uno a su modo, a la integración orgánica de Nietzsche en la ideología nazi, y tenían en común la idea de que la forma de llevar eso a efecto debía ser, básicamente, poner en relación el pensamiento de Nietzsche con la historia de la filosofía occidental, de manera que pudiera aparecer como una nueva filosofía en sentido riguroso, y no ya como una mitología[33] o una ideología antijudía. En el caso de Heidegger, no obstante, aunque su propósito era desnazificar a Nietzsche[34], en las lecciones de 1936-1941, que incluyen una crítica y una discusión explícita con Baeumler, Heidegger no deja de mostrar correspondencias y afinidades significativas con él[35]. Pues también, para Heidegger, la historia europea —como historia de la metafísica—, llega a su cumplimiento final en nuestra época, que es cuando se materializa por fin en estructuras sociales y políticas que podríamos llamar, utilizando la expresión de Horkheimer y Adorno, de organización total. Entre estas estructuras totalitarias no sólo se encontraba, para Heidegger, el nazismo, sino también el comunismo estalinista y la democracia liberal del imperio americano, con su capitalismo monopolista y su tecnificación del mundo. Todos ellos no son más que caras distintas de un mismo destino de Occidente como tierra donde finalmente se pone el ser, o sea, donde tiene lugar la consumación del olvido del ser y su ocaso.

Esta fue, tal vez, una de las razones filosóficas de por qué Heidegger no se retractó nunca del nazismo. Porque es parte esencial de su propia filosofía considerar que el descubrimiento y la tematización de la realización última del destino de Occidente le obligaba a asumir ese destino con todas sus consecuencias, sin evadirse de él creyendo situarse fuera, en una especie de zona a salvo, con argumentos ilusorios e inauténticos. Justamente de esto fue de lo que él acusó a Jaspers, en las cartas que se cruzaron, cuando Jaspers, que formaba parte del comité que debía juzgar a Heidegger después de la guerra, le pedía que se retractara y, al no hacerlo, emitió sobre él un durísimo informe que decidió la expulsión de Heidegger de la Universidad y su separación de la docencia[36].

También es significativa —y llamativa como contraste— la utilización que del pensamiento de Nietzsche se hizo a partir de las posiciones de izquierda, menos estudiada y menos discutida que la anterior. En buena parte, la recepción del pensamiento de Nietzsche por parte de la izquierda comienza con su lectura por los movimientos de vanguardia: el expresionismo, el surrealismo, etc. Estos movimientos se fijan, sobre todo, en el valor subversivo que es propio de la estética nietzscheana, pues, como se sabe, Nietzsche recupera (dándole la vuelta) la vinculación que Platón vio entre apariencia estética y negación de la identidad.

---

[33] La mayor mitología en torno a Nietzsche fue, como he dicho, la creada por la hermana, a la que se añadieron luego otras como, por ejemplo, la de Bertrand, E., *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Bond, Berlín, 1918.

[34] Heidegger. M., *Nietzsche*, ed. cit., vol. II, p. 12.

[35] Sobre Baeumler y Heidegger, cfr. Pöggeler, O., *Neue Wege mit Heidegger*, Alber, Múnich, 1992, pp. 76-77; Kiss, E., «Die Stellung der Nietzsche-Deutung bei der Beurteilung der Rolle und des Schicksals Martin Heideggers im Dritten Reich», en D. Pepenfuss y O. Pöggeler (eds.), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Klostermann, Fráncfort del Meno, 1991, vol. I, pp. 425-440; Sluga, H., *Heideggeris Crisis: Philosophy and Politics in Nazi Germany*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1993, pp. 125-129.

[36] Biemel, W. y Saner, H. (eds.), *Martin Heidegger/Karl Jaspers, Correspondencia (1920-1963)*, trad. cast. J. J. García Norro, Síntesis, Madrid, 2003.

Los vanguardistas aplicaron esta temática a su crítica de la cultura burguesa conectándola especialmente con el tema de la alienación y desintegración del sujeto, y su descomposición en un mero conglomerado de roles impuestos por los poderes dominantes e incorporados en el proceso de socialización. Tal era el contexto en el que emergió el movimiento expresionista como oposición al pragmatismo y al positivismo, poco antes de la Primera Guerra Mundial, con figuras como Munch, Gauguin, Vlaminck o Derain, todos ellos lectores de Nietzsche[37]. También Strindberg sucumbió a la fascinación de Nietzsche, y es significativa la correspondencia que mantuvieron en 1888[38]. Era el Nietzsche recibido por los artistas[39], que admiraban en él al pensador que se había burlado de Bismarck y que había defendido a los judíos de los ataques del berlinés Eugen Dühring. En suma, los movimientos de vanguardia, y en general el espíritu que animaba a las poéticas más significativas de la literatura y las artes a partir de los años veinte del pasado siglo, buscaban, frente al fascismo, ideas y planteamientos que pudieran ser productivos para la renovación de las condiciones de existencia de los individuos y de la sociedad de ese momento. Buscaban un hombre radicalmente nuevo y una transformación revolucionaria de la sociedad, y creyeron encontrar estas dos cosas en el pensamiento de Nietzsche[40].

De ahí la aproximación que se hizo de Nietzsche al proyecto revolucionario marxista, por ejemplo desde la idea del superhombre entendido por estos intérpretes como imagen de ese hombre total que debía superar la fragmentación del sujeto producida por la división del trabajo y por la violencia de las relaciones sociales que había traído el capitalismo y la industrialización. Realmente era en el pensamiento de Marx, con sus teorías del hombre nuevo y de la sociedad sin clases, donde se buscaban los elementos conceptuales y críticos para esta superación. Sin embargo, la revuelta de los intelectuales y de los artistas marxistas, que tuvo lugar contra los valores propios de la burguesía y del capitalismo en aquellos años, acabó por convertirse, paradójicamente, en la desesperada exaltación de lo que ellos mismos denunciaban como esencia de esos valores, o sea, la lucha por la dominación, la organización total, el totalitarismo burocrático y violento, tal como se plasmó finalmente como consecuencia de las revoluciones comunistas en los países de la antigua Unión Soviética. Por esta razón, los marxistas propiamente tales, o sea los ortodoxos como Lukács, de ninguna manera veían en Nietzsche parentesco alguno con las ideas de Marx. Lukács, en concreto, sólo vio en Nietzsche el ideal desesperado de la conciencia pequeño-burguesa que, frustrada con el triunfo de la organización total capitalista, en su esfuerzo por seguir fiel a modelos tradicionales de tipo humanista, busca una compensación

---

[37] Cfr. Micheli, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo* XX, trad. cast. A. Sánchez Gijón, Alianza, Madrid, 1979.

[38] Cfr. Perrelli, F., «Eine Zimelie. Der Briefwechsel zwischen August Strindberg und Friedrich Nietzsche», en S. Barbera y otros, *Friedrich Nietzsche Rezeption und Kultus*, ed. cit., pp. 163-184.

[39] «La crítica de Nietzsche al espíritu burgués de su época encontró acogida sobre todo entre los artistas y literatos», Müller-Lauter, W., «*Der Wille zur Macht* als Buch der Krisis philosophischer Nietzsche Interpretation», *op. cit.*, p. 223.

[40] Para un desarrollo de los motivos más atendibles de la interpretación surrealista de Nietzsche, cfr. Bataille, G., *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Gallimard, París, 1945; también Klossowski, P., *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, París, 1969; Klossowski, P., *Un si funeste désir*, Gallimard, París, 1963.

en la visión trágica de la vida y en una actitud heroica de ilusoria autoafirmación. El sueño del superhombre no es más que el producto de una fantasía morbosa, nacida de la conciencia pequeño-burguesa de Nietzsche, como consecuencia del fracaso de sus iniciales ideales humanistas ya hundidos y arruinados definitivamente y, por tanto, imposibles de volverse a proponer en el nuevo contexto del capitalismo[41].

En cambio, marxistas menos ortodoxos, como Ernst Bloch[42] primero, y Adorno y Horkheimer[43] después, vieron en la idea nietzscheana del superhombre y en su crítica a la cultura la imagen utópica de un cumplimiento revolucionario que se alimenta de la conciencia de su propio no-ser-todavía, mientras que el surrealista George Bataille, en el segundo volumen de su *Suma Ateológica (Nietzsche, volonté de chance)* lo consideraba complementariamente como el símbolo de la insubordinación revolucionaria y de la protesta mítica contra la reunificación y la moral burguesa y sus valores corruptos[44]. Nietzsche, por tanto, para estos intelectuales de izquierda, es el enemigo de las fuerzas de la permanencia y del orden establecido, el crítico despiadado de los caracteres negativos y violentos que están en la base de la civilización europea, y el forjador de un pensamiento experimental animado por una voluntad auténtica de superación, a cuya luz deben ser comprendidos los aspectos extremos de su crítica: por ejemplo su inmoralismo, su exaltación de los malos y su burla de los buenos, etc.

A la vista de esta trayectoria cabe reformular la cuestión, con la que se iniciaba este epígrafe, acerca de las condiciones hermenéuticas desde las que habría que abordar hoy la interpretación del pensamiento de Nietzsche, especialmente el de sus *Fragmentos póstumos*. Se podría decir entonces que, desde la toma en consideración de los cambios históricos y sociales que han transformado el mundo actual respecto de la situación de hace un siglo, a esos nietzsches pertenecientes ya al pasado, el que viene de la extrema derecha y el que viene de la extrema izquierda, no debería haber hoy ya quien los defendiera. En tal sentido, es grato comprobar, al leer las nuevas publicaciones que se producen continuamente sobre el pensamiento de este filósofo, que estas interpretaciones nuevas ofrecen ya visiones que representan importantísimos avances hermenéuticos respecto al pasado. Ello se debe, aparte de al mérito y al trabajo del intérprete, a la versatilidad, a la indeterminación de las ideas y de los planteamientos de Nietzsche, que hace posible su productividad en tantos ámbitos distintos y en contextos culturales nuevos, lo que explica su indeclinable actualidad resistente al paso del tiempo.

A mi modo de ver, lo que interesa, sobre todo, hoy del pensamiento de Nietzsche es su desafío para un replanteamiento del concepto de cultura y del proceso

---

[41] Cfr. Lukács, G., *op. cit.*, cap. III.

[42] Bloch, E., *Geist der Utopie* (1918), Suhrkamp, Francfort del Meno, 1971, pp. 67 ss.; también *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Francfort del Meno, 1958.

[43] Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam, 1947; cfr. Gentili, C., «Nietzsche nella Dialettica dell'Illuminismo», en C. Gentili, V. Gerhardt y A. Venturelli (eds.), *Nietzsche Illuminismo e Modernità*, Olschki, Florencia, 2003, pp. 65-76; Merlio, G., «Nietzsche e l'Aufklärung secondo Adorno e Horkheimer», ibídem, pp. 77-96.

[44] Bataille, G., *op. cit.* Cfr. Faye, J.-P., *Le vrai Nietzsche guerre à la guerre*, Hermann, París, 1998; Warin, F., *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, Presses Universitaires de France, París, 1994.

de aniquilación y de incorporación de los individuos a ella, que es lo que significa su propuesta de una transvaloración de los valores de la moral europea como tegmen de la que podría conjeturarse, tal vez, un giro hacia la salud que venciera la enfermedad nihilista[45]. El sentido de la historia europea, como trayectoria del nihilismo, no habría significado finalmente sino la victoria del resentimiento y del deseo de venganza, materializada en esa labor de igualación en la mediocridad mediante la represión de las voluntaces de poder afirmativas y la creación en los tipos fuertes de la mala conciencia. Con esto, el hombre occidental se habría convertido en algo genérico y abstracto, habría perdido su individualidad sintiéndose sólo dependiente de condicionescomunes que le igualan y subordinan a los demás. Por otra parte, sin minusvalorar el valor del concimiento científico-racional y sus grandes logros en su aplicación técnica que transforma y mejora nuestras condiciones de existencia, Nietzsche desenmascara las ilusiones que genera la excesiva confianza en las posibilicades de la razón y de la técnica, identificados como remedios universales de todos los males, lo que expresa la debilidad de una humanidad que no es capaz de soportar los aspectos duros y desagradables de la vida, y sueña con una especie de paraíso del confort y de la comodidad en el que descansar sin sufrir ningún tipo de molestias. En este sentido, frente al presente, la cultura griega, como etapa situada en el origen de nuestra historia, se nos muestra, según Nietzsche, como algo muy superior a lo que ha venido después, desmintiendo de este modo la ideología del progreso como acumulación. La grandeza de los griegos habría radicado en su capacidad de producir una cultura más sana, más afirmativa y llena de vitalidad, más elevada y bella, a partir de un pesimismo de la fuerza que se expresa en sus creaciones artísticas, especialmente en las tragedias.

En suma, para Nietzsche el ser humano es un devenir en el que nada tiene por qué perdurar de un modo invariable, por lo que es absurdo poner límites a lo que el hombre puede ser capaz de realizar[46]. Y defiende, por ello, la posibilidad de un hombre no reprimido en su impulso de autosuperación por la acción niveladora y estandarizadora de la sociedad, un hombre a quien su cultura no le desposea de sus fuentes vitales creativas sino que, por el contrario, le ayude a desarrollarlas del modo más amplio posible. Lo cual nos conduce al problema de cómo promover la sustitución de una civilización nihilista, que necesita que sus productos funcionen como verdades absolutas y valores únicos e indiscutibles para todos, por otra presidida por la fuerza de la superación y elevación que se derivaría de la libre creatividad de individuos sanos y singulares. ¿Cómo sería posible una cultura de la diversidad y de la coexistencia de valores y formas de vida diferentes, una cultura de la verdadera pluralidad de las ideas y de los modos de pensar, una cultura de la transformación como destrucción y nueva creación de normas y leyes en función del movimiento mismo de la vida en su devenir hacia el desarrollo de sus posibilidades potenciales? Tal cultura sólo podría ser aquella que, en vez de estar presidida por la búsqueda de la seguridad en la permanencia inamovible de un orden determinado de cosas, aceptara en serio el cambio y el de-

[45] Para un desarrollo de esta idea, me permito remitir a mis libros *Nietzsche. La experiencia dionisíaca del mundo*, Tecnos, Madrid, 2009 (4.ª ed.), y *El nihilismo: perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Síntesis, Madrid, 2004.

[46] JGB, af. 62.

venir, viendo en esta transformación la condición fundamental de su propio autocrecimiento.

3. CRITERIOS DE LA PRESENTE EDICIÓN

El objetivo general de llevar a cabo, por primera vez en castellano, la edición crítica de la totalidad de los *Fragmentos póstumos* de Nietzsche desde el compromiso por la exhaustividad, la legibilidad y la utilidad como instrumento de trabajo, ha implicado los siguientes objetivos concretos: 1) ofrecer una traducción fiel del texto, vertiendo al castellano el sentido más exacto posible del texto alemán. Se han mantenido en lo posible los recursos estilísticos del idioma alemán, pero se ha privilegiado también la calidad del castellano al que el texto se traduce; 2) elaborar un determinado aparato crítico actualizado y en consonancia con las exigencias del material que se traduce. Dicho aparato crítico tiene la función de ir ofreciendo la información precisa relativa a la clasificación del material señalando con brevedad pero con precisión, cuando se ha considerado necesario, sus distintos esbozos, proyectos y niveles de redacción. También se señalan, cuando se considera necesario, las variantes de un mismo texto para evitar repeticiones, sin que por ello se resienta la completitud ni la sucesión cronológica. Por último, se aclaran, en ocasiones, las incidencias materiales significativas del texto (ilegibilidades, interrupciones, etc.) y los datos relativos a nombres propios o lugares geográficos. En todo caso, se cuida escrupulosamente la sucesión cronológica, pues se pretende presentar el texto como una realidad indisociable de su génesis; 3) aportar someramente una cronología en la que se señalan los datos necesarios para trazar el contexto en el que los fragmentos se sitúan. Esta información habría de completarse en un futuro con los índices y los comentarios apropiados, tanto sobre los problemas filológico-textuales como filosóficos de los fragmentos, que recojan de una forma más amplia el contexto, el proceso de elaboración y los problemas de interpretación que presentan, diferenciándolos según los distintos períodos en que han sido redactados y aprovechando la ya nutrida investigación que los diversos equipos de investigación internacionales han aportado al respecto, así como la valiosa información reunida en los *Nachberichte*, que forman parte de la KGW, y en el volumen XIV de la KSA.

Afortunadamente el grupo de investigación internacional *Hypernietzsche*, al que me referiré después, y que dirige Paolo Di Iorio, ha logrado habilitar por fin una web[47] en la que se puede acceder a la versión digital de la KGW (identificada en esta versión digital como eKGWB) y de los facsímiles que reproducen los manuscritos, cartas, documentos biográficos, primeras ediciones de sus obras, etc. Además, esta edición digital (todavía en fase de ir siendo completada) incorpora ya en su texto las correcciones filológicas diseminadas en los diversos volúmenes del aparato crítico de la edición impresa. Esta magnífica aportación permite consultar libremente el texto y efectuar búsquedas por palabras o frases en toda la edición.

En algunos aspectos, nuestra edición trata de guiarse por criterios metodológicos propios, aún siguiendo, naturalmente, la forma del texto establecida en las

[47] La dirección es http://www.nietzschesource.org.

ediciones Colli-Montinari. El meritorio trabajo de edición que desarrollan sus complementos es sumamente rico y valioso, aunque continuamente crecen y avanzan las aportaciones filológicas y filosoficas de la investigación sobre la obra y el pensamiento de Nietzsche. Por ello, tanto nuestra traducción como el aparato crítico es resultado de un estudio sistemático de los textos por parte del equipo de traductores guiado por un trabajo propio de edición. Así, en lo referente a la traducción, se han tratado de conservar las metáforas sin explicarlas ni resolverlas, manteniendo, en lo posible, los recursos estilísticos del idioma original, aunque ofreciendo en todo momento una redacción inteligible y correcta en español. También se han mantenido las peculiaridades gráficas utilizadas por Nietzsche, como su característico uso de los guiones para definir la entonación del texto, las pausas con las que debería ser leído sin interrumpirlo (como hacen el punto, la coma, etc.). Asimismo se han conservado los subrayados, los paréntesis, etc. La traducción, hecha en partes distribuidas entre los miembros del equipo, ha sido revisada luego para su homogeneización y máxima corrección.

Se ha pretendido garantizar la completitud del material del *Nachlass* y su sucesión cronológica, labor no siempre fácil si se tiene en cuenta la complejidad del estado en que fueron legados los manuscritos de Nietzsche. La edición Colli-Montinari ha sido nuestro principal apoyo en este sentido, pues logra distinguir, mediante las oportunas indicaciones, entre el diverso material que se ofrece como *Nachlass*, ya que este material lo integran, sin solución de continuidad, hasta cinco clases distintas de apuntes: esbozos preparatorios (*Vorstufe*) o borradores de pensamientos luego recogidos en las obras publicadas por Nietzsche, anotaciones o extractos que Nietzsche ha realizado al hilo de sus lecturas, reflexiones y desarrollos realizados pero que no fueron luego publicados, aforismos inéditos y variantes de aforismos o de pasajes publicados. El uso de esta taxonomía resulta de gran utilidad, siempre que no se considere como una clasificación canónica y definitiva del complejo material de los manuscritos, y procurando siempre no romper la continuidad genética de las diferentes etapas por las que atraviesa la escritura de Nietzsche. También ha resultado de gran utilidad para nuestra edición la labor (tal vez filológicamente discutible) que lleva a cabo la edición Colli-Montinari de evitar imprimir, a veces, textos que sólo difieren en pequeñas cuestiones de detalle. Mediante señalización de las variantes se han podido excluir así de la traducción una parte de las repeticiones publicando el texto sólo una vez, e indicando en el aparato crítico las variantes existentes de ese texto en relación con otras posibles redacciones. Esta técnica es obligada para hacer posible una economía de espacio que redunda, sin duda, en la manejabilidad y abaratamiento de la edición, sin que tenga por qué resentirse el criterio de completitud y de sucesión cronológica del material. Pero además tiene la virtud de romper con la imagen usual de cualquier edición crítica que nos la presenta como acabada y definitiva, y, por tanto, dogmáticamente cerrada.

Una de las cosas que se ha intentado cuidar al máximo ha sido la cronología de los fragmentos tan importante para los estudios genéticos del pensamiento que contienen. Antes de la edición Colli-Montinari, este problema se había soslayado al adoptarse, como queda dicho más arriba, por los editores el criterio de una ordenación de los póstumos esencialmente temática o mixta. Nuestro criterio ha sido el de organizar el material siguiendo el recorrido cronológico de la génesis textual tal como hace la edición Colli-Montinari. Y en los casos en los

que la cronología de esta génesis no se correspondía estrictamente con la cronología temporal, o con el orden de las páginas del manuscrito, se ha intentado hacerlo notar en el aparato crítico. Sólo de este modo es posible hacerse idea de la unidad de cada cuaderno, algo que, con la puntual indicación de las variantes, permitirá al lector, si no tener una visión «fotográfica» del manuscrito, como pretende el proyecto hoy en marcha de la *Manuskriptedition*, sí reconstruir con cierto grado de exactitud el contenido de cada página escrita por Nietzsche. Pensamos que las exigencias de una reconstrucción genética del nacimiento de las ideas de Nietzsche, o, en general, del proceso de gestación seguido en sus obras publicadas, encontrarían así en las notas sobre la composición de los escritos y en el sistema de referencias cruzadas un instrumento de gran utilidad científica.

Se ha sido consciente, en cualquier caso, del hecho de que una edición crítica desmonta, aunque no lo pretenda, la antítesis teórica entre texto e interpretación, entre autor y lector. Pues el proceso de interpretación no viene sólo tras la obra, sino también antes. La descripción de esbozos, redacciones previas, correcciones, etc., hacen ver que la misma composición de un texto es un proceso hermenéutico: el autor reinterpreta incesantemente sus textos junto a sus pensamientos, observaciones, experiencias, vivencias, etc. El texto es ya una interpretación; está constituido por la estratificación de innumerables interpretaciones, y eso explica el fenómeno de la riqueza interpretativa de las obras filosóficas más valiosas. No es la consecuencia de la comunicación de un mensaje «ideal» extraordinariamente rico, sino de la densa red de interpretaciones que constituyen al texto desde su génesis.

En suma, nuestro propósito, como punto de partida, ha sido poner al lector en condiciones de orientarse en relación al carácter y al valor de los textos que se le presentan, pues no todos los apuntes tienen el mismo valor textual. Entre ellos hay muchos fragmentos de gran interés filosófico, pero otros son simples esbozos, variantes, material preparatorio de las obras que Nietzsche publicó, etc. Esto ha requerido la aplicación de criterios que faciliten la comprensión del lector hispanoparlante e introduzcan posibilidades de una mayor calidad y rigor en los trabajos y estudios que, con tanta frecuencia, se llevan a cabo en nuestro país sobre el pensamiento de Nietzsche, dado el sostenido interés que el pensamiento y la obra de este pensador siguen suscitando entre nosotros. Al mismo tiempo, tratamos de contribuir al debate mismo de las ideas que el pensamiento de Nietzsche suscita de continuo, en relación con problemas de nuestra cultura abordados desde la filosofía, la política, la educación, la moral, al disponerse de la edición fiel, documentada y completa de la parte tal vez más sustantiva de sus textos.

El equipo de traductores lo forman profesores especialistas en el pensamiento y en la obra de Nietzsche conjuntados en el marco de la *Sociedad Española de Estudios sobre Nietzsche* (SEDEN)[48], y que han mantenido y mantienen desde hace años una estrecha y prolongada colaboración, como lo atestiguan numerosas publicaciones conjuntas ya aparecidas en los últimos años[49]. La producción

[48] http://www.estudiosnietzsche.org.

[49] Esta colaboración se plasma, sobre todo, en los nueve números ya editados de la revista *Estudios Nietzsche* entre 2001 y 2009 (ed. Trotta), el órgano de expresión de SEDEN, así como en publicaciones concretas. Cfr. a este respecto Llinares, J. B. (ed.), *Nietzsche cien años después*, Pretextos, Valencia, 2003; Santiago Guervós, L. (ed.), *Actualidad de Nietzsche*, Philosophica Malacitana, Málaga, 1994; *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, 2000 (16), dedicado

filosófica de los miembros de este equipo está, en gran parte, en consonancia con la tarea central de esta edición, pues todos ellos se han ocupado en trabajos e investigaciones llevadas a cabo en relación con la edición de textos de Nietzsche, así como relativos a la discusión e interpretación de su pensamiento. La diversidad de aspectos que el presente trabajo de edición ha implicado (traducción, trabajo filológico-textual sobre los textos, aparato crítico, etc.) se ha correspondido también con la diversidad de líneas de investigación que los miembros integrantes tienen, pluralidad que ha enriquecido la fuerte cohesión entre ellos. Por otra parte, algunos de los miembros de este equipo han estudiado directamente, durante estancias de investigación, en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar (donde se encuentra el Archivo Nietzsche) y en el Centro Colli-Montinari de Pisa (Italia), las características y problemas de los escritos póstumos de Nietzsche. Y se ha trabajado en contacto con otros grupos de investigación internacionales que se han ocupado, o se siguen ocupando, de tareas relacionadas con la edición de los textos de Nietzsche. Entre ellos destacan el grupo, fundado por el propio Mazzino Montinari en 1971 bajo el título *La biblioteca ideal de Nietzsche*, para el estudio de las fuentes del pensamiento de Nietzsche, dirigido a documentar el aparato crítico de la edición Colli-Montinari y que continúa hoy en Italia bajo la dirección del profesor Giuliano Campioni[50]. Para ello, el profesor Campioni ha fundado el Centro Interdipartamentale di Studi Colli-Montinari, de cuyo patronato forma parte el director de la presente edición.

También se ha trabajado en estrecho contacto con el proyecto HyperNietzsche, formado en el año 2000 con los auspicios del Institut des Textes et Manuscrites modernes del CNRS francés, bajo la dirección del profesor Paolo Di Iorio[51], e integrado por profesores de universidades alemanas, francesas y españolas, y de cuyo comité científico forma parte también el director de la presente edición. Este grupo trabaja en la elaboración de una biblioteca hipertextual en internet sobre Nietzsche, capaz de permitir una verificación de la fuente de diversos pasajes textuales de la obra de Nietzsche e ir incluyendo los sucesivos descubrimientos en un sistema de actualización continua. El propósito es alcanzar la posibilidad de un acceso inmediato a las fuentes (ya posible en la web antes mencionada) y a sus diversos contextos textuales, así como explotar alternativas que la red abre en orden al trabajo de contextualización y documentación. Se van integrando, así, progresivamente, junto a los textos y los facsímiles de los manuscritos, monografías, artículos, informes bibliográficos sobre temas específicos, etc., para formar, a la vez, una biblioteca *online*, una revista, una base de datos, un aparato crítico, con la ventaja que ofrece la red de ser accesible con facilidad a todo el mundo[52].

Asimismo, se ha mantenido contacto con el profesor Johann Figl, de la Universidad de Viena, que trabaja actualmente en la última prolongación de la edición Colli-Montinari, en lo referente a los *Schriften aus der Jungendzeit* —que cubren la Sección I de la KGW en cinco volúmenes de texto, ya publicados, más

---

a Nietzsche en la conmemoración de su centenario; *Logos*, 2000 (2), dedicado a Nietzsche en la conmemoración de su centenario.

[50] Cfr. Campioni, G. y Venturelli, A., *La biblioteca ideale di Nietzsche*, Guida, Nápoles, 1992.

[51] Cfr. Di Iorio, P., *HyperNietzsche*, Puf, París, 2000.

[52] Esta es la dirección: http://www.hypernietzsche.org.

dos volúmenes de aparato crítico, aún por publicar[53]—, y con el grupo de la *Manuskriptedition*, que reune a especialistas de Berlín, Basilea y Weimar bajo el patronazgo de la *Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*. Este grupo persigue el grado máximo de objetividad en la publicación del *Nachlass*, capaz de asemejarse a la reproducción casi «fotográfica» de cada página de los manuscritos[54]. Aunque se basa en los textos establecidos por la edición Colli-Montinari, sus propios criterios difieren de ésta en lo relativo a radicalidad en la presentación, pues pretenden la transcripción «fotográfica» de los manuscritos tal como están, respetando, por ejemplo, el emplazamiento del texto en la página manuscrita o evidenciando los diferentes útiles de escritura utilizados por Nietzsche (lápiz, lapicero de color, pluma, etc.). A esta escrupulosa transcripción —de la que van publicados ya varios tomos— acompaña en CD-Rom los facsímiles mismos de los manuscritos[55].

DIEGO SÁNCHEZ MECA

---

[53] Un informe detallado de su actividad lo ha publicado su director, el profesor Johann Figl a petición nuestra, en la revista de nuestra Sociedad, *Estudios Nietzsche*, 2001 (1), pp. 77-90, bajo el título *Estudios de juventud de Nietzsche. Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación.*

[54] Tienen un precedente en la edición de W. Groddeck, *Friedrich Nietzsches Dionysos Dithyramben*, vol. I: *Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften*; vol. II: *Die Dionysos Dithyramben. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk*, Berlín, Gruyter, 1991. También en la edición de las obras de Georg Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel mit Faksimiles der Handschriften*, llevada a cabo por E. Sauerman y H. Zwerschina en 1995.

[55] Un informe sobre este grupo de investigación puede verse en la revista *Estudios Nietzsche*, 2002 (2), pp. 259-262

INTRODUCCIÓN AL VOLUMEN I

Friedrich Nietzsche: el camino de la filología a la filosofía.
Los años de Basilea. 1869-1874

La época en la que fueron escritos estos *Fragmentos póstumos* coincide con el período de enseñanza de Nietzsche en la Universidad de Basilea, entre los años 1869 y 1874, seis años en los que la actividad filológica, fundamentalmente académica, comienza a entreverarse con sus inclinaciones filosóficas. Aunque es cierto que hay una prioridad impuesta por la docencia en relación a los intereses filológicos, también es verdad que los temas filosóficos, que después adquirirán un pleno desarrollo, se van gestando poco a poco en esta época. Una prueba de ello es que en el centro de este período, y como cenit de sus investigaciones, nos encontramos con su primera obra de envergadura, *El nacimiento de la tragedia*, en la que encontramos ya en germen las ideas filosóficas que desarrollaría años después en su etapa de madurez.

I LAS DEBILIDADES DE LA CIENCIA FILOLÓGICA PARA PROMOVER UNA NUEVA FORMACIÓN Y CULTURA

La primera oportunidad que tuvo Nietzsche para presentar sus credenciales como avezado filólogo ante la ciudad que le iba a acoger durante casi diez años, Basilea, y ante su público, se la ofreció la lección inaugural que impartió en la sala del museo de Basilea, insólitamente abarrotada de gente, el 28 de mayo de 1869. *Homero y la filología clásica*[1] era el título y el tema que había elegido Nietzsche para inaugurar la toma de posesión de la cátedra de Filología Clásica en la Universidad de Basilea. Tenía sólo veinticuatro años y después de una serie de vicisitudes desde el punto de vista académico fue nombrado profesor extraordinario, sin tener todavía el grado de doctor y sin haber obtenido la habilitación[2]. Una excepción, ante un candidato joven y excepcional que, como diría su maestro Ritschl, estaba predestinado a estar entre la elite de la filología alemana. En-

[1] La lección se publicó el 22 de diciembre del mismo año, 1869. Cfr. KGW II, 1, pp. 247-269. (Tr. de Luis Jiménez Moreno, Ediciones Clásica, Madrid, 1995) (HFC).

[2] Sobre el trasfondo de la elección de Nietzsche para ocupar la cátedra de Filología y sobre el entorno social y académico que se encontró en Basilea, véase especialmente Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche. Los diez años de Basilea (1869-1879)*, tr. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1981, pp. 9-73; Werner, Ross, *Nietzsche. El águila angustiada. Una biografía*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 209-305.

tre su auditorio se encontraban Vischer, Heusler, Merian y, como testigo excepcional, Jakob Burckhardt, a cuyas lecciones asistiría posteriormente Nietzsche y el que mejor sintonizaba con sus tesis. La importancia de este discurso es fehaciente: «De gran importancia en este aspecto ha sido mi lección inaugural, pronunciada por mí con el salón de actos insólitamente lleno y ha versado sobre la "personalidad de Homero". Con esta lección la gente de aquí ha sido convencida de varias cosas, y gracias a ella mi posición —como veo muy bien— ha quedado asegurada»[3]. Lo cierto es que Nietzsche trasmitió entonces todo lo que pensaba y comunicó sus inquietudes intelectuales, pero lo hizo de una manera elegante y desde una perspectiva tan elevada que contentó a todos, incluso a aquellos filólogos de piedra a quienes iba dirigido venenosamente su discurso. Aquí se formulan ya por vez primera algunas de las tesis que después tomarían carta de naturaleza en sus escritos posteriores, por ejemplo en *El nacimiento de la tragedia*: cómo las tres perspectivas fundamentales de su pensamiento, *ciencia, arte y filosofía*, siempre bajo la mirada de la *vida*, habrían de construir dialécticamente la estructura de su entramado intelectual.

No hay que olvidar que los primeros años de Basilea transcurren dentro de un entorno social y académico muy determinado. Y esta existencia pública, en la que su pensamiento queda expuesto frente a diversos interlocutores, determinará en parte el desarrollo de su propio pensamiento. Su actividad de profesor universitario lo empuja muchas veces a preguntarse sobre los problemas relativos a la «formación» (*Bildung*) y sobre problemas más concretos, como la función de la enseñanza y el papel del Estado en la educación, así como los temas relacionados con la cultura. En los escritos póstumos que se recogen en este volumen se reconocen estas inquietudes que culminan con la serie de conferencias pronunciadas *Sobre el futuro de los centros de formación*. Pero la enseñanza universitaria estaba al mismo tiempo ligada al proyecto cultural que trataba de desarrollar junto a sus interlocutores más directos: la familia Wagner. Por eso, una buena parte de la producción de este período tiene a los Wagner como los destinatarios más directos. Una prueba de ello son los pequeños escritos que Nietzsche va regalando a Cosima Wagner con motivo de sus cumpleaños y los testimonios del diario de ella sobre la actividad intelectual de Nietzsche. Las veladas en la casa de los Wagner, en Tribschen, fueron escenario de las primicias de sus trabajos y un foro de discusión en el que se debatieron sus principales ideas sobre la tragedia griega, el drama musical, y la cultura alemana.

Desde el principio de su actividad profesional como filólogo Nietzsche estaba convencido que la filología clásica de su época reflejaba el «espíritu de su tiempo» y que para él no dejaba de ser un problema con muchas ramificaciones. Por una parte, era un problema en sí que atañía a la propia filología, tanto a su unidad conceptual como a la diversidad de concepciones sobre la misma. Había que tener en cuenta también las actividades dispares y distintas que se llevan a cabo bajo el nombre de «filología». Pero el verdadero problema, el que desnaturaliza su propio ejercicio, radica en la naturaleza misma de la filología: una ciencia pre-

[3] Carta a su madre, mediados de junio de 1869, CO II 61. [Para las cartas de Nietzsche citamos la edición española: *Correspondencia. Friedrich Nietzsche (abril 1869-diciembre 1874)*, dir. Luis Enrique de Santiago Guervós, tr. esp., notas e introducción de Maco Parmeggiani/José Manuel Romero, vol. II, Trotta, Madrid, 2007, CO II.]

nada de historia, ciencia natural y estética: «La filología es tanto una parte de historia y una parte de ciencia natural como una parte de estética: *historia* en cuanto pretende comprender las manifestaciones de determinadas individualidades populares en imágenes siempre cambiantes, la ley imperante en el flujo de los fenómenos; *ciencia natural* por cuanto la filología trata de estudiar a fondo el instinto más profundo del hombre, el instinto del lenguaje; y, finalmente, *estética* porque dispone de la llamada Antigüedad clásica, desde la serie de antigüedades con la exigencia y la intención de excavar un mundo ideal soterrado y contraponer el espejo de lo clásico y eternamente válido a la actualidad»[4]. Pero además de todo esto había que añadir, que la filología era también un problema que afectaba profundamente a la propia identidad de Nietzsche y a sus vivencias más profundas. A él le tocó vivir, por ejemplo, la famosa *Philologenkrieg* («la guerra de los filólogos») que se desató en 1864-1865 en Bonn entre su maestro Ritschl y Otto Jahn[5].

Con este trasfondo no es extraño que Nietzsche, como ya lo hiciera Kant en su momento respecto a la metafísica, aluda a «enconadas luchas que llevan hasta el límite filólogos contra filólogos, controversias de naturaleza puramente doméstica, provocadas por una inútil diatriba de escalafón y celos recíprocos»[6]. Pero lo cierto es que si, por una parte, a la filología clásica se le abrían los caminos de la ciencia, por otra parte se cerraba a toda la magia y a la poesía que rodeaba la imagen de la Antigüedad como modelo ideal de vida. El espíritu de la crítica textual y el rigor de la ciencia fue el legado que recibió de su profesor y maestro Friedrich Ritschl, del que Nietzsche aprendió la aplicación del método de la investigación inductiva de una manera eficiente y destacada. Sin embargo, el propio Nietzsche pronto comenzó a vislumbrar como un obstáculo el rechazo a cualquier explicación estética o poética de los textos antiguos, hasta que en 1872, después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, vino la ruptura total: «Soy demasiado viejo —decía Ritschl— para asomarme a orientaciones vitales e intelectuales totalmente nuevas [...]; por naturaleza estoy totalmente dentro de la corriente *histórica* y de la consideración histórica de los asuntos humanos. Usted no puede exigir al "alejandrino" y al erudito que condene el *conocimiento* y vea *sólo* en el arte la fuerza liberadora, salvadora y transformadora del mundo»[7]. Para Ritschl como para sus colegas el rigor del método y la tiranía de las palabras eclipsaban cualquier sentimiento del sujeto en aras de la objetividad científica. Y, paradójicamente, ésa era la filología que Nietzsche había estudiado con todo el rigorismo que imprimían sus santones. No se podía negar que esa filología con sus métodos y su crítica se había aproximado mucho más a la Antigüedad *real*, pero todo ese esfuerzo fue a costa de la Antigüedad *ideal*.

---

[4] HFC, pp. 51-52. Para una más amplia información sobre el tema, ver mi trabajo: «Arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15, Madrid (1998), pp. 149-167.

[5] U. von Wilamowitz-Möllendorff hace alusión a esta polémica en sus *Memorias*. Para él en esta guerra Nietzsche consiguió, por su fidelidad, los favores de Ritschl y le abrió el camino al puesto de profesor en la Universidad de Basilea. (*Erinnerungen 1848-1914*, Koehler, Leipzig, 1928, p. 129.) Cfr.

[6] HFC, 52.

[7] Carta de Ritschl a Nietzsche, 14 de febrero de 1872, en KGB II/3, 403.

La fuerza liberadora y transformadora del arte y de la poesía era la que movía a aquellos que veían en la Antigüedad «el Ideal» y el modelo de una existencia humana perfecta. A esta tendencia humanística de la filología pertenecía Lessing, Humboldt, Goethe y Schiller, y el propio Nietzsche. En este sentido, para él los peores enemigos de la propia filología son aquellos que ven el helenismo como una «referencia superada», y por lo mismo «indiferente»; adversarios son también, por tanto, los que «temen al Ideal como tal, donde el hombre moderno cae de rodillas ante sí mismo con feliz admiración»[8]. La posición del joven profesor no podía ser más apocalíptica al anunciar los peligros que se cernían sobre la filología. Pero, al mismo tiempo, también anunciaba un futuro esperanzador para la propia filología (¡la filología del futuro!, de la que irónicamente hablaba Wilamowitz[9]): hacer compatible el arte con la filología, es decir, hacer del científico un artista, un centauro, que sea tan capaz y tan virtuoso de «hacer sonar nuevamente como por primera vez aquella música, la que yacía durante tanto tiempo en el ángulo oscuro, sin ser descifrada ni apreciada»[10]. ¿Se podía, entonces, salvar el Ideal sin despreciar las conquistas del método crítico? ¿Podían conciliarse esas dos extrañas tendencias, la artística y la científica? ¿Ese nuevo centauro no suponía la liquidación de la filología tal y como la practicaban los filólogos «iconoclastas»? Son interrogantes que perviven en el trabajo filológico de Nietzsche ante la Grecia que él «amaba» y ante la fría imparcialidad y la implacable lógica de la ciencia. El modo de trabajar de la filología le comenzaba a resultar irritante: «Todo nuestro modo de trabajar es completamente horrible. Los cientos de libros que tengo sobre la mesa ante mí son otras tantas tenazas ardientes que esterilizan el nervio del pensamiento independiente»[11]. Las mismas dudas las compartía con E. Rohde pocos meses después de haber ocupado la cátedra de filología: «La existencia filológica concentrada en una labor crítica cualquiera, pero separada por mil millas del mundo griego, es algo que cada vez se me hace más imposible. Dudo también si algún día podré llegar a ser un buen verdadero filólogo; si no lo logro accidentalmente, como por casualidad, es seguro que no lo seré»[12]. Y pocos meses después esas dudas se iban paulatinamente disipando en favor de una apuesta claramente filosófica: «Vivo, respecto a la filología, una extrañación insolente que peor no se podría pensar [...] Y así, poco a poco me estoy habituando a ser filósofo y creo ya en mí mismo, y estoy preparado también, por si acaso me convierto en poeta. Tal vez veo crecer un trozo de nueva metafísica, a veces una nueva estética: otras me interesa un nuevo princi-

---

[8] HFC, 51.

[9] Uno de los panfletos que publicó Wilamowitz contra las tesis que defendía Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, lleva por título «¡Filología del futuro!», título sarcástico que hace alusión a la «música del futuro» preconizada por R. Wagner. Cfr. *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Ágora, Málaga, 1994, pp. 65-98.

[10] HFC, 74.

[11] Carta a Gersdorff, 6 de abril de 1867, CO I 449-352. (*Correspondencia Friedrich Nietzsche* junio 1850-abril 1869, dir. Luis Enrique de Santiago Guervós, tr. esp., notas e introducción de Luis Enrique de Santiago Guervós, vol. II, Trotta, Madrid, 2005, CO I.) Un año después seguía manteniendo una opinión parecida sobre la filología: «Expresándose en forma mítica, considero la filología como un aborto concebido por la diosa filosofía junto a un idiota o un cretino.» Carta a P. Deussen, octubre de 1868, CO I 532-533.

[12] Carta a E. Rohde, 15 de febrero de 1870, CO II 121-123.

pio educativo, por lo cual desprecio todos nuestros institutos de bachillerato y la Universidad»[13].

II. CIENCIA Y CREATIVIDAD ENFRENTADAS. LAS POSIBILIDADES DEL ARTE

Mientras tanto, Nietzsche aceptaba con una resignación casi enfermiza la existencia universitaria y la actividad filológica, como si fuese un sacrificio instructivo que hay que soportar, casi como el resultado de la fatalidad, pero ya entonces era consciente de que la profesión no le dejaría ser «verdadero» y radical. «Arrastrémonos todavía unos años —escribía a Rohde— por esta existencia universitaria que hay que soportar rigurosamente y con asombro. [...] También aquí experimento más que nada la necesidad de ser verdadero. Y justamente por ello no podré soportar por mucho tiempo la atmósfera de las universidades»[14]. No obstante, y a pesar de las dificultades que encontraba para ser consecuente consigo mismo, pondrá todos los medios a su alcance para que suene en todo su esplendor la Antigüedad clásica, planteándose la ruptura con la filología actual y su perspectiva cultural y de futuro. En los *Fragmentos póstumos* de esta época se puede apreciar ya ese espíritu polémico del Nietzsche filólogo.

No obstante, a pesar de las contradicciones entre la práctica filológica científica y sus inquietudes existenciales, Nietzsche está convencido de que *el arte es el único campo en el que puede plantearse el problema de la ciencia*. ¿Cómo es posible ser al mismo tiempo filólogo y artista? Nietzsche reclama ya desde sus primeros balbuceos filológicos la necesidad de ser artista frente a los que se mantienen en los límites rigurosos de la ciencia filológica. Para él el artista es el que comprende «la indecible sencillez y la noble dignidad de lo helénico»[15]. Y es por eso mismo, por lo que la alternativa productiva frente a los excesos de la filología academicista no podía ser otra que la *vía estética*. Y aquí, ciertamente, comienzan a vislumbrarse los primeros esbozos de su *metafísica de artista* que desarrollará posteriormente en *El nacimiento de la tragedia*. Pero ese centauro que Nietzsche quería «parir», mitad filología y mitad arte, comienza también a perfilarse casi desde el principio como un problema. En el fondo se puede apreciar a lo largo de muchos de los fragmentos los contornos de esa desgarradora contradicción, exponente de una lucha interior, que polarizará posteriormente el desarrollo de su pensamiento: por una parte la vida y por otra el «impulso de conocimiento y verdad», en otras palabras, arte frente a la ciencia, Apolo y Dionisio, unas veces en armonía y otras agónicamente contrapuestos. Así formula Nietzsche estas ideas como principio programático de su pensamiento: «La vida es digna de ser vivida, dice el arte, la seductora más bella; la vida merece ser conocida, dice la ciencia»[16]. Por eso insiste con frecuencia que si la filología pretende ante todo «iluminar la existencia» humana, esto sólo será posible si el filólogo posee esos «sentimientos artísticos». Y tan convencido estaba de ello, que casi veinte años después, en su

[13] Carta a E. Rohde, 29 de marzo de 1871, CO II 194.
[14] Carta a E. Rohde, 15 de diciembre de 1870, CO II 174.
[15] HFC, 51.
[16] HFC, 52.

Ensayo de autocrítica sobre *El nacimiento de la tragedia*, venía a confirmar ante una mirada cien veces más exigente lo que ya entonces se había configurado como una de sus grandes tareas e intuiciones: «ver la ciencia con la perspectiva del artista, y el arte con la de la vida»[17]. No cabe duda de que aquí está insinuando ya que el arte y la intuición estética constituyen también *modos de conocer* la realidad. La mirada del artista es capaz de penetrar mejor en los enigmas del mundo y de la existencia que el frío método del científico, que trata de soslayar cualquier elemento subjetivo para salvaguardar la objetividad científica. Schopenhauer había hablado ya sobre la profunda mirada del genio, capaz de contemplar las ideas eternas, objetivación inmediata de la voluntad[18], pero Nietzsche había descubierto en la cultura ateniense, en la época trágica de los filósofos, que las fuerzas espirituales míticas se disolvieron y el arte, emancipándose del mito, tomó el camino de la reproducción mimética de lo real[19].

Pero para poder articular esa nueva forma de pensar y para describir la «fuerza» necesaria capaz de acercarse a la vida desde el espíritu creativo del hombre, Nietzsche, el gran psicólogo y fisiólogo, pondrá un énfasis especial en aquellos «impulsos» (*Triebe*)[20], que brotan de la vida misma —«la perspectiva de la vida»— y que a modo de «pulsiones» anteceden a cualquier consideración científica y lógica de la realidad. Ésta es la razón por la que Nietzsche quiere explicar que detrás de las ideas de conocimiento, verdad, política, etc., no hay más que «impulsos», que son los que guían nuestro comportamiento y explican nuestras tendencias. Y es por eso mismo por lo que quiere dar a la *intuición*, como fuerza y pulsión interna del individuo, un valor esencial, anterior al conocimiento racional y científico. No es extraño, por tanto, que Nietzsche trate de reducir el sentido de la estética a la sabiduría de los impulsos como medio adecuado para conciliar al hombre con la naturaleza. Mucho pierde en realidad el filólogo cuando se despoja de ese impulso estético que le permite ir mucho más allá de los límites que le marca la objetividad de la ciencia. «Situémonos científicamente con respecto a la antigüedad, podemos entonces tratar de comprender lo pasado con los ojos del historiador, o clasificar las formas lingüísticas de las obras maestras de la antigüedad»; pero el precio que tiene que pagar el filólogo frente a esto es que «perdemos siempre lo admirablemente conformador, y la fragancia genuina de la atmósfera antigua, olvidamos aquella nostálgica emoción que transportaba a los griegos nuestros sentidos y gustos con el *poder del instinto*, como guía encantadora»[21]. Es la fuerza de ese submundo, por tanto, el poder de la pasión sobre la voz del entendimiento, el contenido pulsional y excitante de la naturaleza, lo que justifica el que los conceptos y las formas dejen paso a las formas originarias de expresividad que brotan del inconsciente productivo para producir el efecto creador y afirmativo de la vida. Por eso Nietzs-

---

[17] *Ensayo de Autocrítica* (1886), sec. 2. Nietzsche presentaba esa «tarea» como el objetivo principal del libro.

[18] Cfr. A. Schopenhauer, WWV I, libro 3, § 3 y § 34.

[19] Cf. GT 11 y 12.

[20] Para Nietzsche el término «impulso» no tiene un sentido biológico, sino que se refiere más bien a las formas de conocimiento inmediato o a la intuición.

[21] HFC, 53. La cursiva es nuestra.

che será categórico al afirmar que el «socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte»[22].

Si la ciencia tiende al conocimiento y el arte es expresión de vida, sólo éste es capaz de vencer las limitaciones de la ciencia y descubrir la vida multiforme y dramática que se esconde bajo la apariencia de las formas racionalizadas del socratismo. Conciliar la frialdad de la razón, y la lógica que cultiva la ciencia objetiva, con el sentido irracionalista, poético y artístico de la vida (el llamado espíritu dionisiaco), es la tarea titánica que Nietzsche se proponía y anunciaba ya cuando hablaba de «movimiento científico-artístico» de esos «centauros singulares» que como él trataban de superar un difícil equilibrio y de sortear la sima entre la antigüedad real y la ideal, o conciliar la fuerza de «instintos fundamentales»[23]. Nietzsche estaba profundamente convencido de que había muchas cosas maravillosas que merecían la pena y que, sin embargo, escapaban al control del método de la ciencia. Hasta el propio Wilamowitz reconocería años más tardes, desde la serenidad que le proporcionó la vida, que no se puede «negar que es fructífero un modo de proceder [en filología] desde el punto de vista artístico y abstracto». Ejemplos de esta dialéctica entre arte y ciencia, filología y estética, que se mantiene ya desde el principio en el pensamiento de Nietzsche y que aflorará de una u otra forma a lo largo de su vida intelectual, es, entre otras, la llamada *cuestión homérica*, la consideración del lenguaje desde el impulso creativo del hombre de formar metáforas, la visión del Estado desde la perspectiva del genio y de la cultura, etc.

Llegados a este punto es necesario, para comprender estos escritos póstumos y su evolución posterior, mencionar a los dos grandes maestros que conmocionaron su vida y que guiaron sus primeros pasos en el campo de la filosofía y en el ámbito de las artes: Schopenhauer y Wagner. Lo que Nietzsche no podía expresar entonces con sus palabras, lo pudo hacer con la inestimable ayuda conceptual de sus mentores.

III. LA ASIMILACIÓN CREATIVA DE LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

El descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer en 1866[24] había sido para él algo parecido a una conversión y una iniciación. Tres años después, poco antes de tomar posesión de la cátedra de filología escribía a su amigo Carl von Gersdorff: «el fervor filosófico ha echado ya en mí raíces demasiado profundas, y el gran mistagogo Schopenhauer me ha mostrado con harta claridad los verdaderos y esenciales problemas de la vida, para que no tenga nunca que temer una

[22] SGT (Alianza, Madrid, 1984, p. 222). Un poco después, al presentar a Sócrates como el «heraldo de la *ciencia*» y el «padre de la lógica», afirma categóricamente que «la ciencia y el arte se excluyen» (ibid., pp. 224-225). Esta afirmación exclusivista la hace Nietzsche al comparar el drama musical griego como representante del arte antiguo con lo que representa la figura de Sócrates; se complementa en el contexto de *El nacimiento de la tragedia* (p. 124) cuando se pregunta: «¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?»

[23] HFC, 55.

[24] Cfr. C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. I. Infancia y juventud*, tr. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1981, pp. 160 ss.

vergonzosa deserción de la "idea". Mi deseo, mi audaz esperanza es penetrar mi especialidad con esta nueva savia, infundir en mis alumnos ese fervor filosófico impreso en la frente del genial filósofo. Quisiera ser algo más que un instructor de hábiles filólogos»[25]. Las ideas de Schopenhauer a partir de entonces, aunque todavía reprimidas por la indiscutible autoridad del maestro F. Ritschl, su profesor de filología y su gran valedor, fueron haciendo mella en su talento creativo. De este modo, la filosofía de Schopenhauer hizo las veces de una especie de espejo, en el que podía ver reflejado el mundo, la vida y su propia existencia, y a través de ella se sumergió en el pasado para descubrir los orígenes de la sabiduría pesimista, se lanzó a enseñar al mundo la verdad del dolor y su superación, se propuso finalmente como tarea vivir el arte y no hacer de él un mero objeto de investigación científica.

Para llevar a cabo esa especie de «revolución filológica» que desembocaría en una posición eminentemente filosófica, y para poder interpretar de una manera no científica y ejemplar la Grecia antigua, Nietzsche contó, por tanto, con los instrumentos teóricos y las categorías principales de la filosofía de Schopenhauer. Los *Fragmentos póstumos* nos ofrecen un material de gran importancia donde se puede apreciar el uso que hace de conceptos tales como lo «Uno primordial», el significado de «apariencia», su posición en torno a la «metafísica del arte», la idea de «voluntad», el significado del «dolor primordial», la «individuación», la contradicción del fondo de las cosas, el «genio», etc. Los grupos de fragmentos 2, 5, 7 y 9 son un ejemplo de la polémica que Nietzsche poco a poco mantiene con Schopenhauer, del que se va distanciando a medida que sus posiciones se van radicalizando. Pero donde mejor se puede apreciar esa dialéctica y la superación que conlleva es en la redefinición que hace Nietzsche del *arte* como medio de la exaltación de la voluntad, y en su interés por las condiciones en las que se ha de desarrollar la experiencia individual y cultural que ha de transformar el proceso primordial.

Como es ya bien sabido, Schopenhauer polariza su metafísica en torno a la *Voluntad*, esa fuerza ciega, irresistible, implacable, absurda, que domina el universo. En cuanto Voluntad infinita no deja de repetirse a fin de asegurar su permanencia de un modo omnipresente. Sin embargo, gracias a la representación, se le ofrece al hombre la posibilidad de liberarse de esa tiranía permanente a través del arte, para alcanzar la supresión del querer vivir. Pero la estructura de su teoría estética se fundamenta en un «platonismo invertido»[26], en el que, a diferencia de Platón, para quien el arte representa sólo el objeto individual y no la Idea, el arte es la única forma de representar dicha Idea. Ahora bien, la Idea no se puede explicar ni por vía analítica, ni científicamente, ni por medio del concepto. La *intuición* es la vía de la contemplación del objeto. De tal manera que el individuo, que no es más que representación, lo mismo que toda realidad objetiva, no podrá perderse en el Nirvana de la Voluntad más que renunciando a su querer-vivir egoísta, imponiendo el silencio a la razón individual para abandonarse a la intuición. Por tanto, Schopenhauer reconoce en la música misma una Idea del mundo, de tal manera que aquel que pudiera hacerla completamente sensible bajo la forma de conceptos habría presentado una filosofía que explicase realmente el

[25] Carta a Carl von Gersdorff, 11 de abril de 1869, CO I 583.
[26] Cfr. 7 [156]

mundo, explicación hipotética de la música que resulta paradójica, pues es imposible hacerla sensible por conceptos. Esto explica que la música ejerza un efecto mucho «más poderoso, más necesario e infalible» que el de las otras artes, en cuanto que las demás hablan sólo del hombre, mientras que la música habla del «ser», de la esencia más íntima, del «en sí» del mundo. Por esta razón, la música tiene para Schopenhauer algo de inefable, de íntimo, que no tienen las otras artes[28]. Éstas hablan sólo de sombras, mientras que la música habla de esencias, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas, «en términos escolásticos, la música expresaría los *universalia ante rem*», un arte ideal que el hombre no crea, sino que encuentra, y en el que él mismo se inicia, puesto que la existencia de la armonía musical no está subordinada al hombre.

Schopenhauer, que entiende la música como un «lenguaje completamente universal», lo mismo que Novalis, no puede obviar el problema de la relación entre *música y lenguaje*, problema que servirá posteriormente a Wagner y a Nietzsche para fundamentar teóricamente el drama musical o la música instrumental. La música es el lenguaje de la Voluntad, pero ¿es realmente comprensible y explicable? Es compresible de modo intuitivo, en la medida en que actúa inmediatamente sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, pero al mismo tiempo es «inexplicable», puesto que toda explicación se sirve del lenguaje de las palabras, que pertenece al mundo de la apariencia, y que es imposible que pueda hablar sobre algo que precede al mundo fenoménico[29]. Por eso Schopenhauer afirma que es el «tono», por ejemplo, lo que verdaderamente interesa en la canción popular y en la ópera, pues originalmente la voz humana no es más que «un tono modificado», y se comporta como un instrumento. De ahí que establezca la siguiente tesis, que servirá posteriormente a Wagner en su *Beethoven*[30] para dar un giro a su estética de la música respecto a su otra obra *Opera y Drama*, y que Nietzsche utilizará después para defender los principios de la «música absoluta»: «Las palabras son y permanecen para la música un añadido extraño que tiene un valor secundario, puesto que el efecto del tono es más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras: si éstas se incorporan a la música deben por eso ocupar sólo un lugar completamente subordinado y someterse a ella»[31]. Esta relación jerárquica es fundamental, pues si el texto se convierte en lo principal y la música en «un mero medio de su expresión», estaríamos ante una «burda equivocación», puesto que toda imagen individual de la vida humana ha de estar sometida al «lenguaje universal de la música». La metafísica de la música de Schopenhauer estaría poniendo de manifiesto, por una parte, las limitaciones del pensamiento conceptual, y, por otra parte, el corto alcance del lenguaje verbal.

Pero además, como experiencia estética, la música nos redime ocasionalmente del dolor del mundo y de la vida; pero paradójicamente, y al mismo tiempo, nos revela lo que hace que la vida sea un tormento. Desde esta perspectiva, la

[28] Cf. A. Schopenhauer, WWV I, Libro 3, § LII.

[29] Ibid.

[30] Cfr. ibid. Sobre la «música absoluta» en estos fragmentos: ver 1 [27, 49], 3 [2], 5 [110], 9 [131, 149], 12 [1].

[31] Son numerosas las citas de Nietzsche sobre la obra de Wagner *Beethoven*: 7 [152] y nota; 8 [4, 47, 64, 96], 11 [1], 12 [1], 14 [3].

[32] Ibid.

música jugaría el mismo papel que juega el arte trágico: por una parte, nos presenta el lado más oscuro de nuestra existencia, lo horrible y lo terrible de la vida; pero por otra parte, estos acontecimientos se presentan bajo la forma de la apariencia estética. En este contexto podemos fijar una de las claves fundamentales de la teoría nietzscheana sobre el nacimiento de la tragedia griega. Es cierto que Nietzsche trató de superar a Schopenhauer exaltando la avidez de la voluntad y el placer de existir, sin embargo permaneció fiel a su concepción de la música: la música como la quintaesencia de la vida, la esencia intima del fenómeno, la voluntad misma, no puede ser subordinada a la letra de una ópera, con la que sólo tiene una relación analógica, no es un medio de expresión, una esclava alienada del fenómeno. «Siguiendo la doctrina de Schopenhauer —proclamará más tarde Nietzsche— nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible y, sin embargo, tan vivamente agitado, y a corporeizárnoslo en un ejemplo análogo»[32].

Esa relación tan fecunda, que Nietzsche asumiría como punto de partida de su «metafísica de artista», entre la esencia interior del mundo, es decir, entre las fuerzas ocultas e inconscientes que constituyen ese trasmundo de lo real, y la música, es lo que permite a Schopenhauer definirla como la imagen directa de la Voluntad, es decir, «la metafísica de todo lo físico que hay en el mundo, la cosa en sí de cada apariencia. De acuerdo con esto, de igual forma podríamos decir que el mundo es música materializada, como Voluntad materializada»[33]. En este contexto, cuando Nietzsche trata de definir la actividad creadora del músico, no duda en afirmar que toda composición musical lo que hace en realidad es «revelar la esencia interior del mundo y pronunciar la más profunda sabiduría, en un lenguaje que su razón no comprende»[34]. Así pues, la idea de que la música se considera como arte único y dominante frente al que todas las manifestaciones artísticas no son más que algo subordinado, llegó a ejercer un gran influjo sobre el pensamiento juvenil de Nietzsche. Pero la Voluntad y su querer universal no tardarían en reconocer la voz de Dioniso, el dios de la música despedazado por los Titanes, que la Grecia antigua celebraba en sus fiestas mistéricas. Y todas esas ideas, a su vez, fueron también asimiladas y reinterpretadas por el que sería para Nietzsche su principal modelo y mentor: Richard Wagner.

IV. NIETZSCHE Y LA LEGITIMACIÓN DE LOS IDEALES WAGNERIANOS

El propio Wagner se había descubierto también en la filosofía de Schopenhauer y encontró entre sus ideas la verdadera patria de su alma. El encuentro con Wagner actuó como un encantamiento que lo aleja poco a poco de la severa disciplina filológica. Nietzsche se encontró con él por primera vez en noviembre de 1868[35] en Leipzig; luego, cuando fue nombrado catedrático en Basilea, comenzó

[32] GT 16, después de introducir un largo pasaje de WWV I, Libro 3, § 52, 309-310.
[33] Ibíd., 336.
[34] Ibíd., 307.
[35] Cfr. carta a Rohde, 9 de noviembre de 1868, CO I 544-549.

a frecuentar la casa de Wagner en Tribschen[36], Suiza. Es indudable que ese lugar se convirtió en el crisol de sus primeras ideas importantes. Sobre lo que vive en Tribschen es muy explícito en una carta: «Carísimo amigo, lo que yo allí aprendo y veo, escucho y comprendo, es indescriptible. Schopenhauer y Goethe, Esquilo y Platón viven todavía, créeme»[37]. Allí se consumó el destino de Nietzsche al encontrarse «a un hombre que me revela como ningún otro la imagen de lo que Schopenhauer llama "el genio", y que se halla penetrado de aquella maravillosa filosofía íntima. Se trata de R. Wagner... en él domina una idealidad tan incondicionada, una humanidad tan profunda y emocionante, un rigor vital tan elevado, que en sus proximidades me siento como en las proximidades de lo divino»[38]. Los primeros años de su actividad intelectual quedaron marcados por el romanticismo y la imagen todopoderosa de Wagner, y por la acogida especial que recibió por parte de su mujer, Cosima, que dio testimonio en su diario[39] de los momentos más importantes de la actividad intelectual de Nietzsche en esos años, siendo ella la mayoría de las veces destinataria privilegiada de sus primeros escritos en torno a la tragedia griega.

En ese entorno se generaron sus meditaciones sobre el arte trágico, sobre la música, sobre el pesimismo de los griegos. Con su ayuda consiguió rasgar el velo de Maya de la fría filología y en él vio confirmadas sus persistentes intuiciones sobre el mundo griego y sobre las expectativas de la cultura alemana. El resultado fue el libro fundamental de su vida: *El nacimiento de la tragedia*, su primera obra intempestiva, un homenaje a la amistad con Wagner, una alegoría profética de su propio destino, un poema inspirado en el arte musical elaborado por un filólogo de profesión sin aparato de notas y sin apoyos documentales, en definitiva, sin los medios propios de su ciencia. En esa atmósfera de euforia y renovación no resulta extraño que el propio Nietzsche soñara con Rohde con la posible fundación de algo así como una nueva «Academia» griega, una comunidad de hombres libres, una comunidad «artístico-monástica»[40]. Si Nietzsche reconocía en lo griego la *única* forma de vida, llegó a considerar a Wagner «como el paso más sublime para el renacimiento del espíritu griego en el ser alemán»[41], pues la revolución estética y cultural de Richard Wagner a través de la música y, en concreto, del drama musical, tenía como objetivo primordial metas universalistas.

---

[36] «Doy por poco precio el resto de mis relaciones humanas; mas por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad [...] de instantes *profundos* [...] El primer contacto con Wagner fue también el primer respiro libre de mi vida.» EH, «Por qué soy tan inteligente», § 5.

[37] Carta a E. Rohde, 3 de septiembre de 1869, CO II 90.

[38] Carta a Carl von Gersdorff, 4 de agosto de 1869, CO II 77-78.

[39] Wagner, C., *Die Tagebücher 1869-1883*, Gregor-Dellin, M. y Mack, D. (eds.), 2 vols. R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1976-1977. (Citamos como *Diarios:* y la fecha del apunte.)

[40] «Una vez, pues ello es para mí evidente, nos quitaremos de encima este yugo. Y después fundaremos una nueva *Academia griega* [...] construiremos una pequeña isla, en la que no necesitaremos taparnos más los oídos con cera. Aquí seremos maestros el uno del otro, y nuestros libros serán sólo anzuelos para ganar nuestros adeptos para nuestra comunidad artístico-monástica. Viviremos, trabajaremos, gozaremos el uno para el otro: quizá es éste el único modo en que podremos trabajar para la totalidad.» Carta a Rohde, 15 de diciembre de 1870, CO II 174-16.

[41] FP I, 9 [34].

Wagner creía posible regenerar la humanidad y la cultura de su época mediante el arte.

La admiración de Nietzsche por Wagner tiene connotaciones estéticas, intelectuales y pasionales, y en un principio es casi incondicional. «Se puede dudar —decía Nietzsche— sobre el nombre que conviene darle, preguntarse si es preciso llamarle poeta, artista plástico o músico, dando la máxima extensión al sentido de las palabras, o bien si es preciso crear para él una denominación nueva»[42]. En la carta a su amigo Rohde es sumamente explícito y se deja llevar por el culto al genio con el siguiente declaración de pleitesía: «no puede uno asombrarse lo bastante de lo importantes que son todas y cada una de las disposiciones artísticas de este hombre, aisladamente consideradas, de la inagotable energía que en él se da cita con los talentos artísticos más polifacéticos, en tanto que la "cultura", por muy multicolor y universal que sea, irrumpe ordinariamente con mirada apagada, piernas débiles y riñones sin nervio»[43].

Estos testimonios, entre otros muchos, son lo suficientemente elocuentes como para apreciar el grado de influencia que tuvo Wagner en el desarrollo del pensamiento filosófico de Nietzsche. Con Wagner parece haber encontrado una interpretación común del mundo antiguo; con él compartió inquietudes intelectuales; en él encontró el modelo de la jovialidad helénica, pero, sobre todo, la fuerza y el poder que había puesto en el arte como instrumento para transformar la sociedad. Gracias a la experiencia wagneriana comenzó a formular una nueva interpretación del arte. No es extraño, entonces, que sus primeros escritos, cuyos estudios preparatorios figuran en los fragmentos de este volumen, el *Drama musical griego* (18 de enero de 1870); *Sócrates y la tragedia* (1 de febrero de 1870), *Visión dionisíaca del mundo* (verano de 1870), sean un tributo también a la admiración que sentía por su maestro, el cual llegaba a establecer un puente entre su «obra del arte total» y la concepción trágica antigua del arte.

Ese tributo a la admiración y al reconocimiento de lo que significaba Wagner y sus ideales lo podemos apreciar fehacientemente en su primera gran obra, *El nacimiento de la tragedia*. Si nos acercamos a esta obra de juventud, enseguida nos daremos cuenta de que estamos ante un eco y una caja de resonancia de las tesis wagnerianas. Tanto para Wagner, como para Nietzsche, la tragedia griega representa un modelo. Ésta transcribe la liberación del deseo ínsito en la creación popular de las figuras míticas en una forma de necesidad. Además, en la tragedia se niega la arbitraria separación de las artes, ya que la idea sublime poética unía a todas las artes en un centro para crear el drama, que se considera la obra de arte más alta que se pueda pensar. Pero también aquí comienza ya a oponerse a esa actitud de resignación y a la pretensión metafísica del drama musical. La tarea del arte es ya menos «el consuelo metafísico», algo que se había acentuado antes con énfasis como la única posibilidad de la vida. En el contexto de la polémica que suscitó su obra sobre la tragedia griega, Nietzsche se dirigía a Wagner en estos término: «En cada página descubrirá que sólo quiero agradecerle todo lo que me ha dado [...] siento con orgullo que estoy señalado, y que de ahora en

[42] WB, § 9. KSA 1, 484.
[43] Carta a E. Rohde, 9 de noviembre de 1868, CO I 548.

delante se me nombrará en relación con usted»[44]. Y no le faltaba razón, pues quiso que fuera para él «el mistagogo en los secretos misterios del arte y de la vida [...] Si es verdad lo que un día escribió usted —para orgullo mío—, que la música me dirige, entonces es usted el director de orquesta de mi música»[45]. Y todo ello envuelto en una pasión que dirigía los pasos de Nietzsche de una manera irresistible: «El arte de Wagner comprime con una presión de cien atmósferas, su *pathos* es capaz de derribar cualquier tipo de resistencia»[46].

Nietzsche siguió a Wagner mientras creyó que su arte era dionisíaco y schopenhaueriano, y podía ser una fuente de inspiración para él. Zeitler[47] sostiene que el joven Nietzsche necesitaba imitar a alguien, sentir veneración y adoración por el hombre que se había erigido entonces en la esperanza de la regeneración del arte y de la cultura alemana. Su atracción fue tan poderosa que llegó a identificarla con el Minotauro que arrastra a su laberinto. Fue, en determinados momentos, una veneración casi enfermiza, mística, religiosa. Fue un padre, un ideal, un modelo de vida, un modelo de artista, una imagen del futuro. Wagner había despertado en los alemanes de la época nuevos valores, nuevos deseos, nuevas esperanzas; el modelo de artista quedó engrandecido bajo su figura. A su amigo y confidente Gersdorff le confesaba que cerca de Wagner se sentía «casi algo divino»[48]. He aquí otro testimonio de esa incondicionalidad extrema: «Me produce un fuerte escalofrío cuando sueño que yo no hubiese podido conoceros; en ese caso la vida verdaderamente no valdría la pena vivirla e ignoraría completamente qué uso habría de hacer de la dicha futura»[49]. Pero a pesar de todos estos testimonios hay también sombras que desvirtúan esa euforia incondicional. Gerhardt Dippel[50] aprecia en este período de Basilea una doble actitud hacia Wagner, que se expresa de modo distinto en diferentes fases de su pensamiento. Una que se mantiene en el secreto de sus anotaciones privadas, y otra que se hace efectiva en sus obras publicadas. Hay notas del año 74, y aun más tempranas, que podían haber sido escritas en la época de *El caso Wagner*; por otro lado, encontramos manifestaciones del año 88, la época más amarga, con expresiones de alabanza hacia Wagner, que podían haber sido escritas en el año 1871, en la época de Tribschen.

No obstante, en un principio tanto Wagner como Nietzsche tienen un punto de partida en común, la metafísica de Schopenhauer, según la cual la música es la expresión directa de la Voluntad. Uno y otro tratan de justificar en nombre de Schopenhauer, desde un punto de vista estético y metafísico, la obra de arte sintética que era la tragedia griega y que pretendía ser el drama musical wagneriano. Y en común se oponen a la concepción de la ópera nacida de la decadencia racionalista del arte y del espíritu socrático. En la cuestión concerniente a la rela-

[44] Carta a R. Wagner, 2 de enero de 1872, CO II 254. Cfr. también mi edición de *Nietzsche y la polémica sobre* «El nacimiento de la tragedia», *op. cit.*

[45] Carta a Wagner, 21 de mayo de 1870, CO II 143.

[46] *El caso Wagner*, rememorando la fuerza de la estética wagneriana, § 8, KSA VI 29 s.

[47] Julius Zeitler, *Nietzs-ches Aesthetik*, Seemann, Leipzig, 1900, p. 82.

[48] Carta a Carl von Gersdorff, 4 de agosto de 1969, CO II 77-78.

[49] Carta a R. Wagner, 20 de mayo de 1873, CO II 408-409.

[50] Gerhardt Dippel, P., *Nietzsche und Wagner: eine Untersuchung über die Grundlagen und Motive ihrer Trennung*, Haupt, Berna, 1934, p. 19

ción entre la música y la palabra[51], hay también una sintonía matizada, que se pone de relieve con la publicación por parte de Wagner de *Beethoven*, un mes después de que Nietzsche leyese el *Drama musical griego* en Tribschen. Pretender que en una composición musical se perciba el detalle del texto cantado es algo antimusical. Es cierto que Nietzsche introduce la distinción de lo dionisíaco y lo apolíneo rememorando la distinción schopenhaueriana del mundo como voluntad y representación.

Nietzsche, por tanto, le sirvió a Wagner para que legitimara teóricamente sus ideas sobre la «obra de arte total» y sus teorías estéticas con el aporte intelectual que le proporcionaba un amigo que se movía en un entorno universitario y cuyas ideas novedosas sobre la cultura griega podrían servirle para fundamentar teóricamente el arte dramático. En este sentido Nietzsche pudo proporcionarle la justificación que Wagner buscaba. Pero al mismo tiempo Nietzsche asimiló los ideales wagnerianos y trató de expresarlos filosóficamente a su modo. Si bien su veneración fue casi enfermiza hasta el final, sería injusto quedarnos con el juicio que Wagner hizo de él poco antes de morir: «Nietzsche nunca ha tenido una idea propia, ni sangre propia, toda su sangre es ajena, cualquiera que haya sido derramada»[52]. Si este juicio fuese válido, habría que decir que *El nacimiento de la tragedia* fue obra de Wagner.

V. LA PUBLICACIÓN DE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*. 1872: *PHILOSOPHIA FACTA EST QUAE PHILOLOGIA FUIT*

Lo que parece cierto, como indica Vogel, es que «*El nacimiento de la tragedia* se gestó no tanto en Basilea como en Tribschen»[53]. A finales de diciembre de 1871 comenzaron a salir a la luz pública los primeros ejemplares de la *opera prima* de F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*. Entonces se hizo verdad aquella máxima que, invirtiendo un dicho de Séneca, proclamaba al final de su *Homero y la filología clásica*: «*philosophia facta est quae philologia fuit*»[54], es decir, la constricción científica de sus energías pasionales e intuitivas se quebraba para dejar vía libre al arte, a la poesía y a la filosofía. De esta manera, su libro, esa «polifonía contrapuntística» que pretendía seducir a los oídos más duros, venía a consagrar, como en una profesión de fe, la meta de sus esfuerzos. Con este libro quería hacer ver que toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica — — — son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de «iluminar la propia existencia», pues, en última instancia, «la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético». Para que la filología clásica sea creativa, Nietzsche piensa que debe convertirse en una «filología filosófica», entendiendo por

[51] Cfr. FP I, 12 [1].

[52] Cosima Wagner, *Diarios: 9 de febrero de 1883*.

[53] Vogel, M., *Nietzsche und Wagner*, Verlag systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn, 1984, p. 52; del mismo autor, «Nietzsches Wettkampf mit Wagner», en Salmen, W., *Beiträge zur Geschichte der Musikanschaung im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 1965, pp. 195-223 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*; 1).

[54] Final de Lección Inaugural del 28 de mayo de 1869 en la Universidad de Basilea.

filosofía una actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto del saber[55]. Pero la creatividad del filólogo depende de la fuerza del instinto, capaz de hacer surgir nuevos mundos de un panorama aparentemente conocido como el de la antigüedad griega. Ahora bien, reconciliar la frialdad de la razón y la lógica que cultiva la ciencia objetiva con el sentido irracionalista y poético de la vida (el espíritu dionisíaco) es la tarea titánica que se impone Nietzsche. El resultado son singulares «centauros»: «ciencia, arte y filosofía crecen tan juntos ahora en mí que algún día voy a parir centauros»[56]. Era un difícil equilibrio que no tardaría en romperse, primero bajo la máscara de Dioniso y luego bajo la de Zaratustra.

Es evidente que Nietzsche tenía plena conciencia de que sus tesis sobre la tragedia griega eran una provocación para el mundo académico y para la ciencia filológica, y que con su publicación y difusión no se dejarían esperar inmediatamente las reacciones más diversas: desde los críticos más viscerales hasta los entusiastas más incondicionales. Entre estos últimos se encontraba el círculo de amigos que habían seguido de cerca la evolución de su pensamiento. Parece obvio que Nietzsche esperase con gran ansiedad las primeras reacciones a una obra tan claramente heterodoxa. Como era de esperar, Tribschen respondió en un tono de éxtasis. «Nunca —escribe Wagner a Nietzsche— he leído un libro mejor que el suyo. Es completamente magnífico»[57]. Al fin y al cabo, la obra de Nietzsche suponía para Wagner la justificación de su «drama musical» y una puerta abierta al destino de Bayreuth, algo que hasta ahora le había sido hurtado. No obstante, las anotaciones de Cosima en su *Diario* revelan ya la inquietud y las dudas sobre el impacto de la obra para la causa wagneriana y sobre si alcanzaría realmente a una amplia audiencia. De momento los wagnerianos y su círculo de amigos no cesaban de elogiar la obra: Liszt, Schuré, Malwida von Meysenbug, Hans von Bülow, etc. Pero en el ámbito universitario tan sólo Jacob Burckhardt[58] se declaró fascinado por la originalidad de las intuiciones de Nietzsche. Naturalmente, para Rohde el libro representaba una «gran cosmodicea» y la expresión más lúcida y exhaustiva de sus experiencias más profundas. Pero él realmente sabía que no era un libro para filólogos, aunque hubiese sido escrito por un especialista, sino que su destino eran principalmente los intelectuales de la época, los filósofos y los artistas.

La primera reacción del mundo académico ante las nuevas tesis de Nietzsche sobre la tragedia fue la indiferencia y el silencio, algo que implícitamente era ya un juicio sumarísimo contra sus opiniones y un veredicto en toda regla. No cabe duda de que el mundo de la filología había rechazado ya tácitamente esta demostración tan poco ortodoxa sobre la antigüedad, esta inquietante apología contra el rigor científico en nombre de una interpretación visionaria y universal. Un especialista que cuestionaba un buen número de hechos históricos, aceptados gene-

[55] «Gran perplejidad: la filosofía ¿es arte o una ciencia? Es un arte en sus fines y en sus productos. Pero su medio de expresión, la exposición por medio de conceptos, es algo que tiene en común con la ciencia. Es una forma de la poesía. Imposible de descifrar. Será preciso inventar y caracterizar una categoría nueva», FP I, 19 [62].

[56] Carta a E. Rohde, 15 de febrero de 1870, CO II 123.

[57] KGB II/1, 493.

[58] Jacob Burckhardt (1818-1897) era profesor de historia de la cultura y del arte en la Universidad de Basilea. Nietzsche asistió a sus cursos universitarios y mantuvo con él una gran amistad.

ralmente en su época, y que transgredía los métodos científicos al uso, no merecía una respuesta pública. Sin embargo, en privado los juicios eran severísimos. A las pocas semanas de la publicación del libro Nietzsche se dirigía a Rohde apesadumbrado: «Lo que he tenido que oír sobre mi libro es totalmente increíble [...] Estoy profundamente abatido por todo lo que llega a mis oídos, porque en estas voces adivino lo que el porvenir me tiene reservado. Esta vida será muy dura. En Leipzig debe reinar de nuevo la exasperación. Nadie me escribe desde allí una palabra, ni siquiera Ritschl»[59]. Y es que el silencio de su «viejo maestro» Ritschl fue particularmente doloroso para él. Durante años llegó a ser su verdadero padre intelectual. Bajo su tutela la filología clásica se convierte en un banco de pruebas de las lenguas clásicas, de tal manera que lo que para las ciencias naturales era el experimento, para la filología clásica lo será la crítica del texto. A la sombra de Ritschl es donde Nietzsche había tomado conciencia de filólogo. Es indudable que la obra de Nietzsche decepcionó a aquel filólogo, tan poco filósofo y tan pragmático en sus análisis textuales. Siempre había temido a aquel joven exaltado sobre el que había escrito a sus colegas de Basilea: «podrá todo lo que quiera». Había apostado por él en contra de la mayoría de sus colegas y le había abierto las puertas a la cátedra de filología en la Universidad de Basilea, a pesar de no reunir el requisito académico del doctorado. Su primera reacción frente a la obra de Nietzsche fue, sin embargo, escueta. En su diario escribía el 31 de diciembre de 1871: «*El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche —ingeniosa disipación—». Transcurrido casi un mes, Nietzsche rompió el silencio. El 30 de enero se decide a escribir a Ritschl: «Espero que no le ofenda mi asombro por no haber recibido ni una palabra suya sobre mi último libro, ni tampoco la sinceridad con que le expreso este asombro. El libro, en efecto, tiene algo de manifiesto y a lo que menos invita es al silencio. Quizá se asombre, venerado maestro, si le digo cuál es la reacción que esperaba de usted. Pensé que si usted había de encontrarse alguna vez algo verdaderamente prometedor en su vida, habría de ser este libro, prometedor para nuestra ciencia de la antigüedad, lleno de esperanza para el espíritu alemán, aun cuando con él hayan de hundirse un buen número de individuos [...] No busco nada para mí, lo que espero es hacer algo para los demás. Sobre todo, lo que me importa es hacerme con la nueva generación de filólogos, y consideraría una desgracia si fracaso en este empeño. Su silencio, sin embargo, me intranquiliza»[60]. La reacción a la carta de Nietzsche fue también escueta: «Asombrosa carta de Nietzsche —megalomanía—»[61].

Nietzsche tuvo que darse cuenta que entre él y la vieja generación de filólogos se había abierto un abismo insuperable. Abandonar la ciencia y el conocimiento por el arte significaba para la ciencia filológica abrir el camino al diletantismo. Por eso Ritschl no podía estar de acuerdo en que solamente el arte y la filosofía podían ser los maestros de la humanidad, soslayando la historia y, sobre todo, su rama filológica. Nietzsche, sin embargo, estaba convencido de que todavía tendrían que pasar algunos decenios antes de que los filólogos pudieran comprender el significado y el alcance de un libro como el suyo. No obstante, albergaba

[59] Carta a E. Rohde, 28 de enero de 1872, CO II 260. Cfr. también carta a Rohde, 7 de julio de 1872, CO II 306-307.

[60] Carta a Ritschl, 30 de enero de 1872, CO II 262.

[61] BAB III, p. 461.

aún la esperanza de poder legitimar sus nuevas ideas desde la filología y probar ante los detractores que sus tesis sobre la tragedia no significaban una lucha abierta contra la historia y la filología. «Al contrario —escribe a Ritschl—: yo, como filólogo, me defiendo: como no *me* quieren admitir como filólogo, Rohde me representa a mí, al filólogo»[62]. A aquella categoría de sabios que se limitan a concentrarse en lo insignificante y efímero, Rohde les invita a que, al menos, «piensen que hay muchas cosas maravillosas» que merecen la pena y que escapan al control de la propia ciencia. Por su parte, Richard Wagner en una carta abierta[63] que escribió a Nietzsche, por iniciativa propia y para solidarizarse con el joven amigo decía: «Lo que esperamos de usted sólo puede ser tarea de toda una vida, de la vida de un hombre del que tenemos extrema necesidad». Pero Nietzsche estaba convencido de que ni las intervenciones de Rohde en su favor ni la defensa que hacía Wagner podían colmar ese «abismo desmesurado»[64] entre dos formas distintas de mirar la antigüedad, la de la ciencia y la del arte. De hecho, uno de sus buenos amigos, Hermann Usener, un eminente especialista en religión y literatura griegas, decía a sus estudiantes que su libro no contenía más que «cosas absurdas que no sirven para nada; alguien que haya escrito cosas así ha muerto para la ciencia»[65].

Los efectos de la polémica no tardaron en dejarse notar en la propia actividad de Nietzsche. Al comenzar el semestre de invierno Nietzsche pudo comprobar que no tenía ni un estudiante: «¡Nuestros filólogos han desaparecido!... El hecho es fácil de explicar. De repente he llegado a tener tan mala fama entre mis colegas que nuestra pequeña universidad está sufriendo las consecuencias»[66]. Sin embargo, su dedicación a los temas filológicos y a la antigüedad griega continuó unos años más, como se puede observar por los planes y esbozos que figuran en este volumen de *Fragmentos póstumos*. Nietzsche siguió buscando su propia identidad filosófica, pero el camino que conducía a la afirmación de esta identidad pasaba necesariamente por desembarazarse de quienes habían sido sus mentores: las ideas de Schopenhauer y los ideales wagnerianos. Era un camino duro y solitario, de rupturas e incomprensiones, un camino que el propio Nietzsche había asumido inexorablemente como un destino. Las *Consideraciones intempestivas* que van apareciendo en esta época, a modo de escritos preparatorios tanto *Schopenhauer educador* como *Wagner en Bayreuth*, suenan casi como a despedida. En junio de 1879 deja la cátedra de filología, en parte por su enfermedad, y en parte por la falta de apoyo que recibió de sus colegas. De todas las maneras, era el final de un proceso en el que había fracasado la posibilidad de unir la filología con la filosofía, el arte con la ciencia. Ya en 1875, un conjunto de sentencias no publicado, *Nosotros los filólogos*[67], había marcado el fin de su dedicación activa al helenismo y, al mismo tiempo, constituía su respuesta a los ataques de Wilamowitz: «La imitación [de la antigüedad] no puede crear nada. Es solamente

[62] Carta a Ritschl, 12 de agosto de 1872, CO II 325.

[63] La carta fue publicada por Fritzsch, su fiel editor, en la misma revista en que Rohde publicó su reseña: la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Está fechada en Bayreuth el 12 de junio, por tanto pocos días después de la publicación del panfleto de Wilamowitz.

[64] Carta a Malwida von Meysenbug, 7 de noviembre de 1872, CO II 353.

[65] Ibid.

[66] Carta a Wagner mitad de noviembre de 1872, CO II 358.

[67] FP II 39 ss.

cómo creadores como nosotros seremos capaces de asimilar algo de los griegos». Años más tarde volvería de nuevo a enfrentarse de una forma crítica con la obra que había marcado su propio destino. A la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* (1886) le añade un «Ensayo de autocrítica», una reflexión y reinterpretación de su primera experiencia desde la perspectiva de su pensamiento maduro. «¡Qué libro tan *imposible*! [...] Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, adolece de todos los defectos de la juventud»[68]. Era una obra cargada de romanticismo wagneriano y sin un «lenguaje propio» capaz de expresar sus intuiciones, «mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental [...] desigual en el *tempo*, sin voluntad de limpieza lógica [...] eximiéndose de dar demostraciones»[69]. El que hablaba entonces era una memoria rebosante de secretos y de preguntas, «una voz *extraña*, el discípulo de un "dios desconocido" todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto».Y se lamenta de que lo que tenía que decir entonces no se hubiera atrevido a decirlo como poeta. «Esa "alma nueva" habría debido *cantar*». Esto era lo que Nietzsche rechazaba en 1886, y al rechazarlo, tácitamente aceptaba algunas de las críticas que Wilamowitz dirigió contra él años atrás. Pero en Nietzsche parecía que no había vuelta atrás. Todavía en su Zaratustra recuerda estos momentos: «Y cuando yo habitaba entre ellos habitaba por encima de ellos. Por esto se enojaron conmigo. No quieren siquiera oír decir que alguien caminó por encima de sus cabezas»[70].

VI. LOS *FRAGMENTOS PÓSTUMOS* DE 1869 A 1874

Si algo nos enseñan estos *Fragmentos póstumos*, es el poder comprobar todo lo que acabamos de decir y, sobre todo, cómo se fue gestando su primera gran obra y los laberintos que le condujeron a su recopilación definitiva. Las notas entre 1869 y 1871 constituyen un camino de tentativas, esbozos y reformulaciones de su obra planificada, son como una especie de testimonio de una reflexión dura entre contradicciones difícilmente conciliables. Es una crónica narrada a golpe de ideas, y con resultados muy ricos, en la que se descubren algunas cosas importantes, por ejemplo, cómo el largo fragmento 10 [1] de once páginas, que lleva por título «Fragmentos de una versión ampliada de *El nacimiento de la tragedia*», que escribe a comienzos de 1871, constituye sustancialmente uno de los prólogos que regaló a Cosima y que contenía la parte política de las reflexiones de Nietzsche sobre los griegos. No es raro que a Nietzsche no le pareciera oportuno publicarlo, por las ideas que se vertían en el texto sobre la función del estado, sobre la esclavitud, el genio, etc. Otro caso llamativo es el fragmento 12 [1], también extenso, donde se exponen cuestiones sobre el lenguaje y la ópera, y en el que se vierten opiniones enfrentadas en relación a la filosofía de Schopenhauer. La amistad con Wagner y los círculos wagnerianos en los que se movía, probablemente le impulsaron a ser prudente. La prueba está que escritos de esta época no publicados, tales como *La filosofía en la época trágica de los griegos* y

[68] «Ensayo de Autocrítica», § 2.
[69] Ibíd.
[70] *Za*, II, «De los doctos»

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, son escritos precursores de su radicalidad y abren perspectivas que llevan más allá del horizonte de *El nacimiento de la tragedia*. Pero en el centro de este trasfondo en el que se mueve Nietzsche en esta época sobresale la figura del *filósofo*, o en otros términos, «el impulso artístico bajo la forma de *filosofía*». Esto explica que uno de los grandes proyectos de Nietzsche después de su primer libro fuera el *Philosophenbuch*, «el libro del filósofo», al que está dedicado sobre todo el grupo 19 de fragmentos, un proyecto que Nietzsche fue incapaz de elaborar en forma definitiva de libro. Es posible que a partir de entonces asumiera el proyecto de las *Consideraciones intempestivas* como tarea más inmediata.

Una buena parte de estos fragmentos está dedicada a estudios preparatorios de las intempestivas, proyecto que quedó reducido sólo a una parte —cuatro de las doce proyectadas—. Otras aparecen sólo como esbozos en estas notas: «El Maestro absoluto», «La crisis social», «Estado, Guerra, nación», «Pueblo y ciencia natural», «Nosotros los filólogos», «Sobre leer y escribir», etc. Todo ello como expresión de una crítica a la *cultura* en general, el tema fundamental que iba a servir de nota dominante en estos escritos, desde un ideal de cultura que encontró sus raíces en el mundo griego fundamentalmente preplatónico y que coincidía con la concepción de Goethe de la cultura entendida como «cultivo» y como «antítesis de la barbarie». Especial interés tiene el material de la Consideración intempestiva sobre la historia. En los fragmentos se puede apreciar el material y lo difícil que le resultó a Nietzsche darle forma. Rohde llegó a decir: «un defecto que en parte es la razón de la *dificultad* de tus libros, que a menudo me viene contestado de los extraños. Haces pocas *deducciones*, y obligas más de lo debido al lector a encontrar las relaciones entre tus pensamientos y tus proposiciones [...] Y hay otra carencia que tengo que criticar. Llevas adelante, así me aparece, imágenes no demasiado felices, a menudo muy chocantes [...] A veces tengo la impresión de que los párrafos y cada una de las piezas hayan sido *elaboradas por sí mismas*, y después colocadas en el conjunto sin disolverse completamente en la colada de metal»[71]. Un juicio que nos puede orientar sobre las dificultades que tenía a veces Nietzsche para llegar a una síntesis sobre un tema concreto. Por último, los grupos 32 y 33, preparativos de *Wagner en Bayreuth*, que se publica ya en 1876, contienen una crítica a Wagner que contrasta con la posición oficial que Nietzsche mantenía sobre él. Con el ajuste de cuentas con Schopenhauer y Wagner, Nietzsche emprendía su camino como «pensador solitario», abandonado a sí mismo y a su propia misión: filosofar con el martillo.

En los cuadernos de Nietzsche y en los fragmentos de este período encontramos también testimonios de las *lecturas* de Nietzsche, de su interés por determinados libros. A veces son una simple mención, otras veces son párrafos enteros en los que se cita expresamente a los autores, y otras muchas en las que ni siquiera se los menciona. Esas citas, sin embargo, constituyen un legado sintomático de lo que le interesaba realmente a Nietzsche y, al mismo tiempo, son como el caldo de cultivo del que surgirán sus ideas públicas. En este sentido, vemos su diálogo constante con Schiller y Goethe, su interés por las cuestiones relacionadas con temas musicales, la investigación sobre la teoría del drama, sus estudios sobre la historia de las religiones, su inquietud por el estado de la ciencia de su época, etc.

[71] Carta a Nietzsche, 24 de marzo de 1874, KGB II/3, 345.

A veces la pretendida originalidad de las ideas de Nietzsche en muchas cuestiones se tambalea, cuando la investigación posterior va poco a poco descubriendo las «fuentes»[72] de las que proceden algunos de sus pensamientos, y cuando se hacen explícitos en las notas críticas de este volumen los verdaderos autores de algunos textos. Esto, sin embargo, no hay que interpretarlo como un plagio, sino más bien dentro del contexto de la asimilación que hace de las ideas ajenas, transformando temas de la tradición y de la discusión contemporánea en algo propio. Uno de los instrumentos más eficaces que hemos utilizado para controlar las lecturas de Nietzsche en esta época es el registro de préstamos bibliotecarios que se conserva en la biblioteca de la Universidad de Basilea, o la constancia de libros citados y que se encontraban en su biblioteca personal y que se refleja en las notas críticas. En este sentido, uno puede comprobar que las lecturas más recurrentes, y que tienen una gran importancia crítica para interpretar las ideas de esta época, son especialmente las obras de Eduard von Hartmann[73], *La filosofía del inconsciente*, y la obra de Gustav Gerber, *El arte como lenguaje.* Es indudable que la crítica de Hartmann al «idealismo» subjetivo tuvo una gran resonancia en el trasfondo metafísico de *El nacimiento de la tragedia*, y que tanto uno como otro contribuyeron a clarificar sus pensamientos y a contrastarlos con los de estos autores. Pero otras obras, como las de Goethe (especialmente las *Conversaciones con Eckermann*), Schiller, Rapp, Grillparzer, etc., son citadas profusamente y constituyen también, sin duda, un complemento importante para comprender mejor la obra de Nietzsche de este período. Tampoco hay que olvidar el interés creciente de Nietzsche por el estado de la ciencia en su época. Así por ejemplo, la lectura de la *Historia del materialismo* de F. Albert Lange, que había transformado el kantismo en clave fisiológica, los avances de las ciencias, y sus continuas lecturas sobre esos temas en autores como Boscovich, J. C. F. Zöllner, Afrikan Spir, Hermannn Kopp, Müller, sirven también al lector de referentes para reconstruir el marco teórico en el se fraguaran muchos de sus pensamientos. Véase como ejemplo, dentro del grupo 26 de fragmentos, 26 [12], la sugerencia de una teoría de los átomos temporales, como fundamento de una teoría de la percepción. Todos estos elementos ayudaron al propio Nietzsche a la tarea de desenmascaramiento sobre la que se iba perfilando su filosofía: desenmascarar los presupuestos que se ocultan tras el «impulso de conocimiento y de verdad», pero ante todo, adentrarse en ese mundo de la metafísica, legitimador de la moral occidental, para tratar la cuestión del conocimiento como un «ángel frío»[74], viendo claro a través de todas las mezquindades.

Así pues, con la ayuda de los *Fragmentos póstumos*, el lector tendrá un criterio más formado para conocer las propias fuentes de Nietzsche, y para poder desvelar algunos de sus pensamientos ocultos y todavía no lo suficientemente maduros para exponerlos en público. Podremos conocer también mejor su método de trabajo, sus proyectos futuros que nunca vieron la luz, sus inquietudes, las motivaciones de su obra, en fin, todo ese mundo entre bastidores de ideas y pen-

---

[72] Cfr. el trabajo realizado por la revista *Nietzsche-Studien* publicando sus *Beiträge zur Quellenforschung* desde el volumen 17.

[73] Carta a E. Rohde, 11 de noviembre de 1869, CO II 106, Nietzsche es explícito: «pero lo leo mucho, porque sabe muchas cosas y es capaz».

[74] FP I 19 [234]. Cfr. *supra*

sentimientos que fueron generando posteriormente un pensamiento más sólido y radical.

VII. OBSERVACIONES A LA TRADUCCIÓN DEL VOLUMEN I

En este primer volumen de los *Fragmentos póstumos* se incluyen los fragmentos correspondientes al período comprendido desde el otoño de 1869 hasta finales de 1874. La traducción se funda en el texto alemán de las ediciones de Giorgio Colli y Mazzino Montinari KGW y KSA. Estos fragmentos se encuentran recogidos en diecinueve grandes cuadernos, tres libretas y dos carpetas de hojas sueltas. A cada manuscrito se le asigna un número que determina el orden cronológico. Los fragmentos dentro de un manuscrito se enumeran entre corchetes y cuyo número indica la correspondiente sucesión identificable de los fragmentos. En la medida de lo posible y en aras de la inteligibilidad del texto, hemos conservado la puntuación que utiliza Nietzsche, y la disposición de los textos según la versión crítica, con breves correcciones introducidas por KGW III 5/2 (*Nachbericht zur dritten Abteilung. Zweiter Halband: Kritischer Apparat: Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 bis Ende 1874*, Kohlenbach, M. y Haase, M.-L., Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1997). Conservamos casi siempre los dos puntos, los guiones largos, los puntos y comas. Los dos puntos la mayoría de las veces expresan el comienzo de un período o de una subordinación, y los guiones largos, por las connotaciones que tienen en los textos de Nietzsche, indican pausa intencionada, silencios musicales, espacio para la reflexión etc.

En cuanto a las fuentes auxiliares para la traducción hemos tenido en cuenta aspectos ya señalados en KGW III 5/2. También recurrimos a los *Beiträge zur Quellenforschung*, publicados en los *Nietzsche-Studien* a partir del volumen XVII. El índice de estas observaciones ha sido elaborado por Rüdiger Ratschlehmann y Andreas Urs Sommer, «Beiträge zur Quellenforschung: Register zu den Bänden 17-30», en *Nietzsche-Studien, 30* (2001), pp. 435-473. Hemos señalado también todas aquellas obras que aparecen en el texto y que pertenecen a la *Biblioteca personal de Nietzsche*, utilizando la reciente edición del grupo de Giuliano Campioni, *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Walter de Gruyter, Berlín/Nueva York, 2003.

Han colaborado también de distinta forma con un apoyo circunstancial en esta traducción: Marco Parmeggiani, que llevó a cabo la revisión de la traducción; Antonio Morillas con sus sugerencias bibliográficas; Antonio de Diego en diversas tareas de apoyo. También quiero agradecer las sugerencias de Giuliano Campioni y su equipo de colaboradores, y, en general, las del grupo de traductores de esta edición de los *Fragmentos póstumos*: Manuel Barrios, Joan B. Llinares, Jesús Conill, Juan Luis Vermal, Jaime Aspiunza, y Diego Sánchez Meca como director del proyecto. Tampoco quiero olvidar a los que de otra manera han participado también en este proyecto: a Encarnación Baena y Jaime de Santiago. A todos ellos les agradezco su colaboración, porque con su ayuda se ha hecho más liviano el trabajo de esta traducción.

LUIS E. DE SANTIAGO GUERVÓS
Universidad de Málaga

CRONOLOGÍA

Agosto de 1869

Frecuentes visitas de Nietzsche a Tribschen durante el mes de agosto. Envía a los Wagner su conferencia sobre Homero. Cada semana les escribe una carta.

Invierno de 1869

Cursos del semestre de invierno 1869-1870: «Gramática latina. Filósofos preplatónicos». Para el seminario: Esquilo, *Coéforas.* Toma en préstamo de la biblioteca durante el mes de noviembre, entre otros, los libros de Ch. A. Lobeck, *Aglaophamus, sive Theologie mysticae Graceorum causis* (1829); F. G. Welcker, *Die Hesiodische Theognie mit einem Versuch über die Hesiodische Poesie überhaupt*, Elberfeld, 1865.

El 22 de diciembre se publica la Lección Inaugural *Homero y la filología clásica.* Cosima lee a Nietzsche el borrador de *Parsifal.* Transcurren las fiestas de Navidad en Tribschen.

Meses de enero-abril de 1870

El 18 de enero Nietzsche dio la conferencia *El drama musical griego* en el Museo de Basilea. Con esta conferencia se propuso fundamentar la obra de arte del futuro en la del pasado. El 1 de febrero pronuncia la segunda conferencia en el Museo de Basilea: *Sócrates y la tragedia.* El 17 de febrero saca de la biblioteca en préstamo el libro de J. Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Grossen.* En 1870 se publican los siguientes trabajos filológicos de Nietzsche: *Contribución al estudio de las fuentes y a la crítica de Diógenes Laercio*, como «Memoria de agradecimiento del *Pädagogium* de Basilea para celebrar el cincuentenario de la actividad docente de Franz Dorotheus Gerlach». Artículos para la Rheinisches Museum: recensiones de libros. Prepara una edición del *Certamen sobre Homero y Hesíodo.*

El 9 de abril es nombrado profesor ordinario.

Verano de 1870

Cursos del semestre de verano de 1870: «Sófocles, *Edipo rey*. Hesíodo, *Erga*». Para el Seminario: Cicerón, *Academica.* El 12 de junio Nietzsche lee junto a

Rohde en Tribschen su conferencia sobre *El drama musical griego.* El 15 de julio Francia declara la guerra a Prusia.

El 8 de agosto pide a Wilhelm Vischer-Bilfinger que le conceda la excedencia para ser útil como soldado o como enfermero. Se le concede el permiso como enfermero. Del 13 al 22 de agosto permanece en Erlangen para prepararse como enfermero. (Cf. los fragmentos 4 [1-5]). Su actividad en la guerra dura hasta el 3 de septiembre, y poco tiempo después cae enfermo de disentería y difteria. El 25 de agosto contraen matrimonio eclesiástico Cosima y R. Wagner. En el verano escribe *La visión dionisíaca del mundo*, pero como apuntes exclusivamente para él.

Otoño-invierno de 1870

Cursos del semestre de invierno 1870-1871: «Hesíodo. *Erga*; Métrica griega». Para el seminario: Cicerón *Academica.* 25 de octubre, préstamo de biblioteca del libro de K. F. Koeppen, *Die Religion des Buda und ihre Enstehung* (1857). Asiste a las lecciones de Jacob Burckhardt una vez a la semana sobre el estudio de la historia. En noviembre Nietzsche lee el manuscrito de *Beethoven* de Richard Wagner.

El día de Navidad Nietzsche regala a Cosima, como regalo de cumpleaños, *El nacimiento del pensamiento griego*, una segunda versión de *La visión dionisíaca del mundo.*

Enero-abril de 1871

El 18 de enero se funda el Imperio Alemán en Versalles. Guillermo I de Prusia se proclama emperador de los alemanes. Carta a Wilhelm Vischer en la que Nietzsche presenta su candidatura para una cátedra de filosofía en la Universidad de Basilea, vacante por la partida de Gustav Teichmüller, y propone como su sucesor en su puesto a Erwin Rohde.

En febrero tiene que dejar una temporada la enseñanza por su estado de salud. Estancia en Lugano con su hermana Elisabeth. En abril lee a Cosima Wagner un escrito que quiere dedicar a Wagner: *Origen y meta de la tragedia griega.* Le ofrece al editor Engelmann de Leipzig un libro de cerca de noventa páginas que tendría como título *Música y tragedia*, en el que trata de explicar la tragedia griega de un modo completamente nuevo, evitando el tratamiento puramente filológico y contemplándolo desde la perspectiva estética.

Primavera-verano de 1871

Cursos del semestre de verano de 1871: «Introducción al estudio de la filología clásica». Para el Seminario: Hesíodo, *Erga.* El 24 de mayo incendian las Tullerías en París. Nietzsche está conmocionado con la noticia falsa de que habrían incendiado también el Louvre. Publica con su propio dinero *Sócrates y la tragedia.* Préstamo bibliotecario de la Universidad de Basilea de las obras: J. Bachofen, *Versuch über Gräbersymbolik der Alten* (1859) y F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1836-1843).

En septiembre el editor de R. Wagner en Leipzig recibe de Nietzsche una parte del manuscrito para la imprenta de *El nacimiento de la tragedia*

Otoño-invierno de 1871

Cursos del semestre de invierno 1871-1872: «Introducción al estudio de los diálogos platónicos»; «Epigrafía latina». Para Seminario: Hesíodo. Entre el 2 y 7 de noviembre compone las piezas musicales: *Ecos de una noche de San Silvestre, Coro coral procesional, danza rústica y sonido de campanas.* Se la envía a Cosima como regalo de cumpleaños.

Enero de 1872

A primeros de año se publica *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música.* Wagner piensa fundar una revista con motivo de la fundación de Bayreuth de la que Nietzsche será su director. El 16 de enero da la primera conferencia *Sobre el futuro de nuestros centros de formación.* Nietzsche responde negativamente a la propuesta oficiosa de Susemihl de marchar a la Universidad de Greifswald. Prepara un alegato sobre la Universidad de Estrasburgo, donde manifiesta que se ha perdido una ocasión para fundar una verdadera institución cultural.

Febrero-marzo de 1872

El 6 de febrero, segunda conferencia *Sobre el futuro de nuestros centros de formación.* El 27 de febrero, tercera conferencia *Sobre el futuro de nuestros centros de formación.* Dos días después, Franz Liszt escribe una carta entusiasmado con *El nacimiento de la tragedia.* 5 de marzo, cuarta conferencia y 23 de marzo, quinta conferencia. Nietzsche compone una *Meditación sobre Manfred*, utilizando en parte su composición de *Noches de San Silvestre.* La primera recensión de *El nacimiento de la tragedia* aparece en *Rivista europea* de Florencia.

Primavera-verano de 1872

Nietzsche va a Bayreuth donde el 22 de mayo se pone la primera piedra del teatro de la ópera. Wagner dirige la *Novena sinfonía* de Beethoven. Cursos para el semestre de verano: «Esquilo, *Coéforas, Los filósofos preplatónicos*». Para el seminario: Teognis. 26 de mayo, recensión de Rohde en la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung.* A finales de mayo aparece también el panfleto de Wilamowitz-Möllendorff, *¡Filología del futuro! Una réplica a* El nacimiento de la tragedia *de F. Nietzsche.* El 23 de junio se publica una carta abierta de R.Wagner en la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung.* Envía a Ritschl su trabajo *El tratado florentino sobre Homero y Hesíodo, su estirpe y su agón*, publicado en el Rhenisches Museum en 1873.

Invierno de 1872

Cursos para el semestre de invierno 1872-1873: «Retórica griega y latina». No tiene seminario. Tampoco tiene alumnos. En diciembre lee el penúltimo volumen de las obras completas de Grillparzer dedicado a la estética. Regalo para el cumpleaños de Cosima de *Cinco prólogos a cinco libros no escritos*

Marzo de 1873

28 de marzo, *contrarréplica* de Wilamowitz a la *Pseudofilología* de Rohde. El 28 de marzo saca de la biblioteca algunas obras de carácter científico: De R. J. Boscovich, *Philosophia Naturalis* (1759); de Afrikan Spir, *Denken und Wirk-lichkeit* (1873); Hermann Kopp, *Beiträge zur Geschichte der Chemie* (1869); J. C. F. Zöllner, *Über die Natur der Cometen. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Erkenntniss* (1872).

Abril-verano de 1873

Termina en abril *La filosofía en la época trágica de los griegos*. En abril comienza a trabajar sobre su primera *Consideración intempestiva*. Cursos del semestre de verano: «Los filósofos griegos anteriores a Platón». Para el Seminario: Poetas elegíacos griegos (Solón). Gersdorff escribe al dictado el manuscrito para la imprenta de la primera *Consideración intempestiva* sobre David Strauss, así como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. El 25 de junio es enviado al editor Fritzsch en Leipzig. El 8 de agosto se publica *Consideraciones intempestivas. Primera parte. David Strauss el confesor y el escritor*.

En septiembre recibe el encargo de dirigir un llamamiento a la nación alemana a favor de la empresa de Bayreuth.

Otoño-invierno de 1873

El 22 de octubre escribe *Llamamiento a los alemanes*. Cursos para el semestre de invierno 1873-1874: «Sobre la vida y obras de Platón». Para el seminario: *Bios Sopholeous*. A pesar de su mal estado de salud termina a finales de año su segunda *Consideración intempestiva*.

Comienzos de 1874

Estrecha relación entre Nietzsche y su alumno Adolf Baumgartner que le ayuda a escribir y a leer. En febrero se publica *Consideraciones intempestivas. Segunda parte. Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Nietzsche lee asiduamente a Afrikan Spir, Eduard von Hartmann, R. J. Boscovich.

Abril de 1874

En abril compone su *Himno a la amistad*, versión para cuatro manos al piano, su última composición. Presencia de dos mujeres durante esta época en la vida de Nietzsche: Malwida v. Meysenbug y la marquesa Emma Guerrieri-Gonzaga.

Verano de 1874

Cursos del semestre de verano de 1874: «Exposición de la retórica antigua», «Esquilo, *Coéforas*». Para el seminario: *Safo*. El 5 de julio muere su protector, el senador Wilhelm Vischer-Bilfinger. El 12 de julio asiste a la representación de la obra de Bramhs en el festival de Zurich *Canción triunfal*. Intento frustrado de

Nietzsche de acercar a Wagner y a Brahms, con el enfado del propio Wagner. Comienzo de la ruptura. Nietzsche trabaja en la tercera *Intempestiva* sobre Schopenhauer.

Otoño-invierno de 1874

El 15 de octubre sale *Consideraciones intempestivas. Tercera parte. Schopenhauer como educador*. Cursos para el semestre de invierno de 1874-1875: «Historia de la literatura griega I. Comentarios de la retórica de Aristóteles». Para el seminario: Sófocles, *Edipo rey*.

1. P II 1B. OTOÑO DE 1869[1]

[1]

Quien hoy habla, u oye hablar, de Esquilo, Sófocles o Eurípides, piensa involuntariamente en ellos, en primer lugar, como poetas de la literatura, porque los ha conocido en el *libro*, en el texto original o en la traducción: pero esto es más o menos lo mismo que hablar del *Tannhäuser* y no referirse más que el libreto ni entender por él nada más. Es necesario hablar de esos hombres *no* como libretistas, sino como compositores de ópera. Pero sé muy bien que con la palabra «ópera» les ofrezco una caricatura: aunque sólo pocos de ustedes lo confesarán desde el principio. Más bien me contento con que al final estén convencidos de que nuestras óperas son sólo caricaturas frente al drama musical antiguo.

El origen es ya algo característico. La ópera ha nacido sin un modelo concreto, según una teoría abstracta, con la voluntad consciente de alcanzar así los efectos del drama antiguo. Es entonces un *homunculus* artificial, en realidad el genio maligno de nuestro desarrollo musical. He aquí un ejemplo que nos pone sobre aviso del daño que puede hacer remedar directamente la antigüedad. Por medio de tales experimentos antinaturales, las raíces de un arte inconsciente que emerge de la vida del pueblo quedan cercenadas o, al menos, gravemente mutiladas. Tenemos ejemplos de ello en el origen de la tragedia francesa, que desde el principio fue un producto de erudición y debía contener en una abstracción conceptual la quintaesencia de lo trágico, en toda su pureza. También en Alemania, después de la Reforma, ha sido socavada la raíz natural del drama, la comedia carnavalesca: hasta el período clásico, incluyendo a éste, se ha intentado una creación nueva por un camino puramente erudito. Al mismo tiempo tenemos aquí una prueba de que también en un género artístico que surge de un modo tan poco natural y fallido como es el drama de Schiller y Goethe, se abre paso un genio tan indestructible como el alemán: lo mismo que puede verse en la historia de la ópera. Si la fuerza que dormita en lo profundo es verdaderamente omnipotente, conseguirá superar también tales injerencias extrañas: en una lucha fatigosa y a menudo incluso convulsiva, la naturaleza, aunque muy tarde, consigue la victoria. Pero si se quiere indicar[3] brevemente cuál es la pesada armadura bajo la que todas las artes modernas sucumben tan a menudo y progresan con paso tan lento y extraviado: hay que decir que se trata de la erudición, del saber consciente y

[1] Segunda parte del cuaderno P II I, de 108 páginas, que contiene principalmente elaboraciones para GMD y ST, además de algunos bocetos y planes.

[2] Textos para GMD; GT 1, 7.

[3] En los mscr. «bezeichnen» («indicar»), no «beschreiben».

excesivo. En los griegos, los orígenes del drama se remontan a las incomprensibles manifestaciones de los instintos populares: en aquellas fiestas orgiásticas de Dioniso dominaba un tal grado de estar-fuera-de-sí — de ἔκστασις, que los hombres se sentían y se comportaban como trasformados y encantados: estados que tampoco han sido muy extraños a la vida del pueblo alemán, sólo que ellos no han conocido un florecimiento semejante: yo por lo menos no veo en aquellos bailarines de San Juan y de San Vito[4] que iban de ciudad en ciudad, bailando y cantando en una multitud enorme y creciente, otra cosa que un movimiento semejante de exaltación dionisíaca, por más que en la medicina actual se hable de ese fenómeno como de una pandemia de la Edad Media. De una pandemia semejante ha florecido el drama musical antiguo: y la desgracia de las artes modernas está en no surgir de una tal fuente misteriosa.

1 [2]

Aquella idea errónea, según la cual el drama sólo habría conseguido con el tiempo su carácter sublime, altamente lírico; como si la farsa fuera la raíz del drama. Es más bien el humor excitado y extático del Carnaval. Cuanto más se atrofia este impulso, tanto más frío, intrigante y burgués-familiar resulta el espectáculo. El *juego del espectáculo*[5] se convierte en una especie de *juego de ajedrez*.

1 [3]

Valor de la fe griega en los dioses: se dejaba delicadamente a un lado y no impedía el filosofar.

1 [4]

La tragedia era una creencia en la inmortalidad helénica, antes del nacimiento. Cuando se abandonó esta creencia, desapareció también la esperanza en la inmortalidad helénica.

1 [5]

Odiseo se convirtió poco a poco en un esclavo astuto (en la comedia).

1 [6]

La *risa* era el alma de la nueva comedia,
el *estremecimiento* la del drama musical.
Sófocles como anciano de la tragedia.
Muerte de la tragedia con el *Edipo en Colono*, en el bosque sagrado de las Furias.
Sófocles consigue individualmente un punto de equilibrio. «Demón delirante»[6].

---

[4] Cfr. 1 [34], [81] y 7 [50].

[5] Juego de palabras en el original: *Schauspiel* («espectáculo»)-*Schachspiel* («juego de ajedrez»). En este caso, Nietzsche acentúa el carácter de «juego». Cfr. M. Rapp, *Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst*, Tubinga, 1862, p. 271. Cfr. 7 [124].

[6] Cfr. Platón, *República*, 329 b-d. Traducimos el término *Dämon*, por «demón», ya que el término demonio tiene connotaciones religiosas y morales en la tradición occidental cristiana. Cfr. 5 [11].

La época de Sófocles es la de la disolución.

La retórica supera al diálogo.

El ditirambo se convierte en campo de acción del músico específico: se produce un segundo nacimiento artificial del drama musical. Reflorecimiento. Ahora se separa[7] completamente la música de la tragedia, como toda tendencia idealista.

1 [7]

Sócrates y la tragedia[8].

Eurípides es muy querido y ejerce un gran influjo en la comedia nueva: él es el que ha dado a la gente un lenguaje: introduce a los espectadores en la tragedia. Hasta entonces un pasado ideal de la helenidad: ahora Atenas se mira en el espejo.

Sófocles y Esquilo eran κομποί, Eurípides κατάτεχνον[9]. Su punto de vista como poeta crítico y espectador está en la unidad, en el prólogo, en la música, etc., en los diálogos retóricos.

Compilación de Aristófanes. Sófocles está el «segundo».

El hace lo justo a sabiendas.

Sócrates sospechoso de ayudarle: su amigo y compañero de teatro.

Según el oráculo desde el punto de vista de la conciencia es aún más sabio.

Desprecio de lo inconsciente en el hombre (en la discusión) y en el artista (Apología)[10]. Expulsión de los artistas del Estado platónico[11]: por Platón, *que reconoce la locura*[12], pero ironiza sobre ella. El poeta de la tragedia al mismo tiempo poeta cómico. Sólo el filósofo es poeta.

Consecuentemente Sócrates pertenece a los sofistas. El *demón* («cultiva la música»)[13], el mundo al revés. (Su muerte no es trágica.)

Influencia del socratismo sobre la destrucción de la forma en Platón y en los cínicos. (Sócrates mismo no escribe[14].)

El diálogo de la tragedia: la dialéctica penetra en los héroes de la escena, ellos mueren de una hipertrofia lógica. Eurípides es en esto ingenuo. La dialéctica se extiende a la estructura: la intriga. Odiseo: Prometeo. El esclavo.

La ética no desarrollada: la conciencia es demasiado poderosa y ciertamente optimista. Esto destruye la tragedia pesimista.

La música no tiene que introducirse forzadamente[15] en el diálogo ni en el monólogo: en Shakespeare es distinto. La música como madre de la tragedia.

La disgregación de las artes: momento anterior a Sófocles: el arte absoluto es un signo de que el árbol ya no puede soportar el peso de sus frutos: al mismo tiempo *decadencia* de las artes. La poesía se convierte en política, discurso.

[7] En el ms. «scheidet» («separa»), no «schwindet».
[8] Proyecto para ST, GT, 17; ST (=GT, 12-14). Cfr. 1 [15, 25, 43, 44].
[9] κόμπος, «artificioso».
[10] Cfr. Platón, *Apología*, 22 a 8- c 8: GT 12.
[11] Cfr. Platón, *República*, 595 a ñ 608 b. Cfr. 5 [121].
[12] Cfr. Platón, *Fedro*, 244 a ñ 245 b. Cfr. GT 12.
[13] Cfr. Platón, *Fedón*, 60 e; GT 14 y 15.
[14] Cfr. KGW I, 4, pp. 283-284.
[15] En el ms. «gedrungen» (participio) y no «drängen».

Comienza el reino de la prosa. Antes incluso la prosa era poseía. Heráclito, la Pitia[16]. Demócrito. Empédocles.

1 [8]

El socratismo de nuestra época es la creencia en lo consumado: el arte está consumado, la estética también. La dialéctica del crítico es la prensa[17], la ética es el aderezo optimista de la visión del mundo cristiana. El socratismo no tiene el sentido de la patria, sino sólo del estado. Insensible hacia el futuro del arte germánico.

1 [9]

La maravillosa salud del arte poético griego (y la música): no hay géneros unos al lado de otros, sino sólo estadios preparatorios y cumplimiento, finalmente declive, es decir, aquí el desmembramiento de lo que había crecido hasta entonces a partir de un único impulso.

1 [10]

Introducción *a la literatura griega.*

El organismo entero en su crecimiento y declive.

1 [11]

Muestro una caricatura. No con la idea de que todos la reconozcan como caricatura: espero que al final cada uno tenga claro que es una caricatura.

Esencia, más tarde declive.

1 [12][18]

1. Origen natural.
2. Contenido religioso y talante festivo.
3. Representaciones periódicas.
4. Teatro popular y, por tanto, una dimensión enorme.
5. Unidad interior, también entre música y palabra.

1 [13][19]

Esquilo introdujo el libre *ropaje* del alma.

1 [14][20]

La naturaleza de la decoración del escenario del teatro antiguo era muy semejante a la disposición, consagrada desde muy antiguo, de los recintos de los templos.

---

[16] Fragmentos de Heráclito (Diels-Kranz), frgmt. 92.

[17] En el msc. «Die Dialektik der Recensenten ist die Presse», no «Die Dialektik ist die Presse».

[18] Esquema para el GMD.

[19] Cfr. 1 [17].

[20] Cfr. Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfort del Meno, 1860, vol. I, pp. 282 ss.

1 [15]

Sócrates fue en la tragedia y en el drama musical en general el elemento disolvedor antes de que él naciese.

La falta de música y, por otro lado, el desarrollo monológico exagerado del sentimiento, hicieron necesario que entrase en escena la dialéctica:

falta el *pathos* musical en el diálogo.

El drama musical antiguo sucumbe a consecuencia de las carencias de su principio.

Falta la orquesta: no había ningún medio para fijar la situación del mundo del canto.

El coro predomina musicalmente.

1 [16]

Drama musical y ópera

El primero es un comienzo en la dirección correcta, la segunda no vive en la esfera del arte, sino del artificio.

1 [17][21]

Esquilo inventó la gracia y el decoro de la toga, y en eso le siguieron los sacerdotes y los portadores de antorcha. Antes los griegos imitaban en su vestimenta a los bárbaros y no conocían la vestimenta libre.

Hay tres formas fundamentales: el delantal, la camisa y la capa.

La falda de las mujeres y los pantalones de los hombres tienen su origen en el delantal.

El *kitón*[22] procede de la camisa: la indumentaria del sacerdote católico procede del doble *kitón* asiático.

La capa en Asia es un chal (el chal de Cachemir de nuestras damas).

El paso a la vestimenta libre fue el resultado de una concepción repentina de la belleza artística: todo el auge de Grecia fue repentino, después de haber permanecido durante mucho tiempo atrasada respecto a los pueblos vecinos más civilizados.

Visión policromada de la antigua arquitectura y escultura, por la cual no aparece desnuda, con el color de los materiales usados, sino cubierta con un revestimiento de colores.

Soberano desprecio del arte bárbaro, a pesar de la admiración que los helenos mismos, Herodoto, Jenofonte, Ctesias, Polibio, Diodoro, Estrabón, tributan a la grandeza y armonía de esas obras bárbaras.

El tribunal griego debe servir como medida para la valoración de esas obras. Pero se es más helénico que los mismos helenos: los bárbaros como una especie de cambalismo modificado.

---

[21] Ver GMD. Las informaciones que da Nietzsche a continuación están tomadas de Semper, G., *op. cit.*, pp. 215-219.

[22] Nombre griego trascrito, «citwvn», que era la túnica griega masculina.

1 [18][23]

Entre los antiguos, la autoridad de una obra de arte dependía mucho de la magnificencia de la construcción, de los costes del material que se empleaba y de la dificultad de la ejecución.

Precio elevado, dificultad de la ejecución, escasez de los materiales.

El templo de Delfos terminado aproximadamente hacia el 520 a. C.

1 [19]

Famoso certamen entre Apeles y Protógenes.

Semper, «Textile Kunst», p. 470. Plinio, XXXV, 10.

1 [20]

Es suficiente que un alemán haya descubierto un campo nuevo que exige una enorme dedicación, pero que se puede administrar con poco espíritu, para que se haga famoso, pues encuentra innumerables seguidores. De ahí la fama de Otto Jahn[24], tan buen hombre, insensible y sin brío.

1 [21]

«La atmósfera humeante de las velas de carnaval es la verdadera atmósfera del arte», Semper, p. 231.

1 [22]

¡Qué época del *arte de actor*, cuando Sófocles y Esquilo representaban ellos mismos los papeles principales![25]

1 [23]

Sobre la historia de los filósofos y de los poetas griegos.

Cuaderno I.
Homero como contendiente.

Cuaderno II.
Sobre la historia de los filósofos.

Cuaderno III.
Estética de Esquilo.

Cuaderno IV.

— — —

[23] Cfr. G. Semper, *op. cit.*, pp. 464-465.

[24] Otto Jahn (1813-1869), famoso filólogo e historiador de la música. Impartió clases en Bonn, donde llegó a formar una escuela que se enfrentó a F. Ritschl (1806-1876), maestro de Nietzsche en Bonn y Leipzig. U. von Wilamowitz-Möllendorff fue su alumno. Ver introducción a *Nietzsche y la polémica sobre* «El nacimiento de la tragedia», edición de Luis E. de Santiago Guervós, Ágora, Málaga, 1994. Cfr. GT 19.

[25] Aristóteles, *Retórica*, 1403 b 23. Cfr. 5 [69], 9 [104].

1 [24][26]

Sócrates es el ideal de «hombre impertinente»: una expresión que debe ser entendida con la debida delicadeza.

Sócrates como aquel que «no escribe»: no quiere comunicar nada, se limita a hacer preguntas.

1 [25][27]

Trivialidad del proceso: actitud extraordinariamente ingenua de Sócrates, el dialéctico fanático.

La destrucción de la forma mediante el contenido: o mejor, el arabesco artístico es destruido por la línea recta[28].

El socratismo aniquiló ya la forma en Platón, y además los géneros estilísticos en los cínicos.

1 [26]

El desarrollo de la melodía de la ópera representa el paganismo en la música.

1 [27]

La música absoluta y el drama cotidiano: las dos partes separadas a la fuerza del drama musical.

La fase más feliz fue el ditirambo y aún la primera tragedia esquilea.

Con Sócrates penetra el principio de la ciencia: con ella la lucha y aniquilación de lo inconsciente.

1 [28]

El drama musical griego.

El drama musical en sí mismo: parte II la aniquilación.

Falta una ética profunda.

El desarrollo de la música moderna es *artificioso.*

Enorme diferencia en los griegos entre el conocimiento estético y la creación efectiva.

Por eso el desarrollo de los géneros artísticos fue naturalmente correcto.

El desarrollo de los géneros artísticos unos de otros: cada fase que florece aniquila la anterior.

Nosotros sólo tenemos tipos poéticos de imitación.

El drama musical es el punto álgido: es disuelto por la ampliación de la reflexión y por el *estancamiento* del desarrollo ético.

1 [29]

El helenismo tiene para nosotros el valor que tienen los santos para los católicos.

---

[26] Cf. 8 T.

[27] Fuente: Hartmann, E. von, *Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung*, 7. Einaker, Berlín, 1869 [BN, 276], p. 216.

[28] En este aforismo se aprecia también la huella de la lectura de Hartmann, *La filosofía del inconsciente*. Así describe Hartmann la acción de la imaginación sobre los elementos individuales de la percepción sensible. p. 216.

1 [30]

La más bella expresión alemana para definir al hombre de honor (siglo XIII del Meier Helmbrecht): «¡Si quieres seguirme, labra la tierra con el arado! Luego muchos se aprovecharán de ti, seguramente el rico y el pobre, el lobo y el águila y ciertamente todas las criaturas.» Uhland, p. 72[29].

Un conmovedor bando[30] campesino contra los ratones de campo del año 1519. «Para los que se retiren se les concede una segura escolta de perros y gatos y a los ratoncitos muy pequeños y a las preñadas una prórroga de catorce días»[31].

1 [31]

Es imposible que el elemento poético, abstraído de la epopeya y de la lírica, pueda contener al mismo tiempo las leyes para la poesía dramática. En el primer caso todo se dice en referencia a la fantasía recreadora del oyente: en el otro todo es presente y visible: la fantasía es reprimida por las imágenes que cambian.

1 [32]

Los germanos que vivían aislados vieron en las disputas y debates de los tribunales un drama: su más antigua poesía dramática sigue esta analogía, por ejemplo, el debate entre el verano y el invierno, hasta que la señora Venus arregla la disputa (Uhland, p. 21).

1 [33]

El salto desde las rocas de Leucade tiene un paralelo en los danzarines de San Vito, que se arrojaban a las aguas turbulentas, y en los bailarines de la tarantela: «llevadme al mar, si me queréis curar, ¡echadme al mar! *Así me amará mi bella*. ¡Al mar, al mar! ¡Mientras viva, te amaré!» Uhland, p. 402.

1 [34]

Los cortejos orgiásticos de Dioniso se asemejan a los danzarines de San Juan y San Vito (*Crónica de Colonia*, impreso en 1499): «He aquí a San Juan, tan fresco y alegre, he aquí a San Juan»: era el estribillo de sus cantos. Cf. Hecker, *Die Tanzwuth eine Volkskrankheit im Mittelalter*, Berlín, 1832[32].

1 [35]

El canto de los pájaros tiene el poder de despertar el espíritu de los héroes. El ruiseñor emite su llamada: *occhi occhi*, golpea a muerte, *fier fier*[33], golpea.

Los hijos de los héroes apátridas y huérfanos pueden oír la voz de la naturaleza salvaje.

---

[29] Nietzsche cita aquí el libro de Uhland, L., *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder mit Abhandlung und Anmerkungen*, vol. II, Gotta'scher Verlag, Stuttgart, 1866. *Meier Helmbrecht*, narración en verso compuesta por Wernher der Gartenaere en la segunda mitad del siglo XIII.

[30] En el msc. «Banspruch» y no «Bauernspruch».

[31] L. Uhland, *op. cit.*, p. 75.

[32] L. Uhland, *op. cit.*, pp. 1-26 y 83-88.

[33] Ibíd., pp. 97-99. En el msc «occhi occhi» y no «ocihi ocihi» como aparece en la edición alemana.

[illegible]

La escolia griega: «Si yo fuese una lira de oro, etc.», se parece mucho a las [illegible] votivas alemanas. Uhland, p. 282.

[illegible]

El tonto y banal Gervinus[34] calificó como un «extraño error» de Schiller, que [illegible] asignara a lo bello de la tierra el destino de la aniquilación.

[illegible]

«La musa poética de Shakespeare tiene un acompañante, la música: la de [illegible] la escultura». ¡Fantástico!

[illegible]

La delicadeza del sentimiento y la inclinación al simbolismo le hacían encontrar significativa también la acción insignificante. Por eso no era adecuado para la [illegible].

[illegible]

El coro griego es, en primer lugar, la caja de resonancia viviente, en segundo lugar el megáfono a través del cual el actor grita al espectador su sentimiento de manera colosal, en tercer lugar el espectador que se vuelve audible cantando apasionadamente, en un tono lírico.

[illegible]

En 1549 dice un italiano: se parecen más a los gatos en enero, que a las flores confundidas de la luna de mayo.

En 1564 una comisión de ocho cardenales estableció que las palabras sagradas del canto deberían ser percibidas de forma clara y continua. Palestrina[36] respondió a esta exigencia.

Las composiciones de Palestrina están calculadas para un contexto determinado, y pensadas para un lugar preciso en el culto. Carácter dramático de las acciones litúrgicas.

Las formas de la frase artificial han dejado de ser fines en sí mismas: son medios de expresión.

En la totalidad de la obra se ha de buscar la expresión. Las piezas fueron repetidas regularmente domingo a domingo y por eso eran muy familiares.

[illegible] Tomado del primer volumen del libro de G. G. Gervinus, *Gechichte der deutschen Poesie*, Leipzig, 1853, 4.ª ed., biblioteca de Basilea, 3 de noviembre de 1869. Cfr. Crescenzi, [illegible] Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätbibliothek in Basel entliehenen Bücher [illegible], en *Nietzsche-Studien*, núm. 23 (1994), pp. 388-442.

[illegible] Cfr. Gervinus, G. G., *Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst*, Engelmann, Leipzig, 1868, p. 80 [BN, 245].

[illegible] P. L. Palestrina (1525-1594), músico italiano que compuso famosos motetes de música [illegible] polifónica. Cfr. 9 [5]; MA, § 219, § 171. Nietzsche sentía gran admiración por este músico, hasta el punto de considerarlo como un antecesor de la música moderna. Palestrina, «supo [illegible] en sonidos el espíritu de fervor y emoción profunda que despertaba a una nueva vida» [illegible].

Es importante saber si una obra es creada para una única representación o para representaciones repetidas: los dramas de los griegos eran, sin ninguna duda, concebidos y compuestos para oírlos una sola vez:, y también se los juzgaba inmediatamente.

Terrible lucha entre la melodía y la armonía: esta última penetró en el pueblo y expandió por todas partes el canto polifónico, de tal manera que se perdió por completo el canto a una sola voz: y con ello, al mismo tiempo, la melodía.

La música coral dramática de los griegos es también más reciente que el canto individual y algo completamente distinto del canto coral que acabamos de mencionar: ella era *unisono*[37]: por consiguiente, la voz individual multiplicada por cincuenta. Los griegos nunca conocieron una lucha entre la melodía y la armonía.

1 [42]

En 1600 se descubre de nuevo la melodía[38].

1 [43][39]

La tragedia griega encontró en Sócrates su aniquilación.

Lo inconsciente[40] es más grande que el no saber de Sócrates.

El *demón* es lo inconsciente, pero que sólo se opone a la conciencia de vez en cuando *obstaculizando*: no actúa *productivamente*, sino sólo *críticamente*. ¡Un mundo extrañísimamente invertido! Por el contrario, el inconsciente siempre es el elemento productivo, la conciencia el elemento crítico.

La expulsión de los *artistas* y poetas por parte de *Platón* es una consecuencia.

El oráculo délfico concede el premio de la sabiduría según el grado de conciencia.

El proceso no tiene nada de historia universal.

1 [44]

Sócrates y la tragedia griega.

Eurípides como crítico de sus predecesores. Particularidades: prólogo, unidad.

Eurípides el Sócrates dramático.

Sócrates fanático de la dialéctica.

Sócrates destructor de la tragedia.

Aristófanes tenía razón: Sócrates pertenece a los *sofistas*.

Esquilo hace lo justo sin saberlo: Sófocles cree, por tanto, que hace lo justo *sabiéndolo*. Eurípides piensa que Sófocles ha hecho inconscientemente lo que no es justo: y que él, sabiéndolo, hace lo justo. El *saber* de Sófocles era sólo de un tipo técnico: Sócrates se le había enfrentado con toda la razón.

En la escala del grado de conciencia divino, el oráculo de Delfos definía a Sófocles como menos sabio que Eurípides.

---

[37] Así en el texto.

[38] Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung, op. cit.*, p. 73.

[39] Fragmento preparatorio para ST y GT 13.

[40] Ver nota en 1 [25].

1 [48][41]

Estamos desgraciadamente acostumbrados a disfrutar de las artes por separado: son absurdas las galerías de arte y las salas de conciertos. Las *artes absolutas* son un triste vicio moderno. Todo se desmiembra. No hay organizaciones que se preocupen de las artes como arte, es decir, del campo en el que las artes se confluyen.

Cada arte recorre una parte del camino sola, y otra en confluencia con las otras artes.

En la época moderna los grandes *trionfi*[42] italianos son, por ejemplo, debidos a tales uniones de las artes. El drama musical antiguo tiene un análogo en la misa solemne católica: sólo que la acción es representada únicamente de una manera simbólica, o incluso sólo narrativa. Esto ya nos permite además tener una idea del gusto antiguo por el teatro en la época de Esquilo: salvo que allí todo era mucho más claro, más luminoso, más lleno de confianza, aunque también menos realista, intenso, enigmático-infinito.

1 [49]

¿En qué se diferencian la rítmica del movimiento y la rítmica de la quietud (es decir, la visión)? Las grandes relaciones de la rítmica sólo pueden ser comprendidas por la intuición. Por el contrario, la rítmica del movimiento es mucho más abstracta y más matemática en lo particular y en los detalles. Su característica es el compás.

1 [50][43]

¿Qué es el arte? ¿La capacidad de producir el mundo de la voluntad sin voluntad? No. Producir de nuevo el mundo de la voluntad sin que el producto *quiera* nuevamente. Se trata, por tanto, de una producción de lo que no tiene voluntad mediante la voluntad y *de modo instintivo*. Cuando se hace con consciencia se llama artesanía. Por el contrario, parece clara la afinidad con la procreación, sólo que en este caso surge nuevamente la voluntad en su plenitud.

1 [48]

¿Es por pura delicadeza que todo lo más conmovedor no se representara en la escena ática? O sea: no había propiamente acción, sino que sólo se decía y había lo que precedía y seguía a la acción. Al contrario de lo que sucedía en la escena inglesa.

1 [49]

¿Qué hace la música? Resuelve una visión en voluntad.

Contiene las formas universales de todos los estados de deseo: es el puro simbolismo de los impulsos, y como tal es completamente comprensible para cualquiera en sus formas más simples (compás, ritmo).

[41] Véase GMD y 1[27], 3 [1].

[42] Carrozas triunfales del Renacimiento compuestas por carromatos con distintas alegorías.

[43] De nuevo Hartmann. La distinción entre arte y arte manual. El arte se origina inconscientemente, sin la participación de la conciencia.

Por tanto, es siempre más universal que toda acción singular: por eso nos es más comprensible que cualquier acción singular: la música es por consiguiente la clave del drama.

La exigencia de la unidad, que como vimos no está justificada, es la fuente de todas las falsedades de la ópera y de la canción. Se vio la imposibilidad de producir entonces la unidad del *todo*: se pasó así a poner la unidad en los *fragmentos* y a *fragmentar* el todo en puros fragmentos absolutos y separables.

El modo de proceder de Eurípides es paralelo, también él pone la unidad en el fragmento singular del drama.

El drama musical griego es un estadio previo de la música absoluta, una forma dentro del proceso en su conjunto. Las partes lírico-musicales tienen ante todo un contenido general, objetivo-contemplativo: sufrimientos y alegrías, que exponen impulsos y repulsiones[44] de *todos*. La *ocasión* era aquí *imaginada* por el poeta: ya que no conocía ni música ni lírica absolutas. Fingía una situación pasada en la que este o aquel estado de ánimo general requería su expresión lírico-musical. Tenía que ser una situación de seres afines y familiares: pero nada es más afín que el mundo mítico, un reflejo de nuestras situaciones más universales, vistas en un pasado ideal e idealizante. Con esto, por tanto, el poeta afirma la universalidad de las disposiciones lírico-musicales para todos los tiempos, es decir, da un paso más hacia la música absoluta.

Éste es el límite de la música antigua: se queda en música de ocasión, es decir, se acepta que hay situaciones musicales definidas y por otra parte situaciones no musicales. La situación en la que el hombre *canta* servía de medida.

De este modo, se mantienen dos mundos contiguos que, en cierta manera, alternan uno con otro, de suerte que el mundo del ojo desaparecía cuando el del oído comenzaba, y viceversa. La acción sólo servía para llegar al sufrimiento, y el *desbordamiento* del *pathos* volvía a hacer necesaria una nueva acción. La consecuencia era que no se buscaba la mediación entre los dos mundos, sino su exacerbada contraposición: si se había cubierto el reino del corazón, le correspondía al entendimiento hacer valer sus derechos; Eurípides introdujo en el diálogo la dialéctica, el tono de los tribunales de justicia.

Nosotros vemos aquí la desagradable consecuencia: si se separan de una manera antinatural el corazón y el entendimiento, la música y la acción, el intelecto y la voluntad, cada parte separada se atrofia. Y así se originó la *música absoluta* y el *drama familiar*, a partir del desmembramiento del drama musical de los antiguos.

1 [50]

Unidad del poeta y del compositor. Nuestra época habría sido capaz de comprender esta unidad, puesto que tenemos un mediador entre nosotros y la Idea (lo que los católicos llaman un santo, un *exemplum* clásico), si no hubiese sido presa del terror al irrumpir la fuerza omnipotente de la naturaleza y no tratase de liberarse de su terror con un ruido de coribantes[45]: entretanto, el santo vive y muere, desconocido, ¡pero deja un recuerdo conmovedor a la posteridad!

---

[44] En el msc. «Verabscheuungen» y no «Verabschiedungen».

[45] Los coribantes eran sacerdotes de Cibeles, en cuyo honor celebraban un culto orgiástico con música y danzas frenéticas.

[91]

El conmovedor interés de Richard Wagner por lo animal llega hasta el [illegible]. — Uno de los enemigos judíos de Richard Wagner le había anunciado en una carta la llegada de un nuevo germanismo, el germanismo judío.

[92]

El punto supremo que ha alcanzado la ética *consciente* de los antiguos es la teoría de la amistad: es sin duda el signo de un desarrollo claramente desviado del pensamiento ético, ¡gracias al musageta[46] Sócrates!

[93]

La exigencia de la unidad en el drama es la exigencia de la voluntad impaciente que no quiere contemplar con calma, sino lanzarse sin obstáculos por la senda emprendida, hasta el fin. La bella composición del drama: uno está tentado de poner una junto a otra la serie de escenas como cuadros, y analizar la composición de esa imagen global. Es una verdadera confusión de los principios del arte en cuanto se aplican a las sucesión las leyes de la coordinación.

Que no se busque *abarcar con la vista* la pura sucesión: por ejemplo, una pieza musical: es un error hablar aquí de una visión arquitectónica del todo; lo mismo para el drama. ¿Dónde se encuentran las leyes de la sucesión? Por ejemplo en los colores, que se contraponen uno a otro, en la disonancias que exigen una resolución, en la sucesión de los estados de ánimo[47].

Unidades aparentes, por ejemplo, muchas sinfonías. Hay cuatro partes, cuyo carácter fundamental constituye una unidad esquemática. Se exige un fogoso *allegro* o un delicado *adagio*; luego, quizá, una *humoresca*; finalmente una bacanal. Son ya análogos los contrastes en el *nomos* pitio de Sacadas[48].

La sucesión expresa la voluntad, la coexistencia la quietud en la intuición.

¿De dónde procede el esfuerzo efectivo de los dramaturgos griegos por la unidad? ¿Especialmente allí donde ninguna filosofía había impuesto todavía exigencias?

¡Época maravillosa en la que las artes todavía se desarrollaban sin que el artista encontrase teorías del arte ya elaboradas!

De este modo, un drama antiguo es una gran obra musical: pero nunca se distraía de la música *de modo absoluto*, sino que siempre se la ponía en relación con el culto y el ambiente, o la sociedad. En resumen, era *música de ocasión*. ¡Intuición sumamente importante! El diálogo que enlaza no es más que lo que proporciona la ocasión; la ocasión para las piezas musicales, cada una de las cuales mantiene su agudo carácter ocasional: unidad del sentimiento, la misma intensidad de emoción.

[94]

La tragedia originaria mantiene y exige distintas unidades: la de la parte lírico-musical, la del relato épico, la de las imágenes mímicas.

---

[46] Se dice sobre todo de Apolo y Hércules como conductores de las Musas.

[47] En el mss. «Gemüthstimmungen» y no «Gemüthströmungen».

[48] Célebre flautista áulico de Argos que toca sólo melodías instrumentales (*nomos*) durante los juegos píticos del 586 a. C.

Para la mirada también existen dos mundos que transcurren uno junto al otro, en paralelo y no en unidad: el mundo de la escena y el de la orquesta.

Sin embargo, los griegos tampoco conocen la *estatua absoluta*: tiene precisamente con la arquitectura un paralelismo como el de la escena con el coro.

Es un vicio moderno tener que disfrutar aisladamente las artes separadas teóricamente unas de otras: denle conexión con el desarrollo de la capacidad individual. La armonía es característica de lo helénico; la melodía, de los modernos (como carácter absoluto).

1 [55]

El poeta trágico está más expuesto al aburrimiento que el poeta épico, puesto que a éste se le permite presentar muchas más variaciones.

1 [56][49]

¿Por qué el drama de los griegos no empezaba por la representación épica?

Importantísimo. La acción entró en la tragedia sólo con el *diálogo*. Esto pone de manifiesto que en este tipo de arte no se apuntaba de antemano al δρᾶν[50]: sino al πάθος. Al principio no había otra cosa que lírica *objetiva*, es decir, una canción que tenía su origen en el estado de ciertos seres mitológicos y que por tanto usaba también sus vestimentas. Primero, indicaban ellos mismos el motivo de sus estados de ánimo líricos: más tarde salía un personaje: de este modo se conseguía que un ciclo de canciones corales tuviera una unidad de contenido. La persona que salía narraba las acciones principales: a todo acontecimiento importante narrado le seguía la manifestación lírica. A este personaje se le puso también una vestimenta: y se lo consideró como señor del coro, como un dios que narra sus hazañas. O sea:

ciclos de cantos corales, unidos por una narración: éste fue el origen del drama griego.

El cortejo compuesto según los cánones artísticos, el προσόδιον[51], ¿no tiene quizá un influjo sobre el drama? ¿A parte del hecho de que el espectador no acompaña al cortejo, sino que permanece sentado? Quizá la comedia procede de ahí, quizá también la tragedia: el sentido es el siguiente: siempre nuevos grupos con nuevas canciones, pero el todo, no obstante, representa una unidad, *una* única historia. Compárense con las representaciones de los bajorrelieves.

Tales cortejos enmascarados presuponían que el elemento de fondo, el material mítico, fuese comprendido por todos.

1 [57]

Sobre el drama satírico. Los postludios de uno o dos actos son usuales entre los franceses. Asimismo las pequeñas farsas de Garrick. Hamlet, dice Rapp[52], es casi una parodia del drama antiguo (*Orestiada*).

---

[49] Cfr. GMD y GT 7.

[50] «Acción».

[51] Procesión religiosa con cantos y música.

[52] M. Rapp, *Studien über das englische Theater*, H. Laupp, Tubinga, 1862, pp. 160 y 185.

1 [58]

Shakespeare, en *Troilo y Crésida*[53], caracteriza como defecto fundamental de Ulises que las fuerzas morales no tuvieran todavía vigor suficiente.

1 [59]

La época de Eurípides es la del crepúsculo de los dioses: él mismo lo siente. Se vuelve enérgicamente contra el oráculo de Delfos y la veracidad de Apolo. *Las bacantes* representadas en los *escenarios de la corte* de Arquelao[54].

1 [60]

Durante mucho tiempo los romanos asistían a los espectáculos *de pie*: estar sentado se consideraba algo afeminado[55].

1 [61]

La tumba de Eurípides fue alcanzada por el rayo, es decir, el que yacía en ella era un predilecto de los dioses y el lugar era sagrado.

1 [62]

«Según la concepción de los antiguos, el arte no es para el deleite privado: el arte tiene su lugar en el *agón*[56] y está ahí para el regocijo de muchos. El público que juzga humilla al artista.» Eurípides trata insólitamente de nadar contra corriente y de cambiar su curso. El filósofo podía dedicar sus obras a la época: el poeta del drama musical debía contar con el presente.

1 [63]

La ἐπῳδία[57] muestra una etapa anterior: una conexión entre la épica de los rapsodas y la lírica. El rapsoda entraba tres veces en escena: y narraba un gran acontecimiento pasado. Alternaba con el coro, que celebraba los momentos líricos. Es importante que el rapsoda de la epopeya entrase en escena con su vestimenta; más tarde también en el teatro.

1 [64]

Palabras conclusivas aplicadas a Eurípides (Platón, *Phaedr*, 245, Schleiermacher): «La tercera perturbación y delirio inspirado por las Musas se adueña de un alma respetada, delicada y santa, excitándola e inflamándola, y, celebrando con canciones festivas y otras obras del arte poético las miles acciones de los antepasados, educa a los descendientes. Pero aquel que se encuentra en los pórticos del arte poético sin este delirio de las Musas, creyendo que sólo puede llegar a ser un poeta a través del arte, no se le puede considerar un consagrado, y también su poesía, la del hombre sensato, queda eclipsada por la del que delira.»

[53] Ibid., 187 ss. Shakespeare, *Troilo y Cresida*, Acto I, esc. 3.

[54] Eurípides murió en el 406 a. C. en la corte de Aquelao, rey de Macedonia. No parece cierto que se representasen *Las bacantes* en esta corte.

[55] Cfr. Ritschl, F., *Parerga zu Plautus und Terenz*, 1845, vol. 1, Leipzig, pp. 213-225. Cfr. [illegible]

[56] Descripción de la palabra griega que significa, «certamen», «contienda», «concurso», [illegible] En alemán «*Wettkampf*».

[57] La ἐπῳδία: Cfr. 1 [109].

1 [65][58]

Según Aristóteles, la ciencia no tiene nada que ver con el entusiasmo, puesto que uno no se puede abandonar a esta fuerza insólita: la obra de arte es un producto de la intuición artística en una correspondiente naturaleza de artista. ¡Provincianismo!

1 [66]

La unidad no es desde el principio propiamente el τέλος de la tragedia: más bien se encuentra en el camino de su desarrollo, por lo que tuvo que ser descubierta[59].

¿Qué es la unidad en la poesía lírica? La del sentimiento. ¿Pero en una composición lírica más grande?

1 [67][60]

Es muy significativa la antigua denominación de la comedia, τρυγῳδία, «canto del mosto»: esto me lleva a una nueva derivación de τραγῳδία[61]: «canto del vinagre». τάργανον quiere decir «vinagre», por consiguiente ταργῳδία se transforma en τραγῳδία. Entonces, su origen procedería del drama satírico: ¡importantísimo! Canciones antiquísimas de la vendimia, unas dulces y desenfrenadas como el mosto, otras ásperas y astringentes como el vinagre. Esto son sólo imágenes, es absurdo que el mosto fuese el premio del vencedor.

Es importante que en Sición se cantasen poesías a Adrasto, que después fueron transferidas oficialmente a Dioniso[62]. No eran ciertamente dramas satíricos: ¿qué tiene que ver Adrasto con los sátiros? Se trataba justamente de misterios.

¿Había una forma de poesía en la que estaba latente como en germen la tragedia, el drama satírico y la comedia?

¿Será el drama satírico[63] el estadio previo de la tragedia *y* de la comedia?

¿No es el nacimiento de la tragedia a partir del ditirambo[64] una deducción falsa de la evolución efectiva del drama a partir del ditirambo en la época de Timoteo, etc.? ¿De ahí procede quizá la falsa etimología τράγων ᾠδή[65]? Es importante el impulso que tuvieron que dar los misterios. La acción sagrada con efectos teatrales en un recinto cerrado, con luces y efectos luminosos. Probablemente el drama surgió como misterio *público*, como una reacción contra el secretismo de los sacerdotes, para proteger la democracia frente al poder supremo. Pienso que los tiranos introdujeron estos «Misterios públicos» para oponerse a los sacerdotes de los Misterios. Sabemos que Pisístrato favoreció a Tespis[66].

---

[58] Fuente: Teichmüller, G., *Aristotelische Forschungen*, Hale, 1869, vol. 2, p. 429.
[59] Cfr. Rapp, *op. cit.*, p. 14.
[60] Cfr. GT 7.
[61] «Tragedia».
[62] Cfr. KGW II, 5, p. 80.
[63] En el msc. «noch die» y no «die».
[64] Aristóteles, *Poética*, 1449 a 9 ss. Cfr. 1 [69].
[65] «Canto del macho cabrío.»
[66] Cf KGW II, 5, p. 84

[illegible]

Los órganos más antiguos de la Edad Media tenían teclas de una anchura de [illegible] pie y espacios considerables entre ellas, y debían accionarse con los puños [illegible] los cerdos[67].

Contraposición entre el canto mundano de una sola voz y la música erudita, que reconoce más que el canto polifónico. Los instrumentos de acompañamiento *[illegible]* con la voz.

La música coral se desarrolla en primer lugar según los cánones artísticos. Sin embargo, nunca se da coincidencia entre texto y música. Todo esto vale para los [illegible]. Indiferencia absoluta e incluso burla[68] por las palabras del texto que [illegible] cantan sin sentido mezclándolas y deformándolas.

Es muy original la manera en que se trataba de obviar la falta de expresión: [illegible] colorean las notas con el color de las cosas de las que se hablaba, verde para [illegible] plantas, campos, viñas, púrpura para la luz y el sol, etc. Era *música literaria*, [illegible] para leer. Es importantísimo que la evolución de la música también haya [illegible] esta vía *no natural*, como el drama alemán.

Frente a todos estos puntos de vista están los griegos como modelo [illegible].

El cardenal Domenico Capranica decía al papa Nicolás V: «Cuando cantan [illegible] juntos me parecen como un saco lleno de cerdos pequeños, pues yo oigo un [illegible] ruido y una mezcla de chillidos y gritos, pero no puedo distinguir un solo [illegible] articulado[69].»

[illegible]

El origen del drama satírico me parece singularmente extraño: ya lo dice el [illegible]. En todo caso, hay que distinguir el ditirambo de las *phallica*.

¿Y el hecho de que la representación satírica sea restaurada más tarde [illegible] de modo arbitrario? ¿No es eso μυθοποιία[71]?

La τραγῳδία habría sido en un primer momento un grupo que cantaba [illegible].

Las *phallica*[72] eran una procesiones que se hacían a pie cantando y con [illegible]. Por tanto, desde el comienzo el diálogo es algo natural, con ambientes variados y ocasión constante de burlas y bromas, de naturaleza completamente personal: una comedia carnavalesca, un baile de disfraces que atraviesa la ciudad.

¿Son quizá los ἐξάρχοντες τοῦ διθυράμβου[73], aquellos que en un primer momento han de explicar el conjunto, el grupo que canta? ¿Más o menos como [illegible] un prólogo euripídeo? ¿O este último es designado sin motivo como un [illegible] arcaico? Creo que sí. ¿Cómo es que las representaciones se asocian [illegible] con el ditirambo, no con los peanes, etc.?

[illegible] Nietzsche transcribe en este fragmento textos de A. W. Ambros, *Geschichte der Musik, 5* [illegible], Breslau, 1862-1882. Préstamo de la biblioteca de Basilea, 25 de octubre de 1870.

[illegible] En el ms.: «Hohn» y no «Hass».

[illegible] Cfr. Gervinus, *Händel und Shakespeare, op. cit.*, p. 80.

[illegible] Cfr. GT 7.

[illegible] «Composición de mitos.»

[illegible] Procesiones en las que se portaban grandes falos.

[illegible] «Los cantores del ditirambo»: Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1449 a, 10-11, donde afirma que la tragedia procede de los que enseñan el ditirambo.

1 [70]

La tragedia griega es de una imaginación muy moderada: no porque le falte tal imaginación, como lo demuestra la comedia, sino por un principio consciente. Frente a eso, está la tragedia inglesa con su realismo fantástico, mucho más juvenil, más impetuosa sensualmente, más dionisíaca, más ebria de sueños.

La danza religiosa del coro con su *andante* limitaba la imaginación del trágico griego: imágenes vivas, según las imágenes pintadas en las paredes del templo.

Música continua para las imágenes vivas: esto condiciona una vía de desarrollo y un ánimo patético en el *andante*. Eurípides no quiere conmover expresamente con la novedad de la materia y con las sorpresas de la trama: sino con escenas patéticas que crea a partir de la sequedad de la fábula. Sin embargo, Eurípides ante todo quiere enseñar a los oyentes mediante el prólogo, cómo él ha remodelado la fábula: para que el oyente no asista al espectáculo con expectativas falsas.

1 [71]

Es muy importante que el drama no surja inmediatamente de la epopeya: como sucede en el drama inglés, alemán y francés: sino de una épica lírico-musical. Pensemos en el *nomos* pitio de Sacadas: a lo que aquí representaba la música se le añadieron imágenes: naturalmente se debían recoger materiales conocidos, para que no quedasen demasiadas cosas por desarrollar, y la pura efusión de los sentimientos encontrase por el contrario una rápida y fácil motivación ante los ojos y la memoria de todos. Me parece que la comedia tiene un origen esencialmente distinto: su influencia trasmite a la tragedia el elemento dialógico-dialéctico.

1 [72]

Sobre el *deus ex machina*. En los Estados monárquicos el *deus ex machina* del teatro será con frecuencia sólo el príncipe: nunca en Atenas. Para los griegos los reyes eran los únicos que podian comprender verdaderamente lo trágico de la vida, porque ellos estaban situados a una altura suficiente: por eso los *Persas se desarrollan* en la corte de Darío y de Jerjes.

1 [73][74]

En Inglaterra los jóvenes nobles fumaban en el escenario (1616, año de la muerte de Shakespeare): sus sillas estaban sobre el escenario. Fletcher[75] se queja. — La representación tenía lugar por la tarde: la burguesía[76] comía a las once, cenaba a las seis: el espectáculo tenía lugar entre esas horas.

1 [74]

Está claro que Shakespeare no ha sido lo suficientemente comprendido por sus contemporáneos: lo demuestran los caprichos del público, las parodias de sus obras, etc.

---

[74] Cfr. Rapp, *op. cit.*, pp. 58-59.

[75] Referencia a John Fletcher, *The Knight of the Burning Pestle* (1613).

[76] En el msc. «Bürgerstand» y no «Bridgestand».

1 [75]

Resoluciones ante el tribunal del rey, muy frecuente en la comedia inglesa, una especie de *deus ex machina*.

1 [76]

Diferencias importantes del *teatro griego*: las representaciones eran periódicas con grandes intervalos: los espectadores no se dividían según el rango: el conjunto en sintonía y de acuerdo con la religión popular, con los sacerdotes: los poetas no podían esperar ninguna ganancia pecuniaria: los espectadores eran hombres: de todas maneras los jueces eran hombres maduros: las mujeres decorosas estaban excluidas: la acción se desarrollaba completamente al aire libre: la hora de la representación era a plena luz del día: pocos actores, que debían asumir muchos papeles y necesitaban tiempo para reponerse: máscaras, sin rasgos individuales: dimensiones enormes, y por eso muchas escenas plásticamente lentas y largas: un ritmo lentísimo del conjunto: dominaba el *ambiente*. Puro teatro popular.

1 [77]

Las *pasiones* en los caminos que llevan a los santuarios: si se piensa que ellas se desplazaban y que el espectador estaba de pie quieto, entonces tenemos un preludio del drama.

1 [78]

Vuelve siempre a la idea de que Eurípides quería sacar exageradamente a la luz las consecuencias de la fe popular: sobre todo en *Las bacantes*: pone en guardia frente a los mitos, muestra, por ejemplo, a Afrodita que juzga despiadadamente a un adolescente puro, a Hera e Iris que hacen rabiar a Heracles hasta el punto de que estrangula a la mujer y al niño. ¿No son irónicos los siguientes versos de *Las bacantes*?

Lo que nos han enseñado padres piadosos,
lo que el tiempo nos ha consagrado
desde antiguo, ningun razonamiento lo puede arruinar,
incluso si el *más alto espíritu humano* lo pensase[77].

1 [79]

Bernhardy[78] llama a Eurípides el portavoz y el pintor de costumbres de la ilustración, y considera su poesía como su venerable monumento.

O. Müller observa que Eurípides ya no entiende el mito como un fundamento y una profecía del presente, sino que lo que hace es aprovechar la oportunidad para agradar a los atenienses alabando a sus héroes nacionales y denigrando a los héroes de sus enemigos.

[77] Cf. Rapp, *Geschichte*, *op. cit.*, p. 176.

[78] Bernhardy, G., *Grundriss der Griechischen Litteratur*, Halle, 1836, vol. I. (Préstamo de la biblioteca de Basilea, 14 de diciembre de 1869). Karl O. Müller, *Griechische Litteraturgeschichte*, Erste Breslau, 1841, vol. II, p. 162.

1 [80][79]

Rápida evolución de la tragedia: durante su reinado, la reina Isabel de Inglaterra ha visto evolucionar el drama desde las marionetas hasta su estado más elevado.

El teatro francés de la Edad Media, los misterios, con su contenido sacro y profano, se extinguen con el dialecto. El florecimiento de la representación carnavalesca alemana tiene lugar en el siglo XV. Está todavía viva en el XVI y muere en las luchas de la Reforma. Ambas literaturas son dialógicas: florecen sin consecuencias.

El teatro español comienza en Portugal a principios del siglo XVI, luego llega a través de Andalucía a Castilla, en donde después de un comienzo modesto se desarrolla casi al mismo tiempo que el teatro inglés. Evoluciona sin obstáculos, florece a través de todo el siglo XVII y sólo a comienzos del siglo XVIII muere por agotamiento. Ha vivido casi doscientos años.

El antiguo teatro inglés surge a mediados del siglo XVI y alcanza su apogeo a comienzos del siglo XVII. Muere a mediados de este siglo forzado por la revolución política. Su florecimiento apenas duró cien años.

1 [81][80]

Importancia del *teatro popular*. En España y en Inglaterra el teatro parte de una base completamente popular y se convierte con el tiempo en teatro de corte. En Francia el drama popular medieval había desparecido con el dialecto. Corneille se apodera de un modo puramente erudito de la escena y asume de España la forma teatral ya fijada: desafortunadamente fue desde el principio un *teatro de corte* y nunca volvió a encontrar la base popular. La representación carnavalesca alemana es minada por la Reforma: quedan intentos aislados de eruditos, hasta Lessing. Actualmente hay influencia de Shakespeare. Gracias a él el teatro huyó de aquella restricción debida a la imitación de los antiguos, la cual había encadenado el escenario de los franceses, originalmente español. (Nobleza de los espectáculos áticos.)

Influencia de las *mujeres*. En el antiguo teatro inglés los adolescentes representaban los papeles de las mujeres y precisamente por medio de esta institución originalmente moralista la representación fue empujada hasta la más incontrolada indecencia. Las obscenidades de Aristófanes son arranques individuales de una salvaje insolencia, frente a la inmoralidad de la última escuela del antiguo teatro inglés.

1 [82]

Winckelmann[81] dice que la belleza había sido para los antiguos el fiel de la balanza de la expresión.

1 [83]

La gracia de lo horrible — las «Gracias terribles»: sólo bien conocidas por los antiguos.

---

[79] Cfr. Rapp, *op. cit.*, p. 31 (extracto).

[80] Ibíd., pp. 32 ss.

[81] Cfr. Winckelmann, J. J., «*Geschichte der Kunst des Alterthums*», en *Geschichte der Kunst des Alterthums nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften*, Berlín, 1870, p. 117.

1 [84]

Rasgos faunísticos de la desesperación: por ejemplo, se ven en la carta de despedida de Kleist, o en la imagen de Lessing sobre la muerte del pequeño junto a la madre[83].

1 [85][84]

El filósofo encuentra paz y reposo sólo en el bosque sagrado de las Furias, como el Edipo atormentado y agotado.

1 [86]

Schlegel llama a la poesía de Sófocles un bosque sagrado de las diosas oscuras del destino, en donde reverdecen laureles, olivos y vides, y donde cantan ininterrumpidamente los ruiseñores.

1 [87]

«La perfección en el arte y la poesía se comparan con la cima de un monte escarpado, donde un peso que se haya subido hasta allí no se puede mantener durante mucho tiempo, sino que de inmediato vuelve a rodar cuesta abajo por el otro lado. Esto sucede con rapidez y ligereza, y se mira cómodamente, pues la cosa sigue su tendencia natural: mientras que el fatigoso ascender hacia la cima es una visión en cierta medida penosa»[84].

1 [88]

Platón acusa a los poetas trágicos de entregar a los hombres a la violencia de las pasiones y de ablandarlos al poner en boca de sus héroes excesivas quejas.

1 [89]

«Las representaciones de Eurípides se permiten ciertas familiaridades con los dioses.»

1 [90]

Lessing sobre los prólogos: Eurípides se fía sólo de la efectividad de las situaciones y no cuenta con la tensión de la curiosidad. — Schlegel[85] cree que esto se puede comparar con los carteles que salen de la boca de los personajes en pinturas antiguas. Muy injustamente: una imagen histórica permanece sin efecto hasta tanto no hayamos puesto a los personajes en el contexto de la acción: ésta es una tarea que se puede exigir a las pinturas, no a los espectáculos pasajeros: pues mientras calculamos, no podemos disfrutar.

Para Schlegel los *dei ex machina* se elevaban por encima de los hombres sólo gracias a la liberación de la máquina.

[83] Alude a las últimas cartas escritas por H. von Kleist a Ulrike von Kleist antes del suicidio, el 21 de noviembre de 1811; se refiere también a la muerte del hijo recién nacido de Lessing (27 de diciembre de 1777).

[84] Cita a Schlegel, A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, en Sämtliche Werke*, 1ª ed., vol. V, E. Böcking, Leipzig (ed.), 1846, pp. 121-144, lecciones VII y VIII.

[85] Ibid., p. 132. Los fragmentos del 1 [83] al 1 [104] remiten a la obra de Schlegel.

[86] Ibid., pp. 142 ss.

1 [91]

II. Dice el autor de comedias Filemón: «Si los muertos aún tuviesen realmente sensaciones, como algunos creen, me dejaría ahorcar para ver a Eurípides.»

1 [92]

Audacia enorme la de Eurípides, de emanciparse del *Oráculo délfico*. A pesar de ello, y según el oráculo, él es casi tan sabio como Sócrates.

1 [93]

II. Aristófanes[86] dice: «¡Oh vida, oh Menandro!, ¿quién de vosotros dos ha imitado al otro?»

1 [94]

Dice Lessing[87]: es un espectáculo completamente repugnante ver cómo una araña se come a otra (dos críticos que se quieren matar mutuamente).

1 [95]

Dice Schlegel que el miedo al ridículo es la conciencia de los trágicos franceses. El miedo ante lo horrible era la conciencia del teatro sentimental burgués de los griegos.

1 [96]

Sobre la retórica de Eurípides: «La dignidad convencional es una coraza que impide que el dolor penetre en lo más íntimo. En la tragedia francesa los héroes se parecen a los reyes de los antiguos grabados francos, que se meten en la cama con el manto, la corona y el cetro»[88].

1 [97]

Schlegel encuentra que no se honra suficientemente la «sacralidad del momento»: en la antigua tragedia se usan para eso pausas líricas.

1 [98]

Todo héroe y toda heroína llevan consigo un confidente, como un camarlengo que está a su servicio.

1 [99]

Para muchos prólogos de Eurípides vale lo que Chaulieu dice del *Rhadamiste* de Crébillon[89]: «la pieza sería completamente clara, si no tuviese la exposición».

1 [100]

La tragedia de Eurípides está construida, como la francesa, sobre un concepto abstracto. Schlegel: «exigían dignidad y grandeza trágicas, situaciones trági

---

[86] Ibíd., p. 222. Se trata de Aristófanes de Bizancio, gramático de la época alejandrina.

[87] Cfr. Lessing, G. E., *Briefe antiquarischen Inhalts, carta 56, en Sämtliche Schriften*, Leipzig, vol. VIII, 1855, p. 191.

[88] Schlegel, vol. VI, p. 54 (Lección XIX).

[89] Tragedia de 1711 de Prosper Jolyot de Crebillón (1674-1762).

[illegible] *pathos* y pasiones completamente desnudas y puras, sin ningún añadido exótico.

[illegible]

Eurípides reflexionaba: cada uno debe tener ya los presupuestos para poder [illegible] vivamente desde el principio. Si tiene que calcularlos y hacer las [illegible] lentamente, se pierde entretanto el sentimiento: y lo que es peor, quizá se [illegible] equivocar en el cálculo. Por eso el prólogo.

[illegible]

«¿Cómo se llenaba el vacío que se originaba en el drama francés por el [illegible] de lo lírico? Con la intriga»[90].

[illegible]

La estúpida teoría de la justicia poética pertenece a la comedia familiar [illegible], al reflejo de la existencia filistea: ella es la muerte de la tragedia.

[illegible]

Era usual que las personas prominentes tuviesen su sitio sobre el escenario [illegible], a los dos lados, y que apenas dejasen a los actores la anchura de diez [illegible] para la acción. ¡Gracias a este «coro» no se cambiaba la decoración! Todos los efectos teatrales necesitan una cierta distancia: por consiguiente, no se podían [illegible]. La tarea consistía en que produjese efecto un cuadro al óleo visto con el [illegible]. El escenario se convierte formalmente en una antecámara[91].

[illegible]

Un espíritu que aparece a la hora de comer, se hace ridículo. Espléndida [illegible] de Schlegel: la epopeya homérica es en la poesía lo que el trabajo del [illegible] en la escultura, la tragedia es como el grupo independiente. — El [illegible] no tiene límites, se puede continuar en todas las direcciones, por lo [illegible] los antiguos también elegían para ello preferentemente objetos que se [illegible] expandir indefinidamente, como cortejos sacrificales, danzas, series de [illegible], etc. Por eso, colocaban también bajorrelieves en superficies redondas [illegible] ánforas, en los frisos de una rotonda, en donde los dos extremos se nos [illegible] a la vista por la curvatura y así, mientras nos movemos, uno aparece y el [illegible] desaparece. La lectura de las canciones homéricas se parece mucho a este [illegible] alrededor, en la medida en que nos dejan detenidos siempre ante lo que está [illegible] y dejan desaparecer lo que precede y lo que seguirá[92].

[illegible]

II. En Sócrates *el racionalismo ingenuo* en lo *ético*. Todo debe ser *consciente* para ser ético.

II. Eurípides es el poeta de este ingenuo racionalismo. Enemigo de todo lo que es instintivo, busca el elemento intencional y consciente. La gente es como [illegible], y nada más.

[illegible] Cf. ST y Schlegel, col. VI, p. 35 (Lección XVIII).
[illegible] Schlegel, VI, pp. 37 ss.
[illegible] Ibid., pp. 57 y 84.
[illegible] Esquema para ST.

II. Las figuras de Sófocles y Esquilo son mucho más profundas y grandes que sus palabras: *balbucean hablando de sí mismos.*

II. Eurípides crea los personajes haciéndoles surgir *anatómicamente*: en ellos no hay nada oculto.

II. Sócrates es en la ética lo que Demócrito en la física: un egoísmo apasionado, una superficialidad entusiasta: pero sin embargo estos juicios de «mezquino» y «superficial», sólo los emite la *posteridad* alemana, que es instintivamente más rica y más fuerte que la helénica: los fanáticos del conocimiento.

II. Eurípides es el primer autor dramático que sigue una estética consciente.

II. La mitología de Eurípides como proyección idealista de un racionalismo ético.

II. Eurípides ha aprendido de Sócrates el *aislamiento* del individuo.

1 [107][94]

I. El coro en la tragedia: carácter público de toda la acción: todo se delibera en un lugar *abierto.*

I. Necesidad de *imaginar* un grupo de hombres o de mujeres que están estrechamente ligados a los personajes que actúan. No el espectador ideal, sino la caja de resonancia lírico-musical del drama, es decir, *de los que actúan.*

I. Deben buscarse ocasiones frecuentes para que irrumpa el *sentimiento de masa*, preferentemente las disposiciones a la oración.

I. El origen religioso y la celebración del culto fijaban los cantos corales. En primer lugar, los sátiros son transformados en serias figuras no báquicas: el origen de la seriedad *trágica* está en el coro. Las tragedias *profundizan* en toda la serena mitología popular homérico-olímpica. Frente a la época esquilea, que es sentimental, la homérica-cíclica es ingenua.

I. Los tipos de las grandes figuras trágicas son los grandes hombres contemporáneos: los héroes de Esquilo tienen una afinidad con Heráclito.

1 [108]

La filosofía ética de los trágicos: ¿cómo se relacionan con los filósofos reconocidos? Externamente no tenían ninguna relación (excepto en Eurípides), se separaba poesía y filosofía. La ética pertenecía a la primera: era por eso una parte de la pedagogía.

II. El drama filosófico de Platón no pertenece ni a la tragedia ni a la comedia: falta el coro, el elemento musical, la motivación religiosa. Es más bien épica y de la escuela de Homero. Es la antigua novela. Ante todo, no destinada a la praxis, sino a la lectura: una rapsodia. Es el drama literario.

1 [109][95]

Trilogía.

En la época del florecimiento era costumbre que en las Grandes Dionisíacas (fiestas principales de las representaciones dramáticas) cada poeta trágico representase cuatro dramas, tres tragedias y un drama satírico, mientras que los poetas cómicos participaban sólo con uno. Se conservan todavía algunas de estas

[94] Esquema para GMD.

[95] Cfr. 1 [63].

[illegible] casualmente ninguna de Sófocles. En Eurípides no se da ninguna relación entre las obras teatrales. Por el contrario, siempre se da en Esquilo. La *Orestiada*. Creación de la tetralogía. Esquilo elegía también un tema mitológico, lo dividía en cuatro partes, tres imágenes de un colorido trágico y serio, y una imagen serena del mismo tema. El movimiento dramático se producía por la sucesión de los dramas: tres actos. El drama satírico es una exigencia del culto dionisíaco.

[illegible]*

Consideraciones sobre la Antigüedad.
La estética de Aristóteles.
Estudios sobre la Antigüedad.
Sobre la estética de los trágicos I. II.
La personalidad de Homero.
Pesimismo de los antiguos.
Lírica griega.
Demócrito.
Heráclito.
Pitágoras.
Empédocles.
Sócrates.
Venganza de sangre.
La idea de la especie.
Suicidio.
Sociabilidad y soledad.
Artesanía y arte.
Amistad.
Mitología de Hesiodo.
Los filósofos como artistas.

[illegible]
Filología del presente y del futuro.
Historia de la literatura en la Antigüedad.
La cuestión homérica.
Drama musical.
Sócrates y el drama.
La estética de Aristóteles.
Pesimismo.
Sobre la estética de la música.
La helenidad construida *a priori*.

[illegible]*
Demoritea
Lucretiana } 30 páginas.

[illegible] 2 [7 y 8].
* Este es el orden en los msc. En la edición alemana de Colli-Montinari figura como [illegible]

1 [113]

1870

Abril — Filologus: Democritea.

Febrero — Fleckeisen[98]: Fragmentos de Alcidamante. Texto.

Marzo — *Rheinisches Museum*: sobre la forma del certamen.

Mayo, etc., en otoño: conferencia sobre Hesíodo y Homero, certamen[99].

1 [114]

Estado de la *idealidad* reprimida, 1869. Conocimiento

de esto en Navidades

en Tribschen

[98] Alfred Fleckeisen (1855-1897) director de la revista: *Jahrbücher für klassische Philologie*

[99] El *Certamen de Homero*, fue el único proyecto que terminó

2. P I 14 B.
INVIERNO DE 1869-1870-PRIMAVERA DE 1870[1]

[1]

El cristianismo, originalmente una cuesión de talento, tuvo que ser democratizado. Una lucha lenta por llegar a ser religión universal, sólo al precio de la extirpación de todo lo que era profundo, esotérico accesible al individuo lleno de talento. Por eso se volvió a introducir también el optimismo, sin el que no puede mantenerse una religión universal. Sus creaciones son el purgatorio y la κατάστασις[2].

[1]

El *Certamen Hesiodi et Homeri.*
La cuestión homérica.
La cuestión hesiódica.
Demócrito y los preplatónicos.
Sócrates y la tragedia.
Concepto de la amistad.
Música y culto.
La religión cristiana como democracia ética.
Cuestión platónica.
La estética aristotélica. Delfos como foco de la religión del Estado.
El culto de Baco y la expedición de Alejandro.
El Estado platónico (el Estado cretense como Estado de la música).

[1]

La democracia como racionalismo que vence y lucha contra el instinto: éste se desfigura.

[1]

Introducción. «El maestro.» (El mundo germánico.)
La esclavitud es algo instintivo en el mundo helénico.
Idealización del instinto sexual en Platón.
Alejandrinismo de la poesía romana.
El helenismo que se egipcia.

[1] P I 14, cuaderno de 232 páginas utilizadas casi todas por Nietzsche. La mayoría de los estudios son filológicos. Contiene el *Drama griego* y *Homero y Hesíodo.*
[2] «Catástasis».

2 [5]

El cristianismo se afirmó como religión revelada *no mística* sobre un mundo que había llegado a ser completamente místico.

Enorme influjo de la ciencia: para el θεωρητικός[3] tenía que crearse un *tipo de vida*: en la Grecia auténtica[4] era imposible.

2 [6]

Las *representaciones ilusorias* griegas como prevenciones del instinto necesarias y saludables para Grecia.

Grecia debe perecer después de las guerras contra los persas. Aquéllas fueron el resultado de una fuerte idealidad que en el fondo no era nada griego. El elemento fundamental, el pequeño Estado, ardiente y violentamente amado, que se afirmaba en la lucha con los otros Estados, había sido superado en aquellas guerras, ante todo éticamente. Hasta aquel momento sólo existía la guerra de Troya. Después de aquéllas, la campaña de Alejandro.

La leyenda había helenizado a los troyanos: aquella guerra fue una competición entre los dioses *helénicos*.

Culmen de la filosofía en los Eléatas y en Empédocles.

La «voluntad» de lo que es griego se quiebra en la guerra contra los persas: el intelecto se vuelve extravagante y petulante.

2 [7]

Consideraciones sobre la Antigüedad.

1. Homero y la filología clásica.
2. Homero como contendiente.
3. El drama musical griego.
4. Sócrates y la tragedia.
5. Demócrito.

2 [8]

Invierno 1870-1871	6 conferencias.
Verano 1870	1 conferencia.
Invierno 1871-1872	6 conferencias.
Verano 1871	2 conferencias.
Verano 1872	2 conferencias.

17

De este modo, en el otoño de 1872 pueden estar terminadas las «Consideraciones».

En invierno tienen que salir.

En otoño del 70 tiene que salir el *Certamen de Homero*.

En otoño del 71 Diógenes Laercio.

En otoño del 72 Consideraciones.

---

[3] «Teorético». Cfr. 3 [4, 36, 50, 60, 73, 86, 94].

[4] En el msc. «echten» no «ersten».

[9]

El drama musical en la Antigüedad griega.
Sócrates y la tragedia griega.

[10]

La música es un lenguaje, que es susceptible de ser clarificado infinitamente.
El lenguaje significa sólo mediante conceptos, por consiguiente la comunidad de sentimientos surge por medio de ideas. Esto es lo que pone un límite al lenguaje.
Esto vale sólo respecto a la lengua objetiva escrita, la lengua hablada es sonora y los intervalos, los ritmos, los tiempos, la intensidad y la acentuación simbolizan el contenido sentimental que se representa. Todo esto pertenece al mismo tiempo a la música. Sin embargo, la mayor parte de los sentimientos no se exteriorizan mediante palabras. Y además la palabra no hace más que sugerir: la palabra es la superficie del mar agitado, quees turbulento en las profundidades. Aquí se encuentra el límite del drama hablado. Incapacidad de representar la simultaneidad.
Enorme proceso de envejecimiento en la música: todo lo que es simbólico puede ser imitado y de ese modo, matado: desarrollo continuo de la «frase».
En cierto es la música una de las artes más volátiles, más aún, tiene algo del arte del mimo. Sólo que la vida sentimental de los maestros va muy por delante de sus tiempos. Desarrollo desde los jeroglíficos incomprensibles hasta la frase.
La poesía toma frecuentemente el camino de la música: ya sea buscando los conceptos más delicados, en cuyo ámbito la materia bruta del *concepto* casi desaparece ———

[14]

Palabra y música en la ópera. Las palabras tienen que explicar la música, sin embargo la música expresa el alma de la acción. Ciertamente, las palabras son los signos más deficientes.
El drama excita en nosotros la *fantasía de la voluntad*, expresión aparentemente absurda; la epopeya excita la fantasía del intelecto, especialmente del ojo.
Un drama leído no puede disponer correctamente la fantasía de la voluntad a la conmoción y a la creación, porque en tal caso la fantasía visual resulta demasiado estimulada.
En la lírica no salimos fuera de nosotros mismos: pero somos impulsados a analizar nuestros propios estados de ánimo, la mayoría de las veces por medio de la ἀνάμνησις.

[13]

Lessing el erudito ideal, Herder el diletante ideal.

[15]

Quien no tiene ya el valor de presenciar un milagro — que vaya a la *Protestantenverein*[6] — *Ultima ratio rationis* —

[5] Cfr. DW 4. Referencias a temas wagnerianos de *Opera y Drama*, especialmente caps. 2 y 3 de la segunda parte.
[6] Asociación Protestante Alemana, fundada en el año 1863, de tendencia renovadora.

2 [14]

En la música, como arte en el que el dominio del instinto es muy poderoso, se presencia diariamente cómo el individuo expresa su veto contra los artistas y las obras de arte, cuando se ha llegado para él a los límites de lo que se comprende y lo incomprensible. Seríamos abandonados por todas las Musas del arte musical, si tuviesen que pedirnos permiso: pero llegan voluntariamente, amigables, consoladoras, y tampoco han olvidado aquel lenguaje vigoroso con el que antiguamente hablaban a los campesinos de Beocia: ¡Vosotros, pastores del campo, servidumbre perezosa, desagradable y voraz!

2 [15]

El mismo instinto que encontraba su satisfacción en escuchar la poesía épica, lo encontró más tarde en el drama. Por eso el drama se muestra como una forma perfecta de la epopeya. Una realización de aquellos cuadros hasta entonces solamente imaginados:

1. La ópera, que nace apoyándose artificialmente en el pasado, impide la producción natural del drama musical: porque absorbe las fuerzas para producirlo.
2. Lo dramático surge a partir de un fuerte impulso, de una fe en lo imposible, del milagro: un grado de sentimiento más elevado que en la epopeya, de la que asume toda la herencia. Con ello la epopeya moría, porque quedaba exánime.
3. Puesto que al escuchar el drama la imaginación no está ocupada de una manera demasiado preponderante (como lo está en la epopeya), es más posible que nuestro yo se traslade a lo extraño: olvidarse de sí mismo es un presupuesto para las dos artes, en una gracias a la actividad más intensa de la imaginación, en la otra gracias a la actividad más fuerte del sentimiento. El drama es un estímulo productivo para la voluntad, la epopeya para la intuición.

Que se compare la narración de un suicidio con la visión directa de él.

2 [16]

La presunta escisión en naturalezas creativas y críticas es una ilusión, pero es una ilusión muy palpable y querida por espíritus de un sustrato medio.

Todo esto sólo sirve para clarificar lo importante y determinante que es, para el juicio que podamos hacernos los que llegamos después, toda información que nos pueda aclarar la relación personal de los grandes artistas y pensadores entre sí. En ellos cuenta ante todo la sabiduría completamente infalible de su instinto, con la que descubren lo auténtico y lo noble[7] como algo familiar, incluso bajo envolturas insignificantes y hasta en las más grandes distancias en el tiempo y en el espacio. Con la varita mágica de este instinto indican los lugares oscuros del pasado donde hay tesoros por descubrir[8] y con la misma varita mágica transforman en negro carbón lo que en el presente se aprecia como oro. La pequeña comunidad de estos genios, esparcidos por todos los siglos y que se tienden lealmente las manos, lleva a un régimen oligárquico duro e inexorable, contra el que no hay ninguna protección sino en la embriaguez[9] momentánea de la ilusión

[7] En el msc. «Edle» y no «Gute».
[8] En el msc. «heben» no «haben».
[9] En el msc. «Rauche» no «Täuschung».

Pero sin esta ilusión, aquellos espíritus del mundo intermedio e inferior ya mencionados no podrían soportar la existencia: para ellos esa ilusión es una poción mágica narcotizante que sorben para poder vivir: si su poder se revelase de pronto de fuerza, caerían inmediatamente de la escalera por cuyos escalones treparon con tanta fatiga. En este estado onírico ven los escalones más altos y a los genios que están allí: pero a quienes ha cegado la ilusión les parecen menos lejanos y llenos de manchas oscuras, con la expresión de las bajas pasiones en el rostro y continuamente envidiosos y en desacuerdo entre sí.

Estas son las proposiciones fundamentales para una investigación histórico-literaria: los juicios que se nos transmiten de la Antigüedad o son congeniales a mí, y en el último caso, de todas maneras, deformantes, vacíos de contenido, o fanáticos, meticulosos, hostiles, etc.

Aquí pregunto de inmediato: ¿qué es lo que se esconde en esa narración simbólica del *Homero contendiente*, el parto de esa ilusión o el testimonio infinitamente precioso de un gran genio sobre otro? Homero, que en — — —

[17]

En la medida en que oprimen moralmente al genio, no se sienten ya cegados ante su inteligencia, sino bastante próximos a él.

NB. Es necesario describir con más claridad la ilusión: en su acción histórico-literaria, en el esfuerzo de oscurecer lo más posible todo lo que resplandece.

[18]

Es el testimonio de un genio *ético*, lleno de la intrepidez más extrema ante la opinión pública: no se trata de un juicio estético, pues Homero y Hesíodo son sólo nombres para *contenidos*, no para[10] diferencias formales.

Solamente en las cumbres en[11] paz: en las regiones intermedias del espíritu todo se agita en una lucha violenta de unos contra otros.

[19]

Todo lo que es incompleto, débil, deficiente, es aplastado sin piedad por estos espíritus poderosos: no hay despotismo mayor que el que se da en el reino el espíritu. Sólo hay una salvación ante ellos, la ceguera, la ilusión del individuo. Bajo esta ilusión el que está ciego no ve el abismo.

Sus ojos mantienen una feliz ceguera.

Es una superstición pensar que el dominio de estos espíritus tiene derecho de existir gracias a la soberanía de las masas: ellos mismos se han elegido a sí mismos, como se eligieron aquellos Siete Sabios de la Antigüedad al reconocer cada uno al otro el honor del trípode de oro y de la copa[12] del más sabio entre los mortales, hasta que el círculo se cerró, según el principio universalmente válido: para conocer al sabio, hay que ser sabio[13].

---

[10] En el msc. «nicht für» y no «nicht».
[11] En el msc. «in» no «wird».
[12] En el msc. «Pokal» no «Preis».
[13] *Diógenes Laercio*, I, 27-33.

22 [20]

Los grandes genios son inalcanzables y verdaderamente imprevisibles para las moscas comunes. Si a pesar de eso se establece poco a poco una valoración justa de ellos, son sus espíritus afines los que les han reconocido. Todo el conjunto de juicios estéticos se puede remitir a los grandes genios: hay pocos prototipos. Por eso es tan sorprendentemente importante la postura que los grandes genios tienen entre sí. Su juicio esconde un instinto más fuerte y una profunda intuición inconsciente[14].

Los antiguos han conservado tales juicios con esmero.

22 [21]

No sería sorprendente que un gramático hubiese fingido también un encuentro entre Hesíodo y Homero.

22 [22]

Es un gran enigma que los griegos de la época más antigua hayan tenido por Homero una estima tan grande que nunca decayó: *siempre que* esa estima haya existido. Pero el dominio exclusivo de la *Ilíada* y de la *Odisea* fue reconocido solo más tarde, manifiestamente por los poetas cíclicos. Esto demuestra mejor que nada a qué *altura* se encontraban.

La estima incondicional de Homero por parte de los griegos (también en la mejor época) es puro instinto. ¿Cómo pudieron entonces sentir este mundo homérico?

¡Maravilloso! Justo en el umbral de la literatura griega está la obra maestra suprema.

22 [23]

Quien ve una valoración globalmente apropiada de los grandes maestros del arte y del pensamiento, el patrimonio de todos los llamados cultos, quien encuentra que se han difundido tantos juicios exactos y se puede maravillar de la difusión y de su validez sin reparo: si sigue reflexionando, no llegará a pensar mejor de la capacidad de juicio del vulgo, sino que aprenderá a buscar el origen de los juicios justos en la fuente correcta, o sea, en aquellos mismos grandes genios de cuya valoración se trata. Que las buenas intuiciones, manifestadas por ellos por escrito o verbalmente, se extiendan posteriormente es algo que sucede con la ayuda de la vanidad, de la afectación del espíritu, a menudo también por un furor de veneración servil que se introduce más tarde, etc. Las voces individuales de esos grandes artistas y pensadores sobresalen por encima de la historia del mundo, por mucho ruido y desasosiego que ésta produzca con su griterío guerrero y sus acciones de Estado. Se abren paso, a pesar de que se eleve contra todo genio un clamor confuso producido por las mentes mediocres que dominan, a pesar de que frente a su juicio innumerables errores quieran ganar a gritos validez y prestigio: se abren paso como una nota sostenida que permanece imperturbable e inquebrantable entre un ruidoso caos de voces y al final emerge victoriosa y heroica. La estética dominante de una época que es culta a medias, en la medida en que se apoya en juicios y valoraciones de las grandes obras maestras, no es otra

[14] En el msc. «tief bewusste» y no «tiefere bewusste».

[illegible] que una colección de sentencias, presentada dogmáticamente y clasificada [illegible]mente, de las mentes verdaderamente capaces de juzgar, es decir, de los creadores mismos de aquellas grandes obras maestras, que como tales sin embargo nunca están terminadas, sino que siempre esperan la revisión y el perfeccionamiento del próximo genio.

[illegible]

A toda creación le es inherente algo oscuro, elemental. La autoconciencia [illegible] una venda ante los ojos. Homero es ciego. Esto vale también para las épocas que más han reflexionado. De la estética *consciente* de la época homérica [illegible] no puede hacerse sino una idea bastante ingenua. Allí todo era instinto. Los [illegible] eran todavía poco reflexivos: como niños que escuchan cuentos, valoraban a los cantores según el mejor contenido. Pero el cantor quedaba ante ellos, [illegible] en un segundo plano: lo que buscaban era el contenido. En los [illegible] de esas épocas todavía no se ha desarrollado la distinción entre lo propio y lo extraño.

Todas las visiones sobre la cuestión homérica que parten del genio poético [illegible], no consiguen una explicación de Homero.

El carácter del contenido expresado en la antigua leyenda del *agon*:

La concepción de Welcker[15] un ἀναχρονισμός,

el epostas de Hoffmann[16] es superfluo.

[illegible]

Es absurdo hablar de una unión entre drama, lírica y epopeya en el antiguo [illegible]. Pues aquí se toma lo trágico como lo dramático: mientras que lo que distingue a lo dramático es sólo lo *mímico*.

El resultado estremecedor, φόβος y ἔλεος[18] no tienen nada que ver con el drama, y son propios de la tragedia, *no* en cuanto ella es drama. Toda historia puede [illegible], pero sobre todo la lírica musical. Si el despliegue lento pero calmo de [illegible] en imagen es el asunto propio de la epopeya, ésta será más elevada como [illegible] de arte. Todo arte requiere un «estar fuera de sí», un ἔκστασις; de aquí se [illegible] al drama, en la medida en que *no* volvemos a nosotros mismos, sino que entramos en un ser extraño, en nuestro ἔκστασις; actuando como si estuviésemos [illegible]. De ahí el profundo estupor al contemplar el drama: el suelo vacila, [illegible] en la indisolubilidad del individuo.

También en la lírica nos asombramos por volver a experimentar nuestros sentimientos más íntimos, por recibirlos devueltos por otros individuos.

[illegible]

Hay que aclarar el origen de las leyes fundamentales del drama.

Las grandes procesiones con representaciones eran ya *drama*.

[15] Cf. Welcker, F. G., *Hesiodische Theogonie*, Elberfeld, 1865 y el vol. II de los *Kleine* [illegible], Bonn, 1845. (Préstamo de la biblioteca de Basilea, 10 de noviembre de 1869.)

[16] L. Hoffmann, *Homeros und die Homeriden-Sage von Chios*, Viena, 1856. (Préstamo [illegible] el 19 de noviembre de 1869.)

[17] Cf. GMD, GT 7.

[18] Horror y piedad.

[19] Cf. GT 7.

La epopeya quiere ponernos las imágenes ante los ojos.
El drama, que presenta inmediatamente las imágenes —
¿Qué es lo que quiero cuando miro un libro con imágenes? Quiero comprenderlo.
Luego al revés: comprendo al narrador épico y recibo en mano una idea tras otra: después acudo a la imaginación, sintetizo todo y tengo una imagen. Así he conseguido la meta: comprendo la imagen porque yo mismo la he producido.
En el drama parto de la imagen: si me pongo a calcular qué significa esto o aquello, dejo de disfrutar. El drama tiene que ser «comprensible de suyo».

2 [27]
Hay gente que antes de leer el libro lee el prólogo: sin obligarse con ello a estar último. Hay otros que lo único que hacen por principio es lo primero. Es difícil que éstos quieran aprender algo, pero tienen curiosidad por las personas extrañas, especialmente en esos prólogos presuntuosos, exhibicionistas y rimbombantes: del mismo modo en que en los φιλολόγοι la causa de toda su φιλολογία es a menudo sólo la avidez por lo personal.
Para que la primera categoría sepa cómo la valoro, y la última cuánto la desprecio, de ahora en adelante nunca hablaré de mí en el prólogo: — — —

2 [28]
Los poetas más antiguos.
Los filósofos más antiguos.
Los — — —

2 [29]
Sobre la historia de los poetas y filósofos griegos.
Los órficos.
Homero y Hesíodo.
Democritea.

2 [30]
Sobre las διαδοχαί[20]. Posición de los filósofos en la vida burguesa. Posición de los poetas.
Estética indogermánica: el drama en relación a la lírica y a la epopeya.
Laercio.
Suidas y Hesiquio.

2 [31]
Introducción. Historia de la evolución de la *intuición estética* en los griegos.
Unida a ella la evolución de las ideas sobre los antiguos épicos.
El desarrollo de lo apolíneo hasta convertirse en dogma.
Hesíodo se relaciona con Homero como Sócrates con la tragedia.

---

[20] Referencia a una obra del peripatético Soción de Alejandría sobre el desarrollo de las escuelas filosóficas de la Antigüedad. *De Laertii Diogenis fontibus*, KGW II/1, 75-167. *Die διαδοχαί der vorplatonischen Philosophen*, KGW II, 4, 613-632.

3. P I 15 A.
INVIERNO DE 1869-1870-PRIMAVERA DE 1870[1]

1[illegible]

Desgraciadamente estamos acostumbrados a disfrutar de las artes aisladas unas de las otras, lo que se manifiesta en su estupidez más crasa en la pinacoteca y en lo que se llama concierto. En este triste vicio moderno de las artes absolutas falta toda organización que cultive y desarrolle las artes como arte total. Los últimos fenómenos de este tipo han sido quizás los grandes *trionfi* italianos, hoy en día el antiguo drama musical tiene sólo una pálida analogía en la unión de las artes dentro del rito de la Iglesia católica.

Un drama antiguo es pues una gran obra musical; pero la música no se disfrutaba nunca absolutamente, sino que siempre se ponía en relación con el culto, la arquitectura, la escultura y la poesía. En una palabra, era música de ocasión, el diálogo vinculante es sólo lo que conforma la ocasión para las piezas musicales cada una de las cuales mantenía su nítido carácter ocasional.

La unidad del todo nunca es pretendida originalmente en las primeras etapas del arte. ¿En qué se distinguen los misterios y las representaciones sagradas de los [illegible] griegos? Los primeros son desde el principio acción. La palabra sirve sólo de apoyo y se hace valer cada vez más. En el segundo caso son originalmente grupos de cantores disfrazados. En un primer momento se da la ilustración por medio de la palabra para la imaginación, a la que se añade en un segundo momento la ilustración mediante la acción. El placer estético y el arte de escuchar habían sido desarrollados ya fuertemente entre los griegos por los rapsodas épicos y por los poetas mélicos[3]. Por otro lado, la imaginación creadora era en ellos mucho más activa y viva, tenía mucha menos necesidad de la evidencia de la acción. Por el contrario, el germano necesitaba mucho menos ver representada fuera de sí una expresión de interioridad, puesto que tenía un exceso de riqueza interior. Los griegos asistían a la antigua tragedia para reunirse, el germano quería salir fuera de sí para distraerse. Los misterios y las representaciones sagradas, a pesar de su contenido, eran mucho más mundanas, se iba y venía, no se hablaba ni de principio ni de fin, nadie quería un todo ni lo proporcionaba: entre los griegos sucedía al revés, se comportaba uno religiosamente, cuando se asistía como

[1] P I 15, cuaderno de 232 páginas casi todas utilizadas por Nietzsche. Contiene textos de GTO, SL, DW, además de apuntes para GT, PHG, BA y otros esbozos y fragmentos.
[2] Cfr. I [45, 53] y GMD.
[3] Poetas líricos.

espectador, se trataba de una ceremonia solemne, y al final llegaba la glorificación del dios, que todos debían esperar.

Existe la tentación y el impulso de disponer la serie de escenas unas junto a otras, como cuadros, y examinar esta imagen global según su composición. Esto es una verdadera aberración respecto a los principios del arte, en cuanto que se aplica a la sucesión las leyes de la yuxtaposición. La exigencia de la unidad en el drama es la de la voluntad impaciente, que no quiere contemplar con calma, sino que quiere lanzarse sin trabas hasta el final de la vía que ha tomado.

3 [2][4]

La acción se introdujo en la tragedia sólo con el diálogo. Esto pone de manifiesto cómo en este tipo de arte no se había puesto la mira desde el principio en el δρᾶν, sino en el πάθος. Al principio sólo existía una lírica objetiva, es decir, una canción popular procedente de la situación de ciertos seres mitológicos, de ahí que se realizase con la indumentaria de ellos mismos; en primer lugar, los mismos cantores que portaban esas vestimentas indicaban el motivo de su estado de ánimo lírico, más tarde salía un personaje y contaba la acción principal, a cada acontecimiento importante narrado seguía el arrebato lírico. Este personaje llevaba también una vestimenta y era considerado como el director del coro, como un dios que narra sus gestas. El drama griego es entonces en sus comienzos un ciclo de canciones populares para coro, unidas por una narración. El drama musical griego es un estadio preliminar de la música absoluta. Las partes líricas musicales son — — —

3 [3][5]

El arte, como fiesta de júbilo de la voluntad, es el más fuerte seductor de la vida. La ciencia está también bajo el dominio del impulso a la vida: el mundo es digno de ser conocido: el triunfo del conocimiento se agarra a la vida. La historia, puesto que es lo infinito, intemporal, inagotable, es el terreno principal de las orgías científicas.

3 [4]

Hay que exponer la lucha entre arte y ciencia en Grecia. La categoría de los θεωρητικοί en su desarrollo. Título aproximado: Sócrates y la tragedia.

3 [5][6]

El suicidio[7] no se puede refutar filosóficamente. Es el único medio para liberarse de esta configuración momentánea de la voluntad. ¿Por qué no debería ser permitido desembarazarse de algo que el acontecimiento más casual de la naturaleza puede romper en un minuto? Una corriente de aire frío puede ser mortal ¿un capricho que anula la vida no sigue siendo más racional que una corriente de aire? No es ciertamente la estupidez absoluta la que anula la vida.

---

[4] Cfr. 1 [56]; GMD, GT 7.

[5] Cfr. *Homero y la filología clásica*, KGW II, 1, pp. 247-269: «La vida es digna de ser vivida, dice el arte, la más bella seductora; la vida es digna de ser conocida, dice la ciencia».

[6] Cfr. PHG 9.

[7] Cfr. Schopenhauer, A., WWV, I, libro 4, § 69, *Parerga y Paralipomena*, II, § 158.

Abandonarse al proceso del mundo es tan tonto como la negación individual de la voluntad, porque el proceso del mundo es un simple eufemismo para el proceso de la humanidad, y con su muerte la voluntad no gana nada. La humanidad es algo tan pequeño como el individuo. —¿Y si también el suicidio no es más que un experimento? ¿Por qué no?

Además, la naturaleza ha cuidado de que no sean muchos los que lleven a cabo ese acto, y que sean los menos los que son inducidos al suicidio por el conocimiento puro del «todo es vano». La naturaleza nos enreda por todos los lados, los deberes, los reconocimientos, todo esto son lazos con los que nos aprisiona la omnipotente voluntad.

El socratismo es la ininterrumpida celebración del sacrificio de la tragedia antigua.

La *perfección en todos sus grados* en la poesía griega.

El verdadero signo de salud es la muerte bella, la eutanasia: y esto es lo característico de las artes y de las formas poéticas griegas. Y la muerte del drama musical es terrible: no tiene ninguna noble descendencia. Esto indica una debilidad en su esencia. Aquella descendencia comprende su conexión con Eurípides. La [illegible] valoración de Eurípides nos tiene que mostrar la debilidad.

La tristeza por aquella pérdida se encuentra en las poesías de los cómicos. Se [illegible] sobre el valor de los poetas: se permite el diletantismo en contraposición [illegible] mejor. — El espectador había subido al escenario.

Se había perdido la poesía: se la buscaba. Se envió al inframundo a los epígonos hambrientos, para que buscasen allí las migajas.

El [illegible] de lo trágico consiste en la degeneración.

Contra la tibieza de las ideas y de los sentimientos de la filología *comparada*, [illegible] también de la filología clásica.

El sistema de intuiciones y juicios que subyace a la filología clásica (por ejemplo, en la cuestión homérica).

Visión del mundo de la época hegeliana.
Visión del mundo del período clásico.
La clase de los eruditos y la sociedad.
El optimismo de las teorías del Estado y de la economía.
La vida para el Estado y la vida de lo nacional.
El cosmopolitismo es un ideal, para la mayoría una ilusión.

Crear cuadernos:
1. Sobre la política y la historia.
2. Sobre la ética.
3. Sobre estética.
4. Sobre la biografía.
5. Sobre la historia de la religión.
6. Métrica.

7. Cuestión homérica.
8. Gramática griega.
9. Gramática latina.
10. Cuestión platónica.
11. Filósofos pre-platónicos.
12. *Erga*.
13. *Edipo rey*.
14. Historiadores griegos.
15. Líricos.
16. Lucrecio.
17. Horacio.
18. Sobre Diógenes Laercio.

3 [10][8]

El conocimiento perfecto mata la acción: más aún, cuando se refiere al propio conocimiento, se mata a sí mismo. No se puede mover ningún miembro si antes se quiere conocer perfectamente lo que forma parte del movimiento de un miembro. El conocimiento perfecto es *imposible* y por eso también es posible la acción. El conocimiento es un tornillo sin fin: desde el momento en que se inserta, comienza una infinitud: por eso nunca se puede llegar a la acción. — Todo esto vale solamente para el conocimiento consciente. Si quisiera demostrar las razones últimas de mi respiración, moriría antes de hacerlo.

Toda ciencia que se atribuya un significado práctico no es todavía una ciencia, por ejemplo, la economía política.

3 [11]

El fin de la ciencia es aniquilar el mundo. Ocurre sin embargo que su efecto inmediato es como el de las pequeñas dosis de opio: potencia la afirmación del mundo. En política, nos encontramos ahora en este estadio.

Hay que demostrar que en Grecia el proceso ya se había cumplido en pequeño: aunque esta ciencia griega signifique poco.

El arte tiene la tarea de aniquilar al Estado. Esto también ha tenido lugar en Grecia. La ciencia disuelve luego a su vez el arte. (Por eso, durante cierto tiempo parece que la ciencia y el Estado van juntos, época de los sofistas — nuestra época.)

No tiene que haber guerras, para que el sentimiento del Estado, que continuamente volvía a avivarse, se adormeciera de una vez por todas.

3 [12][9]

El juego con la embriaguez: Apolo como dios de la expiación.

El hombre dionisíaco se veía encantado, también veía su entorno encantado.

Ayudas artísticas como la máscara (el *coturno*) y la decoración no engañan como artes de la apariencia. Pero — si entramos un poco en la embriaguez, cuan

[8] Cfr. GT 17.

[9] Los fragmentos del 3 [12] al 3 [45] son textos preparatorios para la DW.

vellos en la realidad, en un mundo encantado. Lo mismo vale para la mímica, y los gestos de la danza: ésta imita instintivamente a aquella sólo un poco:

La obra de arte complace a la embriaguez: no exige su máximo grado: la descarga.

La música no es la música completamente orgiástica, pero es más embriagante que la apolínea.

El coro no es el pueblo, sino un símbolo de la masa. (Ahora sólo el individuo llega a la embriaguez dionisíaca.)

El todo es una *descarga* de estos impulsos: que ellos existen, es una premisa.

1119[*]

Formación del simbolismo del sonido: mediante el ejercicio se fija la sensación que corresponde a ciertos sonidos. El texto tiene aquí gran influencia, por ejemplo.

1118

En la armonía, la voluntad está en la pluralidad que se funde en la unidad. En ella, el carácter de cada sonido es *un poco* discrepante en los armónicos superiores; así, el carácter de cada ser singular se diferencia un *poco* del ser total.

1119

El lenguaje ha nacido del grito acompañado de gestos: la esencia de la cosa se expresa allí con la entonación, la intensidad, el ritmo, con el movimiento de la cabeza se expresa la representación concomitante, la imagen de la esencia, la apariencia.

Simbolismo infinitamente imperfecto, formado según las leyes de la naturaleza: en la elección del símbolo no se muestra la libertad, sino el instinto.

El símbolo *que denota* es entonces[11] un concepto: se concibe lo que se puede designar y distinguir.

1120[*]

Grito y contragrito: la fuerza de la armonía.

En el canto el hombre natural readapta sus símbolos a la plenitud del sonido, mientras que sólo mantiene fijo el símbolo de los fenómenos: la voluntad, la cosa es representada de nuevo de un modo *más pleno* y *más sensible*. En la elevación del afecto la esencia se manifiesta de un modo más claro, por eso resalta también más el símbolo, el sonido. El recitado es, en cierta medida, un retorno a la naturaleza, y siempre el producto de una excitación más elevada.

Sin embargo, ahora tenemos un nuevo elemento: la sucesión de las palabras debe ser símbolo de un proceso: el ritmo, el dinamismo, la armonía vuelven a resultar extraordinariamente necesarios. Poco a poco el círculo superior domina al círculo más [illegible], es decir, resulta necesaria una elección de las palabras, una colocación de los sonidos. Comienza la *poesía*, completamente sometida a la música.

Dos géneros principales: ¿serán imágenes
o sentimientos

[*] Cf. HW 4.
En el mss. «num» no «immer».
[11] Cf. HW, § 4, p. 254.

que deben expresarse por medio de ellas?

El recitado no es una sucesión ordenada de sonoridades verbales: pues una palabra tiene un sonido y una sonoridad totalmente relativos: depende completamente del contenido: el sonido se relaciona con la palabra como la melodía con la sucesión de las palabras. Es decir, por medio de la armonía, de la dinámica y del ritmo ha nacido un conjunto mayor al que se subordina la palabra.

Lírica y epopeya: un camino que conduce al sentimiento y a la imagen.

3 [17]

Si todo *placer* es satisfacción de la voluntad y estímulo de la misma, ¿qué es el placer del color?

¿Qué es el placer del sonido?

El color y el sonido tienen que haber estimulado a la voluntad.

3 [18]

Hartmann: p. 200[13]

«Sólo en la medida en que los sentimientos pueden ser traducidos a[14] pensamientos son *comunicables*, si se prescinde del lenguaje instintivo de los gestos que es de todos modos muy pobre: pues sólo en la medida en que los sentimientos se pueden traducir a[15] pensamientos, se pueden expresarse a su vez en palabras.»

¿Es cierto?

¡*Gestos y sonido*!

Un placer comunicado es arte.

¿Qué significado tiene el lenguaje de los gestos? Es un lenguaje de símbolos universalmente comprensible, formas de movimientos reflejos. El *ojo* deduce inmediatamente el estado que genera el gesto.

Lo mismo sucede con los sonidos instintivos. El oído deduce inmediatamente. Estos sonidos son símbolos.

3 [19][16]

Los sentimientos son aspiraciones y representaciones de naturaleza inconsciente. La representación se simboliza en el gesto, la aspiración en el sonido. Pero la aspiración se exterioriza como placer o displacer, en sus diversas formas. Estas formas son aquellas de las que el sonido es símbolo.

Las formas del dolor (un estremecimiento inmediato) golpean, producen calambres, pinchan, cortan, muerden, cosquillean.

Hay que distinguir entre placer o[17] displacer y percepción sensible.

El placer siempre *uno*,

formas intermitentes de la voluntad — Rítmica
Cantidad de la voluntad — Dinámica
Esencia — Armonía.

---

[13] Hartmann, *op. cit.*, p. 200.
[14] En el msc. «in» y no «und».
[15] En el msc. «in» y no «und».
[16] Ibíd., pp. 188-194.
[17] En el msc. «oder» y no «und»

[illegible]
Movimientos de imitación: copias.
Semblante y gesto: símbolos preestablecidos, ante todo la mirada.
Perfeccionamiento del semblante y del gesto por medio del sonido.
Perfeccionamiento hasta el goce: impulso hacia la belleza: placer por la existencia en una forma determinada.
¿Qué es el placer de lo que resplandece, de los colores?
¿Qué es el placer del sonido?
¿Cómo es posible el placer en la compasión?
La convivencia es el presupuesto de todo placer: también del placer estético de la vista.
El ritmo tiene ya un efecto *simbólico*.
El símbolo es la transposición de una cosa en una esfera completamente distinta.
En la música, continuo proceso de acuerdo sobre el nuevo simbolismo: este proceso se vuelve continuamente de nuevo *inconsciente*.

[illegible]
En la música y en la lírica dionisíaca el hombre quiere expresarse como un ser poético. El hecho de que deje de ser un hombre individual, representado *simbólicamente* por la bandada de sátiros; se convierte en hombre de la naturaleza en los hombres de la naturaleza. Ahora habla sirviéndose de la mímica (símbolos) e habla lo humano en general. El lenguaje más claro del genio de la especie es el sonido como voz de seducción y de lamento: éste es el *medio* más importante para liberarse de lo individual.

[illegible]
El nacimiento de la tragedia.
Los filósofos de la época trágica.
Sobre el futuro de nuestros centros de formación.

[illegible]
Uno de los lados del mundo es puramente *matemático*,
el otro es sólo voluntad, placer y displacer.
El conocimiento que tiene un valor absoluto consiste solamente en el número y en el espacio,
[illegible] es un reconocimiento de impulsos y sus valoraciones.
En este caso sólo *causa y efecto*, lógica absoluta;
en el otro, sólo *causas finales*.
Analogía con la música: de un lado *número* puro
de otro lado *voluntad* pura.
Rígida separación de dos mundos.

[illegible]
Los grandes pensadores de la época trágica no piensan en otros fenómenos [illegible] aquellos que son también objeto del arte.

3 [25][18]

En la visión del mundo de Sófocles, tanto Apolo como Dioniso salían victoriosos: se reconciliaban. Se había creado un abismo enorme entre el mundo de la belleza (<de> lo sublime) — que se elevaba hasta la sabiduría más profunda — y el mundo de los exaltados, de los hombres. La verdad, cuya imagen horrible había llevado Dioniso al mundo, como sabiduría divina, volvía a ser incognoscible: la apariencia de aquel mundo divino ya no era la bella apariencia, el mundo de los dioses aparecía injusto, atroz, etc. El hombre creía en la verdad de los dioses; la belleza volvió a ser un asunto del hombre.

3 [26]

Sobre *Las coéforas*.

3 [27]

El ditirambo antiguo es puramente dionisíaco: realmente transformado en música. Ahora se añade el arte apolíneo: éste introduce al actor y al coreuta[19], imita la embriaguez, añade la escena, con el conjunto de su aparato artístico busca ejercer su dominio: sobre todo con la palabra, con la dialéctica. Transforma la música en sierva, en una ἡδυσμα[20]: — — —

3 [28]

El hombre embriagado como obra de arte sin público.

¿Qué recibe la obra de arte? ¿Con qué comprendemos la obra de arte?

Conjuntamente con el conocimiento y la voluntad.

3 [29]

La hipótesis *schopenhaueriana*[21]:

el mundo de la *voluntad* es idéntico a ese mundo del *número*: el mundo del número es la forma en que aparece la voluntad.

Mundo de la representación, de lo Uno primordial — sin auténtica realidad: todo aquel *mundo de los números* sin auténtica realidad.

La voluntad sin embargo — — —

Nuestro *intelecto corresponde a las cosas*, es decir, ha surgido y *se ha vuelto cada vez más análogo a las cosas*. *Está hecho de la misma materia* que las cosas, la lógica, etc.; es un servidor incondicional de la voluntad. Pertenece también al reino del número.

3 [30]

3. El pensamiento trágico.
4. La obra de arte trágica.
5. La comedia.
6. El coro.

---

[18] Esquema para DW.

[19] Miembro del coro en el teatro griego.

[20] «Condimento.»

[21] Schopenhauer, A., WWV I, libro 3, § 52.

[illegible]
La imprecación y la risa.
[illegible] y lo ridículo.
[illegible]miento, repugnancia, risa.
[illegible]mo frente al presente.
El absurdo en formas grotescas.

[illegible]
La tragedia es el remedio natural contra lo dionisíaco. Hay que *vivir*: por lo [illegible] es imposible el puro dionisismo. Pues el pesimismo es ilógico en teoría y en la práctica. Porque la lógica es solamente la μηχανή[22] de la voluntad.

[illegible]
¿Cuál era la intención de la voluntad? Que en última instancia es *una*. El pen[illegible] trágico, que es salvación de la verdad mediante la belleza, sumisión in[illegible] a los dioses olímpicos, fruto de un conocimiento horrible, fue lle[illegible] al mundo. Con ello la voluntad consiguió de nuevo una nueva posibilidad [illegible] el querer *consciente* de la vida en el individuo, naturalmente no de un [illegible] directo, según el pensamiento trágico, sino a través del arte.
[illegible] surge ahora un nuevo arte, la tragedia.
La lírica hasta Dioniso y la vía que lleva a la música apolínea.
[illegible]miento: el *sufrimiento* resuena, en contraposición a la *acción* de la [illegible] «imagen» de la cultura apolínea es representada por el encantamien[illegible] del hombre.
Ya no hay más imágenes, sino metamorfosis. Todo exceso debe expresarse en [illegible].
El hombre debe estremecerse ante la verdad: hay que conseguir una *curación* [illegible] conseguir la paz dejando que se desfogue, anhelo por la apariencia [illegible] conmociones terribles.
El mundo de los dioses olímpicos se transforma en un orden *ético* del mundo. [illegible] se prosterna ante él.

[illegible]
Nuestro sistema escolar está bajo el influjo de concepciones medievales, en [illegible] todo nuestro sistema de formación.

[illegible]
Dioniso y Apolo.
La idea trágica y la música.

[illegible]
La música se convierte en palabra.
Apolo como adivinador. La verdad y Apolo se acercan: época de los Siete Sabios. Nacimiento de la dialéctica.

[illegible] «Sobre el término ver Schopenhauer, A., WWV I, libro 2, § 27 y § 33.
[illegible] 7 [58], 8 [78].

La tragedia es destruida por la dialéctica: el griego continúa viviendo con ἄνθρωπος θεωρητικός.

La dialéctica como arte de la «apariencia» destruye la tragedia.

La «apariencia de la verdad», «el arte de los conceptos» como «imágenes de las cosas».

En Platón suprema exaltación de las cosas en cuanto modelos, es decir, todo el mundo visto desde la perspectiva de la visión (de Apolo).

3 [37]

Lo que resplandece, lo que reluce, la luz, el color.

De la misma manera que se relacionan las cosas singulares con la voluntad así se relacionan las cosas bellas con las cosas singulares.

El sonido procede de la noche[23]:

El mundo de la *apariencia* mantiene firme la individuación.

El mundo del sonido enlaza unas cosas con otras: debe ser más afín a la voluntad.

El sonido: es el *lenguaje del genio de la especie*.

El sonido es como un reclamo para existir. Signo del reconocimiento, símbolo del ser.

Como lamento cuando está en peligro la existencia.

La mímica y el sonido: dos símbolos de los movimientos de la voluntad.

3 [38]

I. El antiguo drama y el moderno. Sufrir y actuar. Antítesis fundamental: aquél tiene origen en la lírica, éste en la épica. En un caso máscara[24], en éste mímica. Quizás hay que partir de la definición aristotélica. (Bernays[25].)

II. Origen. (Epicarmo, Lorentz[26].)

III. Música en el drama (Händel, Gervinus[27].)

IV. Drama, en comparación con otros géneros poéticos. (Comedia y tragedia y el drama satírico. Píndaro. El Ciclo.)

V. Lenguaje en la tragedia. (Gerth[28].) Breve sumario de los dialectos.

VI. Efectos e imitaciones del drama antiguo. Ópera. La tragedia francesa. Goethe, Schiller.

VII. Los tres trágicos de la Antigüedad. (Aristófanes. Ejemplar de Estado. Alejandrino.)

VIII. Vida de Sófocles.

IX. Esquilo y Sófocles. La tetralogía.

---

[23] En el msc. continúa, tachado: «en el lenguaje se funde el mundo de la ilusión con el sonido/ el cuerpo contiene un símbolo de la cosa: una imagen».

[24] En el msc. «Maske» y no «Worte».

[25] Bernays, J., «Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie», en *Abhandlungen der historisch-philosophischen Gesellschaft in Breslau*, Breslau, 1857, vol. I, pp. 133-202. (Préstamo bibliotecario Universidad de Basilea, 9 de octubre de 1870.)

[26] August Otto Friedrich Lorentz, *Leben und Schriften des Koers Epicharmos*, Berlín, 1[illegible] (Préstamo bibliotecario Universidad de Basilea, 5 de enero de 1870.)

[27] Gervinus, G. G., *Händel und Shakespeare, op. cit. Cfr. Diarios de Cosima Wagner, 17 de enero de 1870:* «He escrito al profesor Nietzsche. Éste me envía el libro de Gervinus sobre Händel».

[28] Gerth, B., *Quaestiones de graecae tragoediae dialecto*, Dissertatio, Leipzig, 1868.

[illegible] Sófocles y Eurípides. El socratismo.
[illegible] La serie dramas de Sófocles.
[illegible] La visión religioso-moral de Sófocles. Destino.
[illegible] Análisis de los presupuestos de *Edipo rey*.
[illegible] Observaciones preliminares de la métrica.

[illegible]

Sócrates y la tragedia griega
de
Friedrich Nietzsche.

[illegible]

La música apolínea — afín por la importancia rítmica a las artes plásticas.
Abandonarse al sentimiento no fue nunca una meta de la música apolínea, [illegible] el efecto pedagógico.
La contracara el efecto orgiástico de la música.
En el carácter de las diversas *escalas musicales* se muestra instintivamente la [illegible]

[illegible]

La música y el pensamiento trágico.

[illegible]

La religión para la vida: completamente inmanente: religión de la belleza [illegible] religión de la abundancia, no de la carencia.
[illegible] ni optimistas.
La [illegible]
(Duda del mundo.) El pensamiento trágico, comparado con la epopeya, con[illegible] a la religión: es un conocimiento totalmente nuevo: puro en Sófocles.
[illegible]
¿De dónde procede esta novedad? La lírica musical-dionisíaca: nada más que [illegible] a la que se aspira, definida de un modo más preciso mediante conceptos.
[illegible] de un material trágico — ya no se explica lo bello, sino el mun[illegible] el pensamiento trágico, que contradice a la belleza, nace desde la mú[illegible]

[illegible]

Veneración del VINO, es decir, veneración de los narcóticos. Éste es un princi[illegible] camino hacia la aniquilación del individuo.
[illegible] maravilloso de los griegos en la veneración de los narcóticos.

[illegible]

La esclavitud de los *bárbaros* (es decir, la *nuestra*).
La división del trabajo[29] es el principio de la barbarie, dominio del mecanicis[illegible]
En el organismo no hay partes divisibles.

[29] El tema de la «división del trabajo» es un tema recurrente en los escritos del joven [illegible], por ejemplo, en *El arte y la revolución*.

Individualismo de la época moderna y lo contrario en la antigüedad. El hombre completamente aislado <es> demasiado débil y cae en los lazos de la esclavitud: por ejemplo, de una ciencia, de un concepto, de un vicio.

El aumento de la cultura cognoscitiva no fortalece un organismo, más bien lo debilita. Se fortalece con una actividad continua sin conocimiento.

Ingenuidad de los antiguos en la distinción entre esclavos y libres: nosotros somos mojigatos y presuntuosos: la esclavitud es nuestro carácter.

Los atenienses estaban preparados, porque eran requeridos de todas partes, los confines de las necesidades no eran tan angostos. Pero todas estas necesidades eran *generales.*

3 [45][30]

El mundo griego es una floración de la voluntad. ¿De dónde provenían los elementos disolutorios? De la floración misma. El enorme sentido de la belleza, que absorbía en sí la idea de la verdad, poco a poco la dejó liberarse. La visión *trágica* del mundo es el punto limítrofe: belleza y verdad se mantienen en equilibrio. En primer lugar, la tragedia es una victoria de la belleza sobre el conocimiento: se provocan artísticamente los estremecimientos al ver que se aproxima un mundo del más allá, y con ello se evita su exceso destructor. La tragedia es la válvula del conocimiento místico-pesimista dirigido por la voluntad.

3 [46]

La esencia de la música como esencia del mundo — la intuición pitagórica.

El arte poético.

3 [47]

La hostilidad de Platón frente al arte es algo muy significativo. Su tendencia didáctica, el camino que conduce a la verdad a través del saber, tiene su mayor enemigo en la bella apariencia.

3 [48]

Goethe dice: en una literatura universal el alemán es el que más tiene que perder[31].

3 [49]

El hombre es sólo hombre cuando juega, dice Schiller[32]: el mundo de los dioses olímpicos (y Grecia) son representantes de esto.

3 [50][33]

Origen de la *poesía literaria* fijada por Platón (a través del ἄνθρωπος θεωρητικός).

---

[30] Cfr. DW 3.

[31] Goethe, J. W., «Maximen und Reflexionen, 995», en *Sämtliche Werke*, 40 vols., J. G. Cotta, Stuttgart, 1855-1858, vol. 3, p. 325 [BN, 252].

[32] Cfr. Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre* (bilingüe), ed. y trad. de Jaime Feijoo, Anthropos, Barcelona, 1990, X, cartas 6 y 26, pp. 163 ss. y 240 ss.

[33] Ver Apéndice («Nachträge») 3 [50a].

[illegible]

El pesimismo es la consecuencia de haber conocido la absoluta falta de lógica en el orden del mundo: el idealismo más radical se enzarza en la lucha contra lo lógico bajo la bandera de un concepto abstracto, por ejemplo, la verdad, la moralidad, etc. Su triunfo es la negación de lo ilógico como algo aparente y no esencial. Lo «real» no es más que una ἰδέα.

¡Lo «demoníaco» de Goethe![34] Eso es lo «real», «la voluntad», ἀνάγκη[35].

La voluntad que se extingue (*el dios que muere*) se desmenuza en las individualidades. Su aspiración es siempre la unidad perdida, su τέλος es siempre una ulterior disgregación. Cada unidad alcanzada es su triunfo, sobre todo el arte, la religión.

Afirmarse en cada aparición de un impulso supremo, hasta que finalmente se entrega al τέλος.

[illegible]

Fundación de un tribunal supremo de la humanidad: el Estado platónico se ha convertido en realidad. Pero ha desterrado de él el arte. Ahora, el arte quiere destruir el Estado.

[illegible]

La teleología de la tragedia para los griegos.
Origen y relación con la lírica y la música.
Decadencia y tránsito al drama *romántico*.
Unidad.
Coro.
Contra Aristóteles.
El culto de Dioniso y Apolo (Idealismo de los griegos).
Visión helénica del mundo.
El artista.
Justicia poética.
Narcotismo.

[illegible]

La *belleza* es completamente extraña al ámbito de la *música*.

El ritmo y la armonía son los componentes principales, la melodía es solamente una abreviatura de la armonía.

El poder transfigurador de la música, con el que todas las cosas parece que se transforman.

[illegible]

¡Destrucción del mundo por el conocimiento! ¡Nueva creación a través del adormecimiento del inconsciente! ¡El «ingenuo Siegfried» y los dioses sabios! — El pesimismo es imposible como anhelo absoluto del no-ser: ¡sólo anhela una existencia mejor!

[34] Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, ed. cit., vol. X, pp. 399 ss.
[35] «Necesidad», «destino».

El arte es algo positivo y seguro frente al deseable Nirvana. La cuestión se plantea solamente para las naturalezas idealistas: dominio del mundo mediante una acción positiva: primero a través de la ciencia, como destructora de la ilusión, en segundo lugar a través del arte, en cuanto que es la única forma de existencia que queda: porque no se disuelve mediante lo lógico.

3 [56]

Sócrates y la tragedia griega.

3 [57]

La narración — un camino hacia el arte plástico } [?]. A través
La lírica — un camino hacia la música. } de la Idea.
El drama — un camino hacia la música — a través del arte plástico.
— un camino hacia el arte plástico — a través de la música.

3 [58]

El sueño — el modelo de la naturaleza para las artes figurativas.
El éxtasis (embriaguez) — para la música.

3 [59]

Cuestión principal: ¿Cómo pudo subsistir la tragedia entre los griegos? ¿Por qué entre los atenienses? ¿Por qué decayó?

3 [60]

Única posibilidad de la vida: en el arte. De lo contrario alejamiento de la vida. El impulso de la ciencia es una completa renuncia de la ilusión: se seguiría de ello un quietismo — si no existiese el arte.

Alemania como auténtica sede del oráculo del arte. — Meta: una organización estatal del arte — arte como medio de educación — Se deja a un lado la cultura *específicamente* científica.

Disolución de los sentimientos religiosos todavía vivos dentro del campo del arte — ésta es la finalidad práctica. Destrucción consciente del criticismo del arte por la acentuación de su carácter *sagrado*.

Probar esto como impulso del idealismo alemán. Por consiguiente: liberación del predominio del ἄνθρωπος θεωρητικός.

3 [61]

Las *fiestas* presuponen impulsos: después se petrifican[36] por la convención y la costumbre, cuando disminuyen las fuerzas.

Las fiestas de primavera como fiestas de la libertad y de la igualdad, reconciliación con la naturaleza.

3 [62]

El griego no es ni optimista ni pesimista. Es esencialmente un *hombre* que contempla realmente lo terrible y no se lo oculta. Una *teodicea no* era un problema griego, porque la creación del mundo no era obra de los dioses. Gran sabidu

[36] En el msc. «versteinen» y no «verstimmen».

[illegible] del helenismo, que comprendió también a los dioses como sometidos a la [illegible]. El mundo de los dioses griegos es un velo flotante que recubre lo más [illegible].

Los griegos son los artistas de la *vida*; tienen sus dioses para poder vivir, no para alejarse de la vida.

Una cruz recubierta de rosas, como Goethe en *Los misterios*[37].

3 [63]

Cómo el arte griego ha idealizado a la *mujer*.

3 [64]

El impulso mitológico no desaparece: se expresa en los sistemas de los filósofos[38] o de los teólogos, etc.

3 [65]

El impulso mitológico que se manifiesta siempre más débilmente[39].

¿Dónde estaba la tragedia antes de su nacimiento? — Por ejemplo, en la leyenda de Edipo, de Aquiles, etc.

3 [66]

Contra Aristóteles, para el que sólo cuenta la ὄψις[40] y el μέλος bajo los ἡδύσματα[41] de la tragedia: y sanciona ya completamente el drama para la lectura.[42]

3 [67]

Historia del cristianismo.
El budismo.
Viaje a Italia.
Drama musical en Bayreuth.
Filosofía griega: los preplatónicos.
Platón.
Heródoto.

3 [68]

ὑποκριτής[43] es el que «explica», «el intérprete», el coro ditirámbico era interrumpido por los relatos explicativos para informar sobre la prehistoria y los orígenes de la excitación orgiástica. Por eso δρᾶμα ὑποκρίνεσθαι[44] dicho del actor. Aristóteles, Rhet., III I, 3.

Curtius lo interpreta como ἀγωνιστής[45], *después* del coro. Rh. Mus. 22, 515[46].

[37] Goethe, *Die Geheimnisse. Ein Fragment (1789)*, vol. II, p. 151.
[38] En el orig. «Philosophen oder» y no «Philosophen, der».
[39] En el orig. «immer schwächerer» y no «einer schwächeren».
[40] «La vista», «espectáculo».
[41] Ver 5 [124].
[42] Aristóteles, *Poética*, 1450 b, 15-20. Cfr. 5 [124].
[43] «El que da la réplica.» Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1403b, 22-26.
[44] «Representar el drama.»
[45] «El actor.»
[46] *Rheinisches Museum Für Philologie*, nueva serie XXII. parte 4, 1867, pp. 510-516 [BN].

3 [69]

La ilustración griega: a través de los viajes.

Herodoto: ¿Cuántas cosas ha visto?[47]

Reconstrucción del drama y la vida de su tiempo a partir de sus comparaciones.

3 [70][48]

El nombre: se rechaza «drama musical» (según Richard Wagner).

3 [71]

Introducción: ¡fustigar a la «Grecia serena y materialista» con la que sueñan los modernos!

La tragedia y la concepción trágica del mundo: ¡sólo una vez nacionales!

Los grandes μελαγχολικοι[49].

La Gorgona y la Medusa.

3 [72]

La teoría del conocimiento alcanza su punto más álgido con los Eléatas.

3 [73]

SÓCRATES Y EL INSTINTO[50]

I. *Sobre la ética.*

Moral al servicio de la voluntad. Imposibilidad del pesimismo.

Concepto de amistad. Instinto sexual idealizado. La moralidad conceptual.

Tendencias estéticas bajo conceptos eudemonísticos: y al revés (en el mundo judeo-cristiano).

El idealismo autosuficiente (Heráclito, Platón).

El estoicismo como soberanía de la conciencia. El proverbio.

II. *Sobre la Estética.*

Arte al servicio de la voluntad.

Música y poesía.

Concepto de unidad y el relieve. La cuestión homérica.

Socratismo en la tragedia.

El diálogo platónico. El cinismo en el arte.

El alejandrinismo.

La estética aristotélica. El punto de vista platónico sobre la moralidad.

Sociedad extática de artistas en Grecia.

---

[47] En el msc. «?» y no «!».

[48] Cfr. *Diarios* de Cosima Wagner, 11-6-1870. Aquí Nietzsche es reprendido por Wagner por utilizar la expresión de «drama musical griego».

[49] «Melancólicos».

[50] Texto para GT. En carta a Rohde de 30-4-1870, CO II 140-141, n. 76. Cfr. GT 18; SI 7; WB 9.

III. *Religión y mitología.*

El monismo procede de la pobreza. Victoria del mundo judío sobre la voluntad debilitada de la cultura griega. La mujer mitológica. Destino y pesimismo de la mitología. La época de lo feo en la mitología. Dioniso y Apolo. La inmortalidad. La divinización del individuo (Alcibíades, Alejandro). Los modelos mitológicos de la idea platónica (maldición de una especie, etc.). El *principium individuationis* como estado de debilidad de la voluntad.

IV. *Teoría del Estado, leyes, cultura del pueblo.*

El hombre θεωρητικός y su teleología. La música como instrumento del Estado. El maestro. El sacerdote. Los trágicos y el Estado. Las utopías. La esclavitud. La mujer. Herodoto sobre los países extranjeros. Los viajes. Las representaciones ilusorias de los griegos. Venganza y derecho. Los griegos como conquistadores y superadores de situaciones bárbaras (El culto a Dioniso). El despertar del individuo.

[174]

El artista como maestro.

El helenismo es la única forma en la que se puede vivir: lo horrible bajo la máscara de lo bello.

Lado polémico: contra las visiones modernas de Grecia (el Renacimiento, Goethe, Hegel, etc.).

[175]

El diálogo platónico como padre de la *poesía para leer*: epopeya para leer, drama para leer. — — —

[176]

Lo «helénico» desde Winckelmann: la más fuerte trivialidad.

Después, la presunción cristiano-germánica de haber superado completamente lo helénico. La época de Heráclito, de Empédocles, etc., era desconocida. Sólo la imagen del helenismo romano y universal, el alejandrinismo. Belleza e inmortalidad aliadas, ¡y de modo necesario! ¡Teoría escandalosa! ¡Judea!

[177]

La religión griega es superior y más profunda que todas las posteriores; su vinculación con el arte. Su punto álgido Sófocles: su meta es la felicidad de la existencia en los pensadores pesimistas. La visión trágica del mundo sólo *una vez*, del tiempo, en Sófocles (en el εὔκολος[51] pesimista).

[51] «Hombre de buen carácter.»

3 [78]

Juzgar el valor de las religiones a partir de su *finalidad*: su τέλος en la voluntad inconsciente.

3 [79]

Naturaleza de lo alemán: *dyscolia* con el optimismo idealista.

3 [80]

La astucia griega en sus metamorfosis.

La importancia de la mujer para el helenismo antiguo.

Entusiasmos científicos, por ejemplo en los pitagóricos.

3 [81]

La voluntad en su enorme esfuerzo hacia una existencia infinita afirma del modo más fuerte todo lo que garantiza la duración de la existencia. Por ejemplo, el cristianismo. La moral. La voluntad aspira a una utopía. Sus sentimientos son sumamente universalistas, el individuo no tiene más valor para ella que en la medida en que puede favorecer la existencia.

La ética se fundamenta en el puro afán por la existencia.

Lo único que no está subordinado incondicionalmente a la voluntad es la abstracción, originalmente un medio, poco a poco emancipado.

3 [82][52]

Ζόννυξος (= Διόνυσος en el dialecto eólico-lésbico. Originalmente sin duda Διόνῦσος). Esto conduce a una raíz νεκ por lo tanto νεκύς, νεκρός, etc. — *neco*.

Según Heráclito[53] Dioniso es Hades.

Originalmente el culto de los curetas de Zeus.

Ζόννυξος es «*el Zeus muerto*» o «el Zeus que mata» — Zeus cazador Ζαγρεύς[54] y ὠμηστής[55].

3 [83]

Los efectos de la etimología en el pueblo como principio para la formación de leyendas: reunir «los mitos con un núcleo etimológico». Pero no se trata de un fenómeno aislado. Sino que en el *lenguaje parece cambiar continuamente el significado* de las palabras mediante *tales etimologías*. «El desarrollo del significado bajo el influjo de una etimología falsa y verdadera.»

Especialmente en la sintaxis. Pienso que el *caso* es el origen de todas las relaciones sintácticas: también para el verbo representa lo que propiamente continúa generando.

---

52 Tomado de Curtius, G., *Grundzüge der griechischen Etymologie*, Leipzig, 1869, p. [illegible] (Préstamo bibliotecario Universidad de Basilea, 2 de febrero y 4 de mayo de 1870; 11 de febrero de 1871; 2 de mayo de 1872; 18 de mayo y 2 de octubre de 1873 y 13 de abril de 1874.)

53 Frgmt. 15 (Dils-Kranz).

54 «Zeus cazador», forma contracta. Cfr. Esquilo, frgmt. 377.

55 «El que come carne cruda.» Cfr. Plutarco, *Temistocles*, 13. Cfr. también 7 [55, 61, 123].

[illegible]

Los filósofos preplatónicos[56].

El hombre sabio entre los griegos.
Anaximandro. Melancolía y pesimismo. Afinidad con la tragedia.
Pitágoras. Movimiento religioso del siglo VI.
Jenófanes. Certamen con Homero.
Parménides. La abstracción.
Heráclito. Visión artística del mundo.
Anaxágoras. Historia natural del cielo. Teleología. Filósofo ateniense.
Empédocles. El griego ideal y perfecto.
Demócrito. El conocedor universal.
Pitagóricos. La medida y el número entre los griegos.

Sócrates. Educación, amor. } Lucha contra la
Platón. Universalmente agresivo. } cultura.

[illegible]

Sobre la *formación*. La concepción platónica.
La procreación — la fama — la formación.
Con esto está conectada la propagación del nombre.
El impulso por la propagación, que es tanto más intenso cuanto más rica-[illegible] se desarrolla el material que se ha de propagar.
Por eso, quien siente en sí el impulso a propagarse se muestra tan ansioso por [illegible], porque esto, cuando se ha convertido en su posesión, lo libera de una [illegible] ilusión.

[illegible]

Arte y moral al servicio de la voluntad.
El socialismo en la teoría del Estado.
en la ética.
en el arte.
El θεωρητικός en el mundo griego y su teleología.
La música y la poesía griega.
La destrucción de la mitología por la conciencia.
La disolución de los instintos populares (en conceptos cada vez más pálidos).
Asimilación de la cultura griega por el mundo judío.
Concepto de amistad.
[illegible] sexual idealizado.
El amantes.
Dionisos y Apolo.

[illegible]

Un libro sobre estética.
Un libro sobre ética.

56. GW III/4, 207-362, trad. esp. de Francesc Ballesteros, Trotta, Madrid, 2003.

Un libro sobre mitología, etc.
¿Un libro sobre la teoría del Estado? Leyes. Cultura del pueblo.
El concepto de unidad y el bajorrelieve.
Necesidad de la construcción de la historia.

3 [88]
El socratismo en la antigua Grecia.
Sócrates y el instinto[57].
Una contribución a la filosofía de la historia.

3 [89]
La moralidad conceptual: el deber. Lo que se produce para el individuo como concepto del deber es, por lo demás, sólo un asunto de la voluntad.

3 [90]
«Idealismo de la ética», lo que dicho claramente es un idealismo de la intuición (Kant).

3 [91]
No se puede huir de la voluntad: ¿cómo lo hacen los ascetas? ¿Suicidio? (¿Sólo es posible a través de la embriaguez o de la aniquilación de la conciencia?) Sólo es posible el suicidio cuando se aspira a una existencia feliz[58]. El no-ser no se puede pensar.
Las virtudes de la abstracción, por ejemplo, una veracidad sin condiciones.
Las tendencias ascéticas son a lo sumo contrarias a la naturaleza, y la mayoría de las veces son sólo la consecuencia de la naturaleza atrofiada. A ésta no le gusta perpetuar una raza deteriorada. El cristianismo sólo podía conseguir la victoria en un mundo depravado.

3 [92]
La mayoría de las «cuestiones candentes» de la filología clásica son bastante *insignificantes* frente a las cuestiones centrales, que ciertamente sólo son percibidas por unos pocos. ¡Es indiferente saber en qué orden se han escrito los diálogos de Platón! ¡Qué estéril es la cuestión de la autenticidad en Aristóteles! La comprobación métrica de un *carmen* es también algo sin importancia.

3 [93]
El diálogo platónico (se relaciona con el Estado platónico como la poesía griega con el Estado ateniense).
Hostilidad frente al arte.
El optimismo idealista de la ética. (Moral y arte.)
Pasión política.
Posición de los trágicos frente al Estado.

---

[57] Línea que está tachada en los manuscritos.
[58] En el msc. «glücklichem» y no «glücklicher m».

1[94]

Demostración: para los idealistas la existencia no es soportable sin una utopía (en los sueños de la religión, del arte y del Estado).

Los grandes idealistas: Pitágoras, Heráclito, Empédocles, Platón. El ἀνὴρ θεωρητικός como ilustrado y liquidador de la naturaleza y del instinto. Poesía de los conceptos[59].

Aristóteles y Platón quieren ser, sin embargo, prácticos.

1[95]

Uno no puede escapar de la voluntad: la moral y el arte están únicamente a su servicio y trabajan sólo para ella. La ilusión de que esto tenga lugar contra ella es quizás necesaria.

¡El pesimismo no es práctico y no tiene la posibilidad de consecuencias! El ser no puede ser una meta.

El pesimismo sólo es posible en el ámbito del *concepto*. La existencia sólo es soportable con la fe en la necesidad del proceso del mundo. Esta es la gran ilusión: la voluntad nos mantiene firmes en la existencia y adapta cada convicción a una manera de ver que posibilita la existencia. Ésta es la razón por la que la fe en una providencia no se puede erradicar, porque ella nos ayuda a superar el mal. Es ahí precisamente la fe en la inmortalidad.

59. Sobre la «Poesía de los conceptos» ver Lange, F. A., *Geschichte des Materialismus und seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Iserlohn, 1876, p. v. (Trad. de Vicente Colorado, Jorro, [illegible] 1903.)

4. N I 1.
AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1870[1]

[illegible]

Erlangen, sábado 20 de agosto.

Estoy aquí desde hace ocho días: *he* llegado el *sábado* en un tren lleno de heridos prusianos, franceses y turcos[3]. Partimos pronto de Lindau: Mosengel[4], mi hermana y yo. Nos alojamos en el *Wallfisch*, amplio y cómodo. Por la tarde entregamos nuestras tarjetas a *Heinecke*: para recabar información sobre la diaconía [illegible]. Obtenemos estas informaciones el mismo día por un número del diario de Augsburgo.

Domingo. Heinecke[5] no está aquí. Visita a Ziemsen, luego a Ebrard. En el hospital he conocido al Doctor Hess[6], Ziemsen promete partir con nosotros en el curso de la semana. Por la tarde en la visita Mosengel hace de intérprete. Cada mañana desde las ocho y media hasta las diez clases de vendaje. A las siete de la mañana estoy listo, y por la tarde a las seis participo en la visita.

Lunes tarde. En la Armonía, nos muestran un *chassepot*. Martes, visita de Pöt[7]. Jueves, partida de mi hermana hacia Oelsnitz. Cada dos días noticias de la batalla. Hoy (sábado) un telegrama del rey sobre la victoria decisiva bajo sus órdenes. Acabamos de dispensar cloroformo a un francés para ponerle una venda [illegible] (la mano está destrozada por un proyectil: durante la narcosis gritaba: «mon dieu mon dieu je viens»), antes hubo que extraerle una esquirla de una pierna a una muchacha de once años. Algunos días antes habíamos suministrado cloroformo en una casa a un joven con una gran herida en la cabeza; mucho tra-

[1] N I, libreta de 168 páginas, de las que han sido utilizadas pocas. Son apuntes que Nietzsche [illegible] para demonio la guerra franco-alemana.

[2] Fragmentos publicados en BAB (*Nachbericht*, III, pp. 420 ss.) como apéndice a la tarjeta [illegible] por Nietzsche a su hermana el 20 de agosto de 1870, CO II 152-153. (KGB II, 7/1, 623-[illegible]).

[3] Alusión [illegible] a los soldados procedentes de Argelia incorporados al ejército francés.

[4] Heinrich Mosengel, K. (1837-1885), paisajista de Hamburgo, conocido con su hermana [illegible] durante las vacaciones en Maderanertal (del 30 de julio al 8 de agosto de 1870. Carta de Mosengel a Nietzsche, 26 de octubre de 1870, KGB II, 2, 256-258, n. 127.

[5] Hermann Heinecke, W., profesor de cirugía en Erlangen, lo mismo que Hugo Wilhelm [illegible] Heinecke.

[6] Hess, W., asistente en Erlangen del profesor Heinecke.

[7] Pöt, C. L., profesor de Erlangen.

bajo. Ayer murió un prusiano en el hospital de un disparo en el pulmón, hoy otro. «Liebig», un prusiano, se encuentra bien: tiene mucho apetito, duerme bien, pero hay pocas esperanzas, tiene los huesos del brazo astillados y no es posible ponerle una venda de yeso. Los turcos nos gustan, son enfermos agradables.

Horribles ejemplares de profesores como compañeros de mesa, Kraut (botánico, a quien llamamos el Glotón), y Lommel (llamado el Chupón, que se parece a un fabricante de cerveza, pero es físico).

Ayer carta de Tribschen. He respondido inmediatamente con una composición musical[8]. — Maravillosas experiencias de Mosengel en París, una historia de amor y ropa impermeable de un conde húngaro (¿qué llevaba el Emperador el día del atentado de Orsini?).

Se desata una epidemia de *difteria* en el hospital. El profesor Reinsch y la familia: esto ha provocado un miedo terrible. Entierro de los prusianos con los colores negro, rojo y oro[9].

Lunes. Misión de la Unión, con plenos poderes. Partida con Ziemsen. En Nurenberg independencia. Nosotros vamos hacia Stuttgart (caja de cincuenta cigarros Napol).

(En Erlangen repugnantes conversaciones en la mesa, tremenda rudeza bávara y filisteísmo.)

El período «arisco» termina con la partida de mi hermana. Una tarde en una taberna de estudiantes con Hess (los «bayreuthianos»).

Gran retraso del tren: el martes llegamos sólo a N...rdlingen. Allí en el hotel encuentro a un médico de Basilea (el doctor Courvoisier).

Miércoles — partida pronto a las cinco de la mañana: mientras que el dueño del hotel nos ha mentido, nosotros cogemos un tren rápido hasta Stuttgart, desde allí hasta Karlsruhe (a las tres y media), aquí perdemos por medio minuto el tren a Maxau y nos alegramos, porque no había desde allí ningún enlace. Cenamos muy bien en el Hotel d'Angleterre y pernoctamos en el Hotel Prinz: bien. Mucho sueño. A las siete y media del jueves partimos para Maxau con un capitán de dragones, allí no hay conexión hasta la una y media. Nos sentamos juntos en un Hotel. (En Karlsruhe compramos salchichas y Borgoña para la cantimplora.)

Salvas de honor de parte del alcalde.

Cumpleaños del Rey. El dueño del hotel era judío. Luego llegamos a Winden. Desde aquí se continúa[10] muy despacio. Por la tarde en Weissenburg, bellísima iluminación nocturna, la ciudad antigua fortificada, nos alojamos en el Engel: bien. Allí se encuentra un hombre de Lübeck, que ha acompañado a una expedición por la suma de 24.000 táleros. El doctor Edler Richter. Viernes, lluvia. Fracasa el viaje a Gaisberg. Dos trenes perdidos. A las doce y media estamos acomodados, a las tres nos vamos a Sulz, hay un charlatán bávaro del Rin. En Sulz nos alojamos en el Hirsch, una bella hostería, luego con un mayor médico y un capitán bávaro. Comimos bien. El sábado por la mañana llegamos a Gersdorf.

---

[8] El 21 de agosto de 1870 Nietzsche escribe a Cosima diciendo que había compuesto en el lazareto la coral: *Ade! Ich muss nun gehen* («Adiós, debo irme ya») una marcha a cuatro voces para coro masculino, op. 34. En sus *Diarios* escribe el 21 de agosto: «Carta del profesor Nietzsche; compone en el lazareto». El texto es de una poesía del semanario satírico «Kladderadatch».

[9] Nietzsche hace alusión a la bandera negra, roja y oro.

[10] Cfr., carta a su madre desde Sulz, 28-8-1870, CO II

[illegible] el párroco es el alcalde. Ninguna noticia. W...rth, entierro, [illegible] las mochilas y los fusiles. Muy caro, no hay periódicos. Campo de [illegible]

[illegible]

[illegible], Caballeros de San Juan[12]. Dos tercios no hablan francés. Estos indi[illegible] han convertido en director de un hospital francés. Estudiante del se[illegible]

[illegible]

[illegible] libros. Equipamiento. Fuerte olor a metralla. Fuerte lluvia. Casa [illegible] por los disparos, «algunos ricos» (hacia Langensulzbach, allí un cam[illegible] nos acompaña hasta el párroco Jäger, protestante, triste y amable). Desde [illegible] atravesando un bonito bosque, pasamos por Gersdorf hasta Sulz, en total [illegible] horas. Destino de la caja de puros. Domingo por la mañana en el tren, se [illegible] hasta las dos, se cambia tren de improviso, para Hagenau. Allí no en el Hôtel de la Poste sino en el Sauvage. Por la tarde nos volvimos a encontrar al [illegible] además a dos profesores de Heidelberg y a un judío berlinés. Sobre los Caballeros de San Juan, Estrasburgo. Rumores absurdos, Metz y París y Chalons [illegible], una batalla de MacMahon en Verdún, etc.

[illegible] hasta Bischweiler. Caballería, allí pasamos una larga noche. Incendio de Estrasburgo.

[illegible]

El comandante de Estrasburgo manda fusilar al alcalde.

[illegible]

Un caballo sale de un vagón. Fuego para el café de los soldados. A mediodía, [illegible] hostiles en Zabern: hasta Luneville noche cerrada, el ferrocarril ocu[illegible] 18 trenes. Miércoles, primer hotel, un bonito parque. Café. Gente abatida: [illegible] un cañón, hoy sobre 100.000 pérdidas. Mediodía, catedral, café, parque. Fe[illegible] inutilizado, transporte de Silesia. Parque. Por la tarde duque de Würt[illegible] Café de París. Jueves temprano salida a las cinco.

Hasta Nancy, Hôtel Dombasle. Soldados en el mercado (Place Stanislaus). [illegible] Porquerla. *Viernes* parque, estación, Hoffmann y Bartosch de Erlangen. [illegible] Ars sur Mosela. Tren de heridos. Damas de los Caballeros de San Juan. [illegible] un oficial, cigarrillos orientales. Liebig. Un herido. El señor Stolbie de Lei[illegible] [illegible] del [...] Destruida la carretera hacia la ciudad.

[illegible] de los centinelas. Noche.

[illegible] Café. Cantina.

Caballero de San Juan vendado.

[illegible] Este fragmento tendría que ir después de 4 [3] según los msc. Para no cambiar el orden [illegible] A continuación tendrían que figurar después de 4 [3] los fragmentos que en el [illegible] figuran como 4 [2a, 2b, 2c, 2d]. Vendría después según los msc. E fragmento que en [illegible] figura como 4 [2].

[illegible] que se les daba a los Caballeros de Malta, orden hospitalaria. Participaban en [illegible] como la hace la Cruz Roja actual.

[illegible] de este fragmento vendría según los msc. 4 [4a]. Ver apéndice.

4 [6]

Goethe, 4, Bd., p. 149[14].

4[7][15]

Si hay ictus en el lenguaje —distinto del acento—, entonces debe de encontrarse de nuevo en el verso. Pero las palabras tienen distinta posición en el verso, bien en el arsis, bien (en la) tesis, y así no tienen ictus.

Si hay un ictus en el verso (a), no hay ciertamente ictus en la palabra (b).

Pero si no hay ictus en la palabra (b), entonces seguramente no hay ictus en el verso (a).

Si es a, entonces no es b.

Si b no es, no es a.

Luego *no hay*.

Si *no* hay un ictus en el verso, entonces es posible un ictus en la palabra.

Si hay ictus en la palabra, entonces es posible un ictus en el verso.

4 [8][16]

ὦ καλλίνικε[17].

— — ⏑ – ⏑

Colección de aclamaciones populares en los griegos y romanos.

τήελλα καλλίνικε[18].

— — ⏑ – ⏑ – ⏑

4 [9]

Por lo que dicen mis alumnos, *Las bacantes* de Eurípides han producido una fuerte impresión y han despertado el gusto[19].

4 [10][20]

¡Geografía!

---

[14] Goethe, *op. cit.*, IV, p. 149.

[15] Cfr. Carta a Rohde 23 de noviembre de 1870, CO II 169-171, n. 110.

[16] Después de 4 [8] vendría [8a]. Ver apéndice.

[17] «¡Oh, vencedor!».

[18] Estribillo victorioso en los juegos sagrados. La primera palabra tiene rasgos onomatopéyicos que imitan el sonido de la lira.

[19] Nietzsche explicó *Las bacantes* de Eurípides en el *Pädagogium* en el semestre de verano de 1870.

[20] Después de este fragmento habría que añadir, según los mscs., 4 [10a, 10b]. Ver apéndice.

5. U I 3-3A.
SEPTIEMBRE DE 1870-ENERO DE 1871[1]

118

Pensamientos para
«la tragedia y los
espíritus libres»

«Y no debería, con la más anhelante violencia,
mantener en la vida la figura más insigne?»

Fausto[2]

Otoño 1870

119

No necesitamos tener ningún temor al abismo de la investigación para descubrir la tragedia junto a sus madres: estas madres son: Voluntad, Ilusión y Dolor[3].

22 de septiembre 1870

120

«Transformación y desarrollo de la germanidad a través de la música.»

121

Diez Goethe de Klopstock:
«Ciertamente él mismo conduce la hiperépica cruzada hasta la colina del Calgólia, para honrar a los dioses extranjeros»[4].

122

Ambrosia lacrimatoria —

[1] U I 3, cuaderno de 186 páginas, escritas todas las impares. Contiene apuntes para «La tragedia y los espíritus libres», textos preliminares para GT. Además, se incluyen planes y es-

[2] Faust, II, 7438 s. Carta a Rohde del 15 de diciembre de 1870, CO II 174-176, n. 113. Cfr. Fragmento, «Ensayo de autocrítica», 7.

[3] Ibid., 6212-6306. GT 16 y 20.

[4] Goethe, *Die Kränze*, I, p. 220. Citado por Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, 5.ª ed., 1855, vol. IV, p. 115.

5 [6]

Utilizar como epígrafe la frase de Livio:

«En nuestra época no podemos soportar ni nuestros errores ni los medios para evitarlos»[5].

5 [7]

El *fatum*.

El oráculo.

5 [8]

1. Apolo y Dioniso.
3. Sócrates y la tragedia.
2. La tragedia, estructura, coro, tetralogía,
   Es decir, origen, esencia, disolución.
   La estética aristotélica.

5 [9]

Introducción. Formación de la juventud a tenor de nuevos principios, con la ayuda del teatro.

Defensa ante el desprecio de la religión. La formación erudita sólo es posible mediante experiencias, acontecimientos, visiones del mundo adquiridas. «Algunos años de vida helena.» La moralidad es un presupuesto, sobre todo en la naturaleza alemana.

O bien capítulo final. La tragedia como medio de formación.

5 [10]

4, 324.

Gervinus: «Repetidas veces nos hemos quejado de que en la época moderna, en la que se llevó a primer plano la formación de la razón, se perdió aquella fantasía vital capaz de figurarse el contenido de la distendida narración del rapsoda y del poeta épico, y que para sustituir esta pérdida, el poeta recurre a los medios dramáticos con los que actúa más vivamente sobre los órganos más apáticos: presencia de la representación y la descripción muy viva del diálogo: efecto más acusado sobre los sentidos externos y al mismo tiempo sobre un interés más participativo del espectador, a través de la excitación de sus pasiones.»

¡El racionalismo bueno y malo del arte!

5 [11]

Sófocles sobre el eros en la *República* de Platón, 3[6].

5 [12]

Sócrates dice de los poemas dramáticos, *Pol.*, X, 4: «Despojados del espléndoroso colorido del encanto musical y recitados solamente según el texto[7] — se

---

[5] Livio, I, *Praef.*, 9.

[6] Platón, *República*, 329 b-d. Cfr. GT 14.

[7] En el msc. «Texte», no «Tacte».

parecen a los rostros de personas jóvenes, pero no bellas, cuando pierden la flor de la juventud»[8].

[113]

Para el *Edipo en Colono.*

v. 7 Resignación aprendida gracias al destino adverso, a una larga vida y a un espíritu noble[9].

[114]

p. 120.

Platón, *Leyes*, 83 a: durante el tiempo en que un ser todavía no tiene la capacidad racional que tiene que tener, cada uno hace travesuras y grita sin normas, y tan pronto como ha aprendido a caminar recto, se pone a salta del mismo modo. Estos son los comienzos de las artes musicales y gimnásticas[10].

Lib. II, § 68.

Placer y displacer son sensaciones propiamente infantiles, virtud y vicio se presentan bajo esta forma ante el alma.

Las fiestas son para eso, para que los hombres a través del contacto con los dioses aprendan a reconducir de nuevo la educación a su condición anterior. Todo aquel que todavía es joven no puede dar descanso a su cuerpo y a su voz en ningún momento. Los dioses son los que otorgan el sentimiento del ritmo y de la armonía.

Nuestra primera educación procede de Apolo y de las Musas[11].

[115]

Notables investigaciones de Platón sobre la importancia de la embriaguez y de la bacanal en relación con la educación popular. I y II Libro de las *Leyes*[12].

[116]

¿El coro de la tragedia comparado con la orquesta?

¿La comparación se vuelve comprensible por lo general? ¿Cómo?

[117]

Por el hecho de que las artes aisladas no se encuentren encumbradas en el drama espiritoso no se sigue que esto sea necesario.

¿Por qué el arte de la recitación, la pintura, la música en su máxima expresión se están ya al servicio del drama musical?

La música en el drama, lo mismo que la pintura, ha llegado a ser otra cosa: como engañar, ya no es un arte puro de la apariencia. Actúa de un modo más elemental, es un medio, es más consciente porque debe ser *plástica.* ¿Qué pasa sin embargo en el canto? ¿En esta muy simple relación? —

[8] Ibid., 601b. La cita no es exacta.
[9] Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 7-8.
[10] *Leyes*, 672 e.
[11] Ibid., 653 a-654 a.
[12] Ibid., 639 d-642 a; 645 d-650 b; 665 a-c; 671 a-674 c.

5 [18][13]

Schiller es de lo más alemán en el episodio de Max y Tecla: pero le falta aquí el instrumento expresivo, el sonido. Werther e Ifigenia tienen la misma delicadeza infinita.

La escena del *Príncipe de Homburg*, su temor a la muerte.

5 [19]

Schiller y Kleist — la falta de música.

Hay que colocar mucho más alto a este último. Ya ha salido completamente del período de la Ilustración. El arte lo retenía: pero la ilusión política era todavía más fuerte.

5 [20]

La orquesta desarrolla para nuestro oído educado los movimientos orquestícos[14] de los sentimientos, es la danza de las sensaciones en forma sensible.

5 [21]

La disolución del drama esquileo no es solamente un síntoma, sino que también ha sido un *medio* para la disolución de la democracia ateniense.

Se pone de manifiesto un proceso de decadencia en el hecho de que ninguna filosofía se unió a la tragedia.

¿No ha habido ninguna escuela de *pitagóricos órficos* que se haya dedicado al *drama*? ¿Ni siquiera los pitagóricos cínicos? ¿O Arcesilao o Polemón? ¡No!

¿Cómo se comportan los filósofos con el arte? ¿Y con el drama?

Gracias a su origen socrático, no han conseguido nunca el nivel del drama.

5 [22]

«La tragedia y los espíritus libres»
Consideraciones
sobre
el significado ético-político
del drama musical.

5 [23]

Superación de la «Ilustración» y de sus principales poetas.

Alemania como una Grecia que camina hacia atrás: estamos instalados en el período de las guerras médicas.

5 [24]

Las representaciones ilusorias.

La tarea más seria del arte.

Sólo del arte musical dramático.

---

[13] Kleist, H. von, *Prinz von Homburg, III, 5.*

[14] En alemán *orchestisch* traduce el término griego ὀρχηστρικός, que significa «perteneciente a la danza», «el arte de la pantomima». Cfr. Wagner, R., *Opera y Drama, op. cit.*, tercera parte, cap. 7.

Ejemplo de la vida griega. Apolo y Dioniso.
Disolución en el socratismo.
La nueva naturaleza de la educación de los espíritus libres.
Actitud del Estado frente al drama.

[1[1]]

¿Cómo se revela el instinto en la forma del espíritu consciente?
En representaciones ilusorias.

Incluso el conocimiento de su naturaleza no destruye su eficacia. Pero el conocimiento sí produce un estado tormentoso: frente a esto sólo hay salvación en la apariencia del arte.
El juego con estos instintos.
La belleza es la forma en que una cosa se presenta bajo una representación ilusoria, por ejemplo, la amada, etc.
El arte es la forma en la que el mundo aparece bajo la representación ilusoria de su necesidad.
Es una representación seductora de la voluntad que se introduce en el conocimiento.
La «ideal» es una de esas representaciones ilusorias.

[1[16]]

Las representaciones ilusorias: quien mira a través de ellas sólo tiene como [illegible] el arte. Abrirse camino en esta dirección es ahora una necesidad para los espíritus libres: no se puede adivinar cómo se comporta la masa con eso. Está con que *nosotros* necesitemos el arte: lo queremos por todos los medios, y [illegible] luchando. Una nueva secta de la formación, como juez y señora de la formación gustada y repugnante de nuestros días. Partir de los elementos [illegible] de la formación, del puro entusiasmo científico, de la rígida subordinación [illegible] de la profunda necesidad anímica de las mujeres, etc., del cristianismo [illegible] subsistente, etc.

El socratismo como sabiduría supuesta (en todas sus manifestaciones, en el [illegible] ortodoxo, en el judaísmo actual) es hostil e indiferente al arte.

Como Edipo, también nosotros conseguimos la paz en el bosque sagrado de las Euménides[16].

[1[17]]

Ilusiones del individuo.

Amor a la patria.
[illegible] confesión.
[illegible]
[illegible] ciencia.
Libertad de la voluntad.
[illegible] religiosa.

[1[15]] Cfr. también Schopenhauer, A., WWV., II, c. 44.
[1[16]]

5 [28]

El realismo de la vida actual, las ciencias de la naturaleza tienen una fuerza increíblemente agresiva frente a la formación; hay que oponer a ellas el arte.

La formación clásica está siempre en peligro de degenerar en una tímida erudición. Falta la devoción frente al arte: aparición horrenda de Cronos, el tiempo devora a sus propios hijos. Sin embargo hay hombres con necesidades completamente distintas, éstos deben conseguir por la fuerza la existencia, en ellos se funda el futuro alemán.

5 [29][17]

«Sócrates cultiva la música» como capítulo final.

5 [30][18]

Monoteísmo como un mínimo de explicación poética del mundo.

Entre los judíos hay un dios nacional, un pueblo que lucha con *una* sola bandera: encarna un rigorismo moral, severidad consigo mismo, un dios autoritario (se caracteriza por exigir el sacrificio del hijo único).

Nuestros dioses nacionales y nuestros sentimientos por ellos han recibido un hijo falso en su lugar: nosotros dedicamos a éste todos esos sentimientos.

El *fin de la religión* llega cuando se han hecho desaparecer los dioses nacionales. Esto ha ocasionado al arte una terrible tribulación. Enorme trabajo de la naturaleza alemana por sacudirse ese yugo antinacional extraño; y lo consigue.

El hálito de la India permanece; porque nos es afín.

5 [31][19]

Divinidades bajo la forma de rey, de padre, de sacerdote —

La mitología griega ha divinizado *todas* las formas de una humanidad significativa.

La fe en *un solo* espíritu es una quimera: inmediatamente surgen sustitutos antropomórficos, mejor dicho, politeístas.

El impulso de adoración, como sentimiento de placer por la existencia, se crea un objeto.

Cuando falta este sentimiento — budismo.

Buda se entregó a las representaciones dramáticas cuando con su conocimiento penetró en lo más profundo de las cosas: una *conclusión*[20].

Un pueblo está más o menos dotado moralmente: los griegos no han alcanzado la cima, pero quizás era el límite necesario para no caer en la negación del mundo. Su conocimiento y su vida permanecieron completamente juntos.

La negación del mundo es un punto de vista increíble: ¿cómo lo ha permitido la voluntad?

En primer lugar, está unido a la más alta benevolencia, no oculta nada, no es agresivo.

---

[17] Cfr. 5 [1], 1 [7] y GT 14.

[18] Cfr. Müller, M., «*Der semitische Monotheismus*», *en Essays*, I, Leipzig, 1869, pp. 328.

[19] Ibíd., *Über den Buddismus*, I, 162-204.

[20] Cfr. 5 [30]. Préstamo de la biblioteca de Basilea el 25 de octubre de 1870: Koeppen, C., *Die Religion des Buddha und ihre Enstehung*, Berlín, 1857. Aquí, p. 574.

En segundo lugar, se vuelve a escamotear por medio de una diferente exaltación de la existencia, de una fe en la inmortalidad, del anhelo por la felicidad.
En tercer lugar, el quietismo es también una forma de existencia.

[119]

«Todo es vano».
Esto no es verdad — dicen muchos.
Esto es verdad: nosotros no queremos ni vivir más, ni actuar — dicen otros.
Pero siguen actuando — también en el quietismo hay un mínimo de acción; y en este caso es indiferente que se viva mucho o poco.
Nosotros actuamos, pues, en una plena afirmación de nosotros mismos — dicen otros: servimos al proceso del mundo. Nos mantiene el conocimiento de que el individuo no puede sustraerse.
Pero la cuestión no consiste en saber lo que piensa el individuo sobre ello: en todo caso debe vivir y actuar, a pesar de todo conocimiento de la vanidad. Este conocimiento es muy raro: cuando se da se une a la necesidad religiosa o artística.
Conquistar el mundo — eso es la religión o el arte. ¿Cómo debe aparecer el mundo para que merezca la pena vivir?
Aquí intervienen las representaciones auxiliares antropomórficas; las religiones [illegible] en todo caso[21] para el conocimiento consciente, un animal no tiene [illegible] de eso. La necesidad de las religiones es tanto más fuerte cuanto más grande es el conocimiento de la vanidad. En los griegos es menor, por el contrario, la [illegible] de la existencia era corregida por su mundo de dioses.

[120]

La mayoría de los hombres a veces siente que viven en una red de ilusiones. Sin embargo, son pocos los que conocen hasta dónde llegan estas ilusiones.
En una creencia infinitamente ingenua no dejarse dominar por las ilusiones, y tener sin embargo del imperativo intelectual, del mandamiento de la ciencia. Con el descubrimiento de esta tela de araña el ἄνθρωπος θεωρητικός, y con él la voluntad de existir, celebran también sus orgías: sabe que su curiosidad no será satisfecha hasta el final y considera el impulso científico como una de las más poderosas μηχαναί[22] de la existencia.

[121]

[illegible] se aferra con enorme tenacidad a la vida.

[122]

Es ingenuo creer que podamos salir fuera de este mar de ilusiones. El conocimiento no tiene absolutamente nada de práctico.

[123]

Cap. 1. Exposición del mecanismo del engaño en la voluntad.
El individuo debe estar al servicio de la finalidad total: sin reconocerlo. Esto es lo que hace cada animal, cada planta. En el hombre se añade entonces, en el

[illegible] «jedenfalls» y no «ebenfalls».
[illegible] 3 [33, 80, 123], 8 [78].

pensamiento consciente, una finalidad aparente, una ilusión adventicia: el individuo cree alcanzar algo por sí mismo.

Nosotros nos defendemos frente al instinto, como algo animal. En esto subyace también un instinto. El hombre natural siente que hay un gran abismo entre él y el animal; en el intento de aclararse a sí mismo en qué consiste este abismo cae en distinciones tontas. La ciencia enseña a los hombres a considerarse como animales. Él nunca actuará como tal. Los hindúes tienen la conciencia más precisa, intuitivamente, y actúan en consecuencia.

5 [37]

«Hombre» significa «pensador»: ahí se esconde la locura.

5 [38]

Nuestro desarrollo musical es la irrupción del impulso dionisíaco. Éste somete poco a poco el mundo: fuerza al arte en el drama musical, pero también a la filosofía.

La música es completamente sana — junto a la horrible depravación de la cultura épica.

5 [39]

«El hombre nunca comprende hasta que punto él es antropomórfico», dice Goethe[23].

5 [40]

La convicción obtusa de M<ax> Müller, de que el cristianismo, implantado en un mentecato, es todavía algo bueno. ¡Como si los hombres fueran nivelados mediante la religión[24]!

5 [41]

El drama musical y los espíritus libres.

5 [42]

La tragedia y los espíritus libres.

Consideraciones
sobre el significado ético-político
del drama musical.

5 [43]

1. Ley del mecanismo de la ilusión.
2. Su conocimiento. Ciencia.
3. Los medios contra eso: religión.
4. El arte.
5. El budista y el libre pensador alemán.

---

[23] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, III, p. 176.
[24] Cfr. M. Müller, I, *op. cit.* *Prólogo*, p. VIII.

6. Superación de la «Ilustración».
7. Superación de los «románticos».
8. El drama en su significado cultural en Schiller-Goethe.
9. Dionisio y Apolo.
10. La religión dionisíaca.
11. Música y drama.
12. Coro. Unidad. Tetralogía.
13. Eurípides.
14. Socratismo.
15. Platón contra el arte. Alejandrinismo.
16. Educación musical.
17. El estudiante: la cultura del futuro.
18. Formación erudita: formación real. Francia. Judaísmo.
19. El espíritu libre y el pueblo.
20. El Estado y el drama musical.
21. La Facultad de filosofía. A los maestros.

[144]

Al budista le falta el arte: de ahí el quietismo[25].

A la mente del libre pensador alemán se le presentan siempre imágenes ilusorias, ideales artísticos: de ahí su procreación en lo bello, su lucha cósmica.

Todo conocimiento de la verdad es improductivo: nosotros somos los cabalistas que comprenden en el bosque las voces de los pájaros, nosotros las sentimos.

[145]

La Ilustración desprecia el instinto: cree sólo en razones.

Los románticos carecen de instinto: las imágenes ilusorias del arte no les estimulan a la acción, permanecen en sus estados de excitación.

Tales estados no se superan teóricamente, hasta que no sean superados prácticamente.

[146]

Nuestra cultura *épica* se expresa plenamente en *Goethe*. Schiller alude a la cultura *trágica*.

Esta cultura épica se manifiesta en nuestra ciencia de la naturaleza, en nuestro realismo y en nuestros novelistas. Su filósofo es Hegel.

[147]

Como artistas debemos sentirnos tan libres respecto a la religión y servirnos de sus mitos como el autor trágico ateniense lo era en su producción, sin ninguna participación patológica.

[148]

Goethe en Italia es el momento culminante de nuestra cultura *épica*[26].

25. Cfr. Koeppen, *op. cit.*, I, p. 505; Cfr. 5 [31].
26. Se refiere aquí al *Italienische Reise*. Ver también Gervinus, *op. cit.*, V, p. 464.

5 [49]

En Goethe, según su naturaleza épica, la poesía es el remedio que lo defiende del conocimiento total — el arte es en las naturalezas trágicas el remedio que libera del conocimiento. La vida atormenta al uno: inmediatamente la vida se retira de él como una imagen, y él encuentra la vida atormentada como digna de ser vivida[27].

5 [50]

«Los habitantes de las islas Fidji se sacrifican ellos mismos: consideran que tienen derecho a matar a sus mejores amigos para liberarlos de la miseria de esta vida; consideran realmente que es una obligación que el hijo deba estrangular a sus padres, si se lo piden»[28]. El filósofo hindú, cuando piensa que ha aprendido todo lo que el mundo podía enseñarle, y anhela después de eso fundirse con la divinidad, entra tranquilamente en el Ganges.

La religión judía tiene un terror indecible ante la muerte, y la meta principal de sus plegarias — conseguir una larga vida.

— Entre los griegos también en esto se da una moderación. Con todo el conocimiento pesimista no se llega nunca al acto del pesimismo.

5 [51]

La religión y la filosofía han absorbido en la India todos los instintos prácticos. El conocimiento como intuición e instinto[29] —

5 [52]

Representaciones ilusorias, por ejemplo el Santo Sepulcro en las manos de los infieles.

5 [53]

Rigveda, libro X, Himno 129.

«El amor sobrecogió primero al Uno,
primera semilla creativa[30] del ardor espiritual,
meditando en su corazón descubrieron los sabios videntes
el antiguo vínculo que une el ser con el no-ser»[31].

5 [54]

Los parsis tienen un inexplicable temor ante la luz y el fuego, son los únicos orientales que no fuman, evitan apagar la llama soplando.

La religión de Zoroastro[32] hubiese dominado Grecia, si Darío no hubiese sido vencido[33].

---

[27] Ibíd., p. 469.

[28] Cfr. Müller, M., *Christus und andere Meister*, I, pp. 57 ss.; GT 15.

[29] Ibíd., *Der Veda und Zendavesta*, I, p. 65.

[30] En el msc. «Schöfungssame» y no «Schöfungssonne».

[31] Ibíd., p. 74.

[32] Es la primera vez que aparece la figura de Zoroastro-Zaratustra en los escritos de Nietzsche. En el msc. aparace tachado *Ormuz*.

[33] Müller, M., *Die heutigen Parsis*, I, p. 152.

[58]

«El parsi cree en un dios al que dirige su plegaria: su moral — la pureza de los pensamientos, de las palabras, de las acciones. Cree en el castigo de los malvados, y en la recompensa de los buenos, y espera de la gracia divina el perdón de sus pecados»[34].

[59]

«Un librepensador inca observó que el trayecto constante del sol es un signo de esclavitud»[35].

[60]

«Todos los dioses deben morir»: es la antigua idea alemana que la ciencia sigue desarrollando con gran fuerza hasta hoy. «La muerte de Sigurd, descendiente de Odin, no pudo impedir la muerte de Balder, que era hijo de Odin: la muerte de Balder fue pronto seguida por la de Odin y la de otros dioses»[36].

[61]

El séptimo mandamiento de Buda a sus discípulos es — abstenerse de los espectáculos públicos[37].

[62]

¿Qué es la virtud? «Ayuda a pasar a la otra orilla», por ejemplo al no-ser.

[63]

Buda dice: «Vosotros los santos vivid ocultando vuestras obras buenas y deseando ver vuestros pecados.»

[64]

Las ideas no son esencias divinas, sino ilusiones.

[65]

Singularidad del drama griego. (Tragedia.) ¿De dónde proviene?

[66]

Cuento un ejemplo.
Discuto después la visión del mundo.
Y saco las consecuencias prácticas.

[67]

Hemos de imitar a Buda, que tomó la sabiduría de unos pocos y plasmó una parte de ella para la utilidad de la masa.

[34] Ibid., p. 158.
[35] Ibid., *Indianische Pilger*, p. 211.
[36] Ibid., p. 211.
[37] Los fragmentos 5 [58]-5 [5-65] son citas de Müller, pp. 215 ss.

5 [65]

«Gunnar[38] fue atado por Atila y arrojado a las serpientes. Pero incluso encantó a las serpientes, mientras tocaba el arpa con los dientes, hasta que finalmente una víbora se deslizó sobre él y lo mató.»

5 [66]

Gervinus[39] piensa que es mucho más justo que tratemos de romper con todas nuestras fuerzas los obstáculos que traban nuestro progreso nacional, que repitamos siempre esos problemas fáusticos «que devoran como un buitre el corazón de nuestra juventud». Naturalmente estos problemas son de naturaleza histórica ¡desaparecen con un movimiento político más libre! ¡Chusma! ¡Canalla! ¡Canalla histórica!

5 [67]

En todas las situaciones Goethe «escribía sobre papel su embriaguez vital».

El modo de abandonarse Goethe a la naturaleza y al arte era una religión.

5 [68]

El signo supremo de la voluntad:

La creencia en la ilusión y el pesimismo teórico se muerden la cola.

5 [69]

El verdadero actor se comporta respecto a su papel lo mismo que el artista dramático respecto a la vida que él representa. Esquilo componía sus tragedias del mismo modo que actuaba como actor.

La música dramática es por eso un arte plástico en el sentido más alto: el más artístico se posa como un sol radiante sobre el todo.

5 [70]

La fuerza de la imaginación es la que domina aquí (en la música) a la voluntad. De este modo, la música cambia en todo caso su esencia.

Esto no es una contradicción: música dramática. El canto es la forma más simple.

5 [71]

A Max *Müller* hay que ponerlo en la picota como un alemán que ha renegado de la naturaleza alemana, hundiéndose en supersticiones inglesas. Además se mete la bajeza de hablar de la gente que se permite mirar con desprecio a «Kant» (¡*sic*!), Hegel y Schelling. ¡Insolente! ¡Insolente! ¡E ignorante! (*Essays*, I, 20[40])

5 [72]

No tendré miedo de citar *nombres*: se aclara más rápidamente su punto de vista, cuando aquí y allá se argumenta *ad homines*. Lo esencial para mí tiene que ser la claridad.

---

[38] En el msc. «Gunnar» y no «Geenar».

[39] Gervinus, *op. cit.*, p. 108.

[40] Müller alude aquí a Schopenhauer y a su crítica a los filósofos mencionados.

[1]

Acción del arte contra el conocimiento.
En la arquitectura: la eternidad y grandeza del hombre.
En la pintura: el mundo del ojo.
En la poesía: el hombre total.
En la música: su sentimiento
admirado, amado, deseado.

[2]

«Solamente los esclavos de las galeras se conocen»: por eso — el arte[41].

[3]

Parte I.
Instinto, ilusión y arte.
Parte II.
El drama musical.
Parte III.
Sócrates y los espíritus libres.

[4]

La voluntad como única
el intelecto consciente.

[5]

El mundo de las representaciones es el medio de mantenernos en el mundo de la acción y constreñirnos a actuar al servicio del instinto. La representación es un motivo para la acción: mientras que no toca la esencia de la acción. El instinto que impele a la acción y la representación que interviene en la conciencia como motivo están separados el uno de la otra. La *libertad de la voluntad* es el mundo de esas representaciones que se inmiscuye entre medio, es la creencia de que motivo y acción se condicionan necesariamente entre sí.

[6]

Que el mundo de las representaciones es más real que la realidad concreta, es la creencia que ha planteado teóricamente Platón, con *naturaleza de artista*. Prácticamente, es la creencia de todos los genios productivos: es el propósito[42] de la voluntad. Estas representaciones, en cuanto han nacido del instinto, son en sí tan reales como las cosas; de ahí su poder inaudito.

[7]

La representación es el más débil de todos los poderes: *en cuanto agente* no es más que engaño, pues lo que *actúa* es sólo la voluntad. Ahora bien, la *individuación* se basa, sin embargo, en la representación: si ésta es engaño, si es solamente una apariencia para ayudar a la voluntad a obrar, la voluntad entonces actúa a

[41] Goethe, *Torquato Tasso*, acto 4, escena 5, XIII, p. 222.
[42] En el ms. «Absicht» y no «Ansicht».

favor de la unidad dentro de una inaudita pluralidad. El órgano cognoscitivo de la voluntad y el órgano cognoscitivo humano no coinciden de ninguna manera; esta creencia es un ingenuo antropomorfismo. Los órganos de conocimiento en animales, plantas y hombres son sólo los órganos del conocimiento *consciente*. La enorme sabiduría de su formación revela ya la actividad de un intelecto. La *individuatio*, en todo caso, no es la obra del conocimiento consciente, sino de aquel intelecto primordial. Esto no lo han reconocido los idealistas kantianos y schopenhauerianos. Nuestro intelecto *nunca* nos conduce más allá del conocimiento consciente: en la medida en que nosotros, sin embargo, somos aún un instinto intelectual, podemos todavía atrevernos a decir algo sobre el intelecto primordial. Ninguna flecha va más allá de éste.

Los instintos humanos actúan en los grandes organismos como Estado e Iglesia, aún más, en el pueblo, en la sociedad, en la humanidad; instintos mucho más grandes se manifiestan en la historia de un planeta:

en un Estado, en una Iglesia, etc., se dan un número ilimitado de representaciones, de ilusiones adventicias, mientras que aquí el que crea es ya el instinto total.

Desde el punto de vista del pensamiento consciente, el mundo aparece como una suma enorme de individuos engastados unos en otros: con lo que en realidad el concepto de individuo queda abolido. El mundo es un organismo inmenso que se engendra y se conserva a sí mismo: la pluralidad está en las cosas porque está el intelecto en ellas. Pluralidad y unidad son la misma cosa — idea impensable.

Es importante, ante todo, comprender que la individuación *no* es el producto del espíritu consciente. Por eso nos permitimos hablar de representaciones ilusorias, bajo el supuesto de la realidad de la individuación.

5 [80][43]

La acción compasiva es la corrección del mundo con la acción; en el reino del pensamiento le corresponde la religión.

Análogamente, a la creación de lo bello le corresponde el encontrar-bello.

¿El sistema individualista es despedazado con el bien?

El puro afán de la voluntad por la existencia es suficiente para deducir de él la ética.

El deber: la obediencia contra las representaciones: ¡un engaño! Los verdaderos móviles de la voluntad son ocultados por estas representaciones del deber. Piénsese en los deberes frente a la patria, etc. Una acción por deber está privada de valor ético en cuanto acción por *deber*; porque no se hace una poesía ni una acción mediante una abstracción. Pero tal acción tiene pleno valor, precisamente porque no puede surgir de la abstracción y del deber, y sin embargo ha sucedido.

La bondad y el amor son cualidades *geniales*: de ellos surge el poder supremo, es decir, en ellos habla el instinto, la voluntad. Es un impulso hacia la unidad, es la manifestación de un orden superior, que se expresa en la bondad, en el amor, en la compasión, en la piedad.

Bondad y amor son impulsos prácticos para corregir el mundo — junto a la religión, que interviene como representación ilusoria.

---

[43] Cfr. 3 [32], 5 [33, 123], 8 [78]

Me son afines al intelecto, que no tiene en absoluto ningún medio para ocuparse de ellos. Son un puro instinto, un sentimiento mezclado con una representación.

La *representación* en el *sentimiento* tiene, respecto al verdadero movimiento de la voluntad, únicamente el significado de *símbolo*. Este símbolo es la imagen interna a través de la cual un instinto universal ejercita un estímulo subjetivo individual.

El *sentimiento* — con la voluntad y una representación inconsciente

La *acción* — con la voluntad y una representación consciente.

¿Dónde comienza la acción? ¿No debería ser también la «acción» una representación, algo indefinible? ¿Un *movimiento de la voluntad* que llega a ser *visible*? Para visible? Esta visibilidad es algo casual y exterior. El movimiento del intestino grueso es también un movimiento de la voluntad, que sería visible, si nosotros pudiésemos llegar allí con la vista.

La *voluntad consciente tampoco* caracteriza a la acción; pues podemos también aspirar conscientemente a una sensación, que nosotros precisamente no llamaríamos acción.

¿Qué significa llegar a ser consciente de un movimiento de la voluntad? Es un dilema que llega a ser cada vez más claro. El lenguaje, la palabra no son más que símbolos. El pensamiento, es decir, la representación consciente no es más que la actualización y la relación de los símbolos lingüísticos. El intelecto primordial es en esto completamente diferente: es esencialmente representación de un fin, mientras que el pensamiento es rememoración de símbolos. Del mismo modo que el órgano de la vista juega cuando los ojos están cerrados, reproduciendo y mezclando con variopintos cambios la realidad vivida, así se comporta el pensamiento respecto a la misma realidad vivida: es un rumiar pieza a pieza.

La separación de la voluntad y la representación es propiamente un fruto de la necesidad en el ámbito del pensamiento: se trata de una reproducción, de una analogía según la vivencia de que cuando nosotros queremos algo, la meta se nos pone ante los ojos. Esta meta, sin embargo, no es más que un pasado reproducido de esta manera es como se comprende el impulso de la voluntad. Pero la meta no es el motivo, el agente de la acción: aunque este *parece ser el caso.*

Es absurdo afirmar la conexión necesaria entre la voluntad y la representación: la representación se revela como un mecanismo engañoso, que no necesitamos presuponer en la esencia de las cosas. Tan pronto como la voluntad debe llegar a ser un fenómeno, comienza este mecanismo.

En la voluntad hay pluralidad y movimiento sólo a través de la representación: un ser eterno se convierte mediante la representación en devenir, en voluntad, es decir, el devenir, la voluntad misma como agente es una apariencia. Sólo existe una quietud eterna, un ser puro. Pero, ¿de dónde surge la representación? Para ello el enigma. En todo caso, ella está ahí, naturalmente, desde el principio, pues puede haber tenido comienzo. No se debe confundir con el mecanismo de la representación en los seres sensibles.

Pero si la representación es simplemente símbolo, entonces el movimiento eterno, toda aspiración del ser no es más que *apariencia*. Luego hay algo que representa, y esto no puede ser el ser mismo.

Por lo tanto, junto al ser eterno se da otro poder completamente pasivo, el de la apariencia — ¡Misterio!

Si por el contrario la voluntad contiene en sí la multiplicidad y el devenir, ¿hay entonces un fin? *El intelecto, la representación deben ser independientes del devenir y del querer*; la simbolización continua tiene puros fines volitivos. Pero la voluntad misma no tiene ninguna necesidad de representaciones, luego tampoco tiene ella un *fin*: el fin no es otro sino una reproducción, un rumiar en el pensamiento consciente de aquello que ha sido vivido. El *fenómeno* es una simbolización continua de la voluntad.

Puesto que en las representaciones ilusorias reconocemos la intención de la *voluntad*, la representación es entonces un producto de la voluntad, la pluralidad existe ya en la voluntad, la apariencia es una μηχανή de la voluntad para sí misma.

Hay que estar en condiciones de circunscribir los *límites* y decir luego: estas consecuencias necesarias del pensamiento constituyen la intención de la voluntad.

5 [81]

Tengo recelos en deducir espacio, tiempo y casualidad de la miserable conciencia humana: pertenecen a la voluntad. Se trata de presupuestos para todo simbolismo de los fenómenos: el hombre mismo es ahora un tal simbolismo, y lo mismo hay que decir del Estado y de la tierra. Pero este simbolismo no existe como algo incondicionado únicamente para el hombre singular —

5 [82]

Caracterizar rigurosamente la teología de nuestro tiempo.

Hacer lo mismo respecto a las intenciones de nuestra escuela.

Meta: la meta schilleriana significativamente elevada: educación a través del arte, partiendo de la naturaleza germánica.

5 [83]

La inteligencia se prueba a sí misma en el finalismo. Pero si el fin no es otra cosa que un rumiar experiencias, si el verdadero agente se oculta, entonces no podemos transferir a la naturaleza de las cosas la acción que se basa completamente en representaciones finalistas, es decir, no necesitamos de hecho una inteligencia que tenga una representación. Se puede hablar sólo de inteligencia en un ámbito, en donde algo puede salir mal, en donde tiene lugar el error — en el ámbito de la conciencia.

En el ámbito de la naturaleza, de la necesidad, el finalismo es un presupuesto absurdo. Lo que es necesario es la única cosa posible. Pero entonces, ¿qué necesidad tenemos todavía de presuponer un intelecto en las cosas? — La voluntad, si debe estar unida a una representación, tampoco expresará la esencia de la naturaleza.

5 [84]

Las representaciones ilusorias griegas y las fuerzas disolventes que se oponen a ellas. ¿Cuál es la intención de la voluntad en estas disoluciones?

— El nacimiento de la erudición y de la ciencia como nuevas formas de existencia.

[85]

En la mayoría de los eruditos hay un impulso desbordante por aprender. ¿Quién quiere todavía llegar a ser sabio? ¿Quién quiere todavía pensar e investigar para poder obrar? Inercia de los ponderables eruditos: van cada vez más lento. Hay que ir cuarenta semanas al desierto: y adelgazar.

[86]

La unidad de la obra de arte dramática —

[87]

Si se debilita el elemento musical y, sin embargo, la visión del mundo musical debe conservarse, ¿dónde se refugia tal elemento?

[88]

Hacerse comprensibles los experimentos de la conciencia, el hecho de la tragedia y de la conmoción trágica — en su repercusión sobre las obras de arte. Para ello es necesario considerar la catástrofe. — La lucha con el destino, la perspectiva de una nueva época, el suicidio, etc.

[89]

Toda extensión de nuestro conocimiento surge a partir de hacer consciente lo inconsciente. Pero uno se pregunta qué lenguaje de signos tenemos para hacerlo. Muchos conocimientos son sólo para algunos, y otros requieren un estado de ánimo lo más favorablemente preparado.

[90]

Concepto del «drama» como «acción».

Este concepto es en su raíz muy ingenuo: aquí deciden el mundo y la costumbre visual. Pero en una consideración más espiritual — ¿qué no es en definitiva una acción? El sentimiento que se manifiesta, el darse cuenta de algo — ¿no son una acción? ¿Tiene que haber siempre ajusticiamiento y asesinato? Pero una cosa es necesaria: el *devenir* frente al ser y al arte plástico. En este caso se da la petrificación del momento — en el otro la realidad.

La finalidad de tal realidad es, sin duda, actuar como *tal*. No debemos fluctuar entre apariencia y verdad. El interés patológico es aquí una orden. Sentimos la cosa como si la viviésemos directamente. Quien suscita esta apariencia de la manera más fuerte es el mejor poeta: sólo que es esencial *a quién* ha de engañar. Ideal es que sepa engañarse a sí mismo. En este caso, el criterio de la obra de arte es sin duda externo. Impulsa al conocimiento y a la acción en cuanto «verdadera y eficaz obra de arte».

[91]

Cuando la representación ilusoria se disuelve como tal, entonces la voluntad *por otra parte* quiere que nos perpetuemos — debe crear una *nueva*. La *formación* consiste en cambiar continuamente de representaciones ilusorias en dirección a las más nobles, es decir, nuestros «motivos» en el pensamiento se vuelven cada vez más espirituales, pertenecientes a una generalidad mayor. La meta

de la «humanidad» es lo más externo que nos puede ofrecer como fantasma la voluntad. En el fondo, no se cambia nada. La voluntad sigue su necesidad y la representación busca alcanzar la esencia universalmente solícita de la voluntad. La cultura consiste en el hecho de pensar en el bien de organismos más grandes que el individuo.

5 [92][44]

Pensar y ser no son en absoluto lo mismo. El pensamiento debe ser incapaz de aproximarse al ser y apropiarse de él.

5 [93]

La enorme fuerza *mímica* de la música — en virtud de un extraordinario desarrollo artístico *absoluto*.

Influjo de la música sobre la *poesía*.

5 [94]

El ritmo en la poesía demuestra que el elemento musical vivía todavía en creatividad.

En realidad, la *tragedia* griega es solamente el anuncio de una cultura superior: fue lo último que pudo conseguir Grecia, también *lo más alto*. Este estadio era lo más difícil que se podía alcanzar. Nosotros somos los herederos.

La acción suprema de Grecia: la sujeción de la música oriental de Dioniso y su preparación para una expresión figurada.

Esquilo es acusado de haber profanado los Misterios: ¡Un símbolo!

Con el movimiento cristiano-oriental el antiguo dionisismo inundó el mundo y todo el trabajo de Grecia pareció vano. Se abrió camino a una visión del mundo más profunda, una visión no artística.

Que no se crea que Fidias y Platón hubiesen existido sin la tragedia.

Los antiguos filósofos, los Eléatas, Heráclito y Empédocles como filósofos *trágicos*.

La religión *trágica* entre los órficos. —

Empédocles es el puro hombre trágico. Se arrojó al Etna por — ¡impulso de saber! Anhelaba ardientemente el arte y encontró sólo el saber. Sin embargo, el saber crea Faustos.

Las representaciones solemnes y la visión trágica del mundo.

La mujer trágica.

El amor sexual en la tragedia.

Esquilo como predicador popular.

El sacrificio. La naturaleza de las sectas.

Egipto como origen de representaciones escénicas.

Los argumentos trágicos en la historia de los héroes.

Incursión a través del arte.

La Grecia trágica venció a los persas.

Aniquilamiento del dolor del mundo entendido como un estado de debilidad.

El hombre trágico es la naturaleza en su fuerza suprema de creación y de conocimiento, y por eso procrea con dolores:

---

[44] Cfr. 7 [110].

Los hombres, en su mayoría, degeneran en una cierta dirección, incluso en los últimos talentos.

5 [98]

La idea de arte trágica.
El hombre trágico.
El Estado trágico.

5 [99]

El *gusto* — el sentimiento de estar bajo la fascinación de la ilusión, *aunque* no demos cuenta de ello.

Con esta sensación debemos *vivir*, debemos promover nuestros planes terrenales. Es un tributo que pagamos al principio de individuación. Nuestras relaciones con los hombres están envueltas en esta suave piel —para los hombres trágicos.

5 [97]*

El bienestar sobre la tierra es la tendencia de la religión judía.
La religión cristiana se basa en el sufrimiento. El contraste es enorme.

5 [98]

Los estados, en los que hablamos de poesía popular, son tan nebulosos que no podemos llamar por su nombre al genio creador. Pero la creación de las lenguas, religiones y mitos, lo mismo que la de los grandes poemas populares, pertenece a los individuos: respecto a los que reciben, es siempre pequeño el número de los que producen. Que algo sea aprobado por todo el pueblo, tiene para él el valor de que debajo de la masa del pueblo se encuentran también los genios capaces de juzgar.

En el pueblo encontramos por todas partes las huellas dejadas por el paso de los hombres del espíritu: en las costumbres, en el derecho, en la fe, en todas las partes en que la masa se ha doblegado al influjo de los individuos.

«Lo puramente humano» es una frase vacía, aún más: una ilusión del tipo más común.

5 [99]

¡Si existe un vínculo inseparable entre el intelecto, que produce los conceptos y las representaciones, y el mundo visible!

5 [100]

¿El significado metafísico del mundo consiste en un proceso de purificación? ¿Es pues la voluntad la que se dilacera a sí misma, el dolor se encuentra pues en la voluntad, el intelecto es engañado por fantasmas — ¿pero por qué? La voluntad debe temer indudablemente al intelecto. Estos fantasmas no pueden ser explicados, porque tenemos que *actuar*. Frente a esto la conciencia es débil. Sufrimiento e ilusión que oculta el sufrimiento — una conciencia que no se impone.

* Cfr. 5 [103].

Aquí interviene el *arte,* aquí conseguimos un conocimiento instintivo de la esencia de aquel dolor y de aquella ilusión.

5 [101]

La *comedia* aristofanesca es la destrucción de la antigua poesía dramática. Con ella se clausura el arte antiguo.

5 [102]

En tanto que la tragedia deja presentir una redención del mundo, proporciona la ilusión más sublime: la *libertad* de la *existencia* en general.

Hay en esto una necesidad del sufrimiento — pero también una consolación.

El trasfondo ilusorio de la tragedia es el de la religión budista.

Aquí se muestra la *felicidad* en el *reconocimiento del dolor supremo.* En esto triunfa la voluntad. Considera su más terrible configuración como la *fuente* de una posibilidad de la existencia.

5 [103]

Contra la indigna frase judía del *cielo* en la tierra[46] —

Esa elevación es completamente religiosa — la obra de arte dramática está por eso en condiciones de sustituir a la religión.

5 [104]

¿Por qué no hemos de alcanzar aquel punto de vista de la transfiguración artística que tuvieron los griegos? Evidentemente, las fiestas dionisíacas eran lo más serio de su religión — con excepción de los Misterios — en los que sin embargo tenían lugar de nuevo representaciones dramáticas.

5 [105]

El hombre trágico — como el elegido *maestro* de los hombres.

La formación y la educación no deben asumir como norma la capacidad media de ἦθος y de intelecto, sino precisamente aquellas naturalezas trágicas.

Aquí está la solución de la cuestión social. El egoísta rico y dotado es un enfermo, abandonado a la compasión.

Veo a enormes conglomerados ocupar el lugar de los capitalistas individuales. Veo a la Bolsa caer bajo la maldición en la que ahora han *caído* las casas de juego.

5 [106]

¿Qué es la *educación*?

Que se comprenda inmediatamente todo lo vivido bajo determinadas representaciones ilusorias. El *valor* de estas representaciones determina el valor de las culturas y de las educaciones.

En este sentido la *educación* es un asunto del intelecto y, por lo tanto, hasta un cierto punto es realmente *posible.*

---

[46] Alusión a una frase de Heine, H., *Deutschland. Ein Wintermärchen,* Hamburgo, 1844, c. 1, pp. 35-36, estrofa 281.

Estas *representaciones ilusorias* sólo se comunican por medio del ímpetu *de las personalidades*. En ese sentido la educación depende de la grandeza moral y del carácter de los maestros.

Influencia mágica de *persona a persona*, toda una manifestación superior de la voluntad (que ya se ha sustraído a la fascinación de la afirmación de la vida individual y somete con ello las manifestaciones aún más bajas de la voluntad).

Esta influencia se exterioriza en una *transmisión* de las *representaciones ilusorias*.

[1107]

La formación: según el carácter de las representaciones ilusorias.

¿Cómo se puede transmitir una *formación*? *No* por medio del conocimiento, sino por medio del poder de la personalidad.

El *poder de la personalidad* está en su valor para la voluntad (cuanto más amplia y más grande sea la ola[47] que domina).

Toda creación nueva de una cultura se lleva a cabo por medio de fuertes naturalezas ejemplares, en las que se producen nuevamente las representaciones ilusorias.

[1108]

El hombre trágico

Capítulo conclusivo.

El mecanismo de la representación.

La posibilidad de la educación.

La antítesis de la «ciencia» y su finalidad.

La nueva «Grecia».

[1109]

Si nos arrojamos una y otra vez al Etna, en los nacimientos siempre nuevos el impulso de saber se nos presentará como una forma de existencia: y sólo en el inmenso impulso apolíneo por la verdad es *forzada* la naturaleza a construir también mundos complementarios de arte y de religión cada vez más elevados.

[1110]

En la visión *trágica* del mundo se habían reconciliado el impulso hacia la verdad y el impulso hacia la sabiduría. El desarrollo lógico disuelve esta visión y luego a crear la visión mística del mundo. Perecen entonces los grandes organismos, los Estados y religiones, etc.

La relación entre lo dionisíaco y lo apolíneo se ha de reconocer también en toda[48] forma de Estado y, en general, en todas las manifestaciones exteriores del espíritu de un pueblo.

La música absoluta y la mística absoluta se desarrollan a la vez.

Mientras que la Ilustración griega se hace cada vez más universal, los dioses griegos adquieren un carácter *espectral*.

[47] En el ms. «Welle» y no «Welt».
[48] En el ms. «jeder» y no «jene».

5 [111]

Cómo surge el esclavo: esto nos lleva a hablar del Estado griego.

5 [112]

Continuación del «Nacimiento»[49].

Si la finalidad de la *cultura* griega es la suprema exaltación a través del arte entonces hay que partir de aquí para comprender la naturaleza griega. ¿Cuáles son los medios de los que se sirve aquella voluntad artística?

Trabajo y esclavitud.
La mujer.
El impulso político.
La naturaleza.
Falta del erudito.

5 [113]

Destrucción del arte.
Particularización de las artes e intrusión recíproca.
El arte razonable.
El socratismo.
El carácter espectral de los dioses.
El hombre trágico.

5 [114]

El hombre trágico.

Introducción. Los mistagogos.

1. El nacimiento del pensamiento griego.
2. Los instrumentos de la voluntad artística de los griegos.
3. La muerte de la tragedia.
4. El hombre trágico.

5 [115]

Los dioses del arte.

¿Qué se ha de *enseñar* sobre los griegos, si uno parte de su mundo jovial? ¿Y si se nos oculta la seriedad? Los ataques contra la Antigüedad clásica están completamente justificados.

Se debe mostrar que en la Antigüedad se encuentra una revelación del mundo más profunda que en nuestra situación desgarrada, con una religión artificialmente inculcada. O perecemos a causa de esta religión, o la religión perecerá por nuestra causa. Yo creo en el dicho germánico antiguo: todos los dioses deben morir.

---

[49] Se refiere aquí a *El origen del pensamiento trágico*, escrito que regaló a Cosima Wagner el 24 de diciembre de 1870. Cfr. 5 [120], 6 [18], 7 [14]. Cfr. Janz, C. P., *Friedrich Nietzsche. Los diez años de Basilea 1869/1879*, Alianza, Madrid, 1981, p. 120.

Que cada uno de los que se comportan como amigos de la Antigüedad vea por qué vía se acerca a ella: pero tenemos que exigir que cada uno de estos amigos nos-otros se preocupe seria y realmente de ese castillo encantado, para encontrar en alguna parte una entrada oculta a través de la cual pueda introducirse. Aquel que lo consiga en alguna parte estará capacitado para juzgar si nosotros, en lo que aquí hablamos de un mundo de cosas verdaderamente contemplado y vivido.

[1]

Acto I. Empédocles destrona a Pan, que le negaba una respuesta. Se siente proscrito.

Los agrigentinos quieren elegirlo rey, honores inauditos. Después de una larga lucha, reconoce el carácter ilusorio de la religión.

La mujer más bella le ofrece la corona.

II. Terrible peste, Empédocles prepara grandes espectáculos, bacanales dionisíacas, el arte se revela como profeta del dolor humano. La mujer como la naturaleza.

III. Durante una celebración fúnebre decide aniquilar al pueblo para liberarlo del sufrimiento. Los que sobreviven a la peste son para él todavía más dignos de compasión.

En el templo de Pan. «El gran Pan ha muerto»[51].

[1]

En la representación teatral la mujer sale bruscamente y ve caer al amado. Quiere alcanzarlo, pero Empédocles se lo impide y le revela su amor. Ella cede, el [illegible] habla, y Empédocles se horroriza de la naturaleza que se le revela.

[1]

Empédocles es conducido a través de todos los estadios, religión, arte, ciencia, y finalmente esta última la dirige contra sí mismo.

Abandona la religión al reconocer que es un engaño.

Entonces, goce de la apariencia artística, se termina cuando reconoce el dolor del mundo. La mujer como la naturaleza.

Entonces considera el dolor del mundo como anatomista, se convierte en tirano que utiliza la religión y el arte, y se endurece cada vez más. Decide la destrucción del pueblo, porque ha reconocido que es incurable. El pueblo, reunido en torno al cráter: él se pone a delirar y anuncia la verdad del renacimiento antes de desaparecer. Un amigo muere con él.

[1]

I. Por qué se deriva la comedia ática de la tragedia. Dialéctica. Optimismo de la ética.

II. Ciencia.

III. Educación.

IV. Serenidad. Mecanismo[52]

[1] Resumen de una tragedia de Empédocles: Cfr. 8 [30-37]. Cfr. carta de Heinrich Romundt a Nietzsche 6 de febrero de 1871, KGB II. 2. 322-324, n. 160.

[51] Plutarco. *De def. orac.*, 17.

[52] En el ms. «Heiterkeit Mechanismus» y no «Heiterkeit-Mechanismus». Cfr. 3 [71].

5 [120]

La tragedia y la serenidad griega.

Prólogo.
Introducción.
1. El nacimiento del pensamiento trágico.
   Preparaciones de la tragedia.
2. Los medios de la voluntad griega para llegar a la tragedia.
3. La obra de arte trágica.
4. La muerte de la tragedia.
5. Educación y ciencia.
6. Homero.
7. Metafísica del arte.

5 [121]

República, VIII, desde el capítulo 10 en adelante, panorama de la democracia y de la tiranía.

Lib. X: expulsión de los poetas.

5 [122]

Ensayos.

Sobre la filosofía de lo trágico.
Los filólogos como expertos en métrica.
Hesíodo.
La cuestión homérica y su respuesta.
La lengua en la enseñanza.
El instituto de bachillerato de enseñanza media.
La historia en la enseñanza.

5 [123]

Puntos principales.

Los misterios y el drama son criaturas de una época, y son afines en su visión del mundo.

El siglo VI como punto álgido: la muerte de la épica en el presente fáustico. Espantosas luchas políticas.

Simplicidad de lo griego: la voz de la naturaleza incorrupta frente a las mujeres y los esclavos. El enemigo vencido. La humanidad es un concepto que no es en absoluto griego.

Las religiones son remiendos del mundo mediante imágenes y conceptos. La *Teogonía* de Hesíodo reduce el mundo a hombres: porque parece que el hombre se conoce a sí mismo mejor que todas las otras cosas.

Lo bello es para los alemanes lo «resplandeciente», entre los romanos *pulcro* lo «fuerte», para los griegos lo «puro».

Difícil de explicar: la estabilidad infinita del drama antiguo. — Cosas completamente diversas: el espectáculo burgués (la comedia moderna) y la tragedia antigua

¿Cómo es posible una religión que no sea nacional? Por ejemplo, el cristianismo.

El intelecto consciente es una cosa débil, realmente sólo μηχανή de la voluntad. Pero el intelecto mismo y la voluntad son una misma cosa.

Heródoto es una fuente primaria de conocimiento.

Para la introducción. La simplicidad de los griegos. Luego, la importancia de los problemas inmediatos, mientras que lo que está distante sólo raramente da fruto.

Colección de citas afortunadas.

[illegible]

La estética de Aristóteles.

La música y el ὄψις como ἡδύσματα[53].

Los puntos culminantes de todas las artes son posteriores al drama: éste no [illegible], sino que se mantuvo conservador.

[illegible]

Sócrates no se dejó iniciar en los Misterios.

[53] «espectáculo» y «condimentos».

6. U I 1. FINALES DE 1870[1]

[1]

¡Infeliz de Eurípides!, escarnecido, luchaste contra el pueblo mucho tiempo y desesperando de ti y de tu esfuerzo, ¡mientras que el pueblo subyugado por tu arte se postró delante de ti!

[2]

20. Eurípides.
21. Eurípides y Sócrates.
22. Sócrates y la tragedia preeuripidea.
23. La ciencia.
24. Única posibilidad de la ciencia respecto al arte.
25. Finalidad de la educación.
26. La ilusión.
27. La idealidad del mundo.
28. La multiplicidad de las ideas.
29. La unidad de la voluntad.
30. La serenidad griega y la santidad.

[3]

Otra antítesis:
un mundo es el venerado sobre el escenario, otro el mundo de la vida.
Diferentes doctrinas aquí y allá.

[4]

¿Cómo es posible una educación, si no hay libertad de la voluntad, si no existe libertad de pensamiento, y si nosotros somos sólo apariencia?

Contra esto hay que decir que se da una educación en el mismo sentido en que existe una libertad de la voluntad — o sea, como representación ilusoria necesaria, como razón que sirve de pretexto para explicar un fenómeno que nos es completamente extraño. Por consiguiente, si no interviene ninguna educación, sólo es una prueba de que aquel fenómeno no existe.

Una educación para el conocimiento trágico presupone, por tanto, una capacidad definida del carácter, una libre decisión de elección, etc. — en la práctica,

[1] U I 1, cuaderno de 152 páginas, que contiene una copia muy cuidada de GMD y ST. Contiene esbozos y planes.

[2] El texto, «¡Infeliz de Eurípides...!», de este fragmento se encuentra encabezando dicho fragmento en el msc. U I 1, 80. El texto alemán actual no lo incluye. Cfr. KGW III, 5/1, p. 118.

pero teóricamente niega esto mismo y pone este problema inmediatamente en el vértice de la educación. Nos comportaremos siempre tal y como *somos* y nunca como debemos ser.

El genio tiene la fuerza de recubrir el mundo con una nueva red de ilusiones; la educación que nos lleva al genio consiste en hacer necesaria la red de ilusiones por medio de una consideración activa de la contradicción.

El conocimiento trágico es también, frente a la esencia de lo Uno primordial, sólo una representación, una imagen, una ilusión. Pero en la medida en que se contempla la contradicción, es decir, lo que es inconciliable en estas imágenes — sentimos, por decirlo así, cómo la escena del adolescente poseído provoca la transfiguración[3]. Ser educados — significa solamente — desplegarse. Hay que considerar la desolación y el tormento del santo sólo como el presupuesto necesario del éxtasis.

El genio actúa, por lo general, arrojando una nueva red de ilusiones sobre una masa, bajo la cual ésta pueda vivir. Esa es la influencia mágica del genio sobre los estratos inferiores. Al mismo tiempo, hay una línea ascendente hacia el genio: ésta desgarra sin cesar las redes existentes, hasta que finalmente, cuando se realiza el genio, se alcanza una meta artística superior.

6 [4]

Está claro que todo fenómeno es material: por eso, la meta de las ciencias naturales es una meta completamente justificada. Pues ser materia quiere decir ser fenómeno. Al mismo tiempo, sin embargo, resulta que la ciencia de la naturaleza se ocupa sólo de la apariencia: la trata con la máxima seriedad como realidad. En este sentido, el reino de las representaciones, de las imágenes ilusorias, etc., es también naturaleza: y merece un estudio similar.

6 [5]

La idea de que el hombre tenga que redimirse — ¡como si lo que se redime no en nosotros no fuese la esencia del mundo!

6 [6]

Sócrates — La ciencia.
Educación. Representaciones ilusorias.
Lo Uno primordial, la contradicción.
Recapitulación. La finalidad del arte y del genio.

6 [7]

Lo lógico tiene como finalidad el conocimiento del «centro no lógico» del mundo: del mismo modo que la moral es una especie de lógica. Y así, por medio de este *conocimiento,* llega a ser necesario lo *bello.*

Lo lógico es la ciencia pura del fenómeno y se refiere solamente a la apariencia. Ya la obra de arte está fuera de ella. Lo bello como reflejo de lo lógico, es decir, las leyes de la lógica son el objeto de las leyes de lo bello.

6 [8]

La serenidad homérica.
Metafísica del arte.

---

[3] Alusión al cuadro de Rafael, la *Transfiguración*

[illegible]

[illegible] La lucha entre la visión científica del mundo y la visión religiosa del mundo: un contraste nuevo de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Este contraste sólo se puede vencer en el arte. El filósofo y el místico (las artes se pueden desarrollar en conexión con uno u otro).

Un único arte está por encima de esto, la música; el espectáculo del mundo y las fuerzas originarias. (Serenidad del prólogo.) Descripción del hombre trágico.

[illegible] La educación entre esas imágenes del mundo: la convicción de la necesidad de la ilusión es una medicina.

[illegible] El filólogo, es decir, el maestro.

[illegible]

Arte y ciencia.

[illegible]

¿Cómo puede Sócrates cultivar la música?

1. Aun cuando por su causa todo perezca.
2. La serenidad de Sócrates en el *Simposio* platónico, su ironía.
3. Su descarga de serenidad (como en las obras de arte).
4. Causa de la serenidad — la corrección del mundo.
5. La corrección artística y científica del mundo.
6. La tendencia científica a la verdad.
7. La representación ilusoria.
8. El mecanismo por el que la ciencia se transforma en arte.
9. La educación científica. «Liberación de los instintos[4].»
10. El profesor ideal de la ciencia — apolíneo.
11. El místico y el santo.
12. Lucha entre el místico y la ciencia — Dioniso y Apolo.
13. Música y drama.
14. El hombre trágico. — Sócrates cultivando la música.

[illegible]

Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento intuitivo y observa cómo éste busca abarcar en un vasto círculo el mundo entero de las apariencias, no sentirá de ahí en adelante ningún aguijón que pueda empujarlo hacia la existencia con una violencia mayor que la de la avidez de completar aquella conquista y de tejer la red, de tal modo que sea impenetrable. A quien tenga esos sentimientos, la imagen del Sócrates platónico le aparece entonces como *el premio, como una forma completamente nueva de la dicha de existir.*

El genio teórico, aniquilador del arte griego apolíneo: frente a eso las imágenes del mundo de la filosofía y del cristianismo y de la religión, en general de los poderes instintivos: la mística florece desde las ruinas del arte destruido. Contra las representaciones ilusorias: se contraponen nuevas imágenes del mundo, que aspiran de nuevo lógicamente disueltas e invitan a nuevas creaciones. El fundamento cada vez más sólido, la construcción cada vez más cuidada, complejos de pensamiento cada vez más grandes colaboran en común, ésta es la misión univer-

[4] En el ms. «von Instinkten» y no «vom Instinkte».

sal del helenismo y de Sócrates. En apariencia se excluye cada vez más el mito. Verdaderamente, el mito es cada vez más profundo y más grandioso, puesto que la reconocida conformidad con una ley es cada vez más grandiosa. Hay una exigencia hacia la concepción mística. Pero luego, el ímpetu del pensamiento lógico hace surgir el poder contrario, que entonces suele poner trabas a la lógica durante milenios.

Lucha de estas dos formas de arte: las imágenes filosóficas del mundo se afirman como verdad demostrable, las religiosas se afirman como verdad no demostrable y, por eso, revelada. Antítesis entre el genio teórico y el religioso. Es posible una conciliación: por un lado una determinación sumamente precisa de los límites de la lógica, por otro lado el conocimiento de que es necesaria la apariencia para nuestra existencia.

Esta es la nueva antítesis de lo apolíneo y de lo dionisíaco, que se puede conciliar en el arte trágico y en la música, donde se alcanza la meta del conflicto. El carácter totalmente aparente del mundo, también el arte se nos tiene que mostrar como desarrollado: pero tiene que volver a desplegarse. — Influjo de los astros.

6 [13][5]

1. El hombre teórico, inactivo, causalidad, goce del conocimiento lógico. Nueva forma de existencia. Apolinismo sin límites, búsqueda desmesurada de conocimiento, intrepidez ante la duda.
2. La disolución de las representaciones ilusorias.
3. Educación.
4. Conocimiento trágico y arte (la religión).

6 [14][6]

1. Sócrates es contrario a los Misterios, aplacar el miedo a la muerte con razones.
   El fundamento, su premisa es la posibilidad de escudriñar hasta lo más hondo. Optimismo de la dialéctica.
   Creencia que en el concepto se encuentra la esencia de las cosas: la idea platónica. De ahí deriva la metafísica de la lógica: identidad de pensar y ser. Presupuesto de la meta del pensamiento y de la meta del bien y de lo bello. Serenidad.
2. *La ilusión.*
3. Presupuesto de la libertad de la voluntad. Sólo existe conocimiento. Toda acción se lleva a cabo según representaciones.
4. Alejandrinismo del conocimiento, atracción por la India. Explosión salvaje del elemento dionisíaco. Juan.

6 [15]

1. Mecanismo de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Serenidad.
2. Homero, después de la victoria de los Titanes.
3. Homero como el único, opositor de Hesíodo en el certamen.
4. Elegía y lírica coral.

---

[5] Hasta el 6 [15], se trata de distintas formulaciones para 5 [120]. Cfr. GT 15.
[6] Cfr. GT 15.

[illegible]

También el hombre teórico, como el artista, tiene una satisfacción infinita [illegible] lo que existe y está protegido como éste contra la sabiduría dionisíaca. O sea, [illegible] que el artista, en cada desvelamiento de la verdad y de la naturaleza, [illegible] siempre con la mirada extasiada frente aquello que, después del des-[illegible], sigue siendo velo, el hombre teórico goza y encuentra satisfacción en [illegible] quitado y encuentra su máximo placer en la idea de que ha levantado to-[illegible] los velos[1].

[illegible]

1.	*Trognis.*	c. 45
2.	*De fontibus Diogenis fontibus.*	70
3.	*Analecta Laertiana.* 1866, 67, 68, 69, 70.	16
4.	Sobre la crítica y el estudio de las fuentes de Laercio.	45
5.	El lamento de Dánae.	12
6.	*Certamen.* Edición.	22
7.	El tratado florentino.	16
8.	Homero y la filología clásica.	24
		250 páginas

Serenidad griega.

[illegible]

[illegible]	1. Sueño y embriaguez.	El pensamiento trágico como nueva forma de existencia — Meta de la Voluntad dionisíaca.
[illegible]	2. Dioniso y Apolo.	
[illegible]	3. Los dioses olímpicos.	
[illegible]	4. El arte apolíneo.	
[illegible]	5. La ética apolínea.	
[illegible]	6. Lo sublime y lo ridículo.	
[illegible]	7. Esquilo y Sófocles.	
[illegible]	8. El esclavo griego y el trabajo.	Los medios de la voluntad griega para alcanzar su meta, el genio.
[illegible]	9. Crueldad en la esencia de la individuación.	
[illegible]	10. El Estado griego.	
[illegible]	11. Estado y genio.	
[illegible]	12. El Estado platónico.	
[illegible]	13. La mujer griega.	
[illegible]	14. La Pitia.	
[illegible]	15. Los misterios.	

[illegible] 15, párrafo 3.

[illegible] de los trabajos filológicos de Nietzsche realizados hasta entonces (1870). Véase [illegible] 16 de octubre de 1869, CO II 99-100, n. 35, donde Nietzsche le comunica su [illegible] de publicarlos.

§. 16.	*Edipo.*	Las máscaras trágicas.
§. 17.	*Prometeo.* Coro. Unidad.	
§. 18.	Eurípides y Dioniso.	
§. 19.	La comedia nueva.	Muerte de la tragedia.
§. 20.	Tendencia de Eurípides.	
§. 21.	Eurípides y Sócrates.	
§. 22.	Platón. Eurípides. — Novela. Espectáculo.	
§. 23.	Ciencia y arte.	
§. 24.		
§. 25.		
§. 26.		
§. 27.	Metafísica del arte.	
§. 28.		
§. 29.		
§. 30.		

Serenidad Griega

Prólogo.
Introducción.

I. El nacimiento del pensamiento trágico.

II. Presupuestos de la obra de arte trágica.

III. La doble naturaleza de la obra de arte trágica.

IV.	La muerte de la tragedia.	Homero.
V.	Ciencia y arte.	El lenguaje.
VI.	Metafísica del arte.	Métrica.

7. U I 2B. FINALES DE 1870-ABRIL DE 1871[1]

[1]

En todas las artes, lo bello comienza sólo cuando se supera lo puramente lógico. Por ejemplo, el desarrollo de la armonía muestra una quiebra de lo bello fisiológico en pos de una belleza superior, de una forma cada vez *menos corporal* de lo bello.

El concepto de lo bello se desarrolla en cada lengua a partir de un significado originario distinto, por ejemplo a partir de lo «puro» o desde «lo que resplandece» (los contrarios son «lo que es impuro» y «lo oscuro»).

[2]

El genial sentido de la proporción que se despliega en la lengua, en la música y en la escultura griegas, se manifiesta en la ley ética de la medida. Al culto dionisíaco se le añade la ἀλογία[2].

[3]

Poco a poco, el mundo helénico de Apolo va siendo subyugado por los poderes dionisíacos. El cristianismo ya *se* encontraba *allí*.

[4]

La posición de la mujer entre los griegos era la correcta: de ella derivaba la veneración por la sabiduría de la mujer: Diotima, Pitia, Sibila, también Antígona.

Aquí podemos pensar en la mujer germánica tal como la describe Tácito[4].

[5]

Los griegos son ingenuos como la naturaleza cuando hablan de los esclavos. Hay esclavos: allí donde exista una cultura. Me parece terrible sacrificar la cultura por amor a un esquema. ¿En dónde están los hombres que son iguales? ¿En dónde son libres? Destruimos la fraternidad, es decir, la profunda compasión por

[1] U I 2b, cuaderno de 232 páginas. Las primeras 148 contienen textos preparatorios para [illegible]

[2] «Irracionalidad», «locura».

[3] U I 7 [122].

[4] Tácito, *Germania*, 18-20.

[5] U I 10 [1]

ellos y por nosotros mismos, en cuanto que nos sentimos llamados a vivir a costa de los otros. Nos engañamos intencionadamente tratando de evitar aquello que hay de terrible en las cosas.

7 [6]

El severo concepto de patria de los griegos es necesario para un gran mundo de la cultura. ¡Ay del Estado absoluto!

7 [7]

El mundo antiguo perece a causa del ἄνθρωπος θεωρητικός. El elemento apolíneo se separa del elemento dionisíaco y entonces ambos degeneran. La conciencia y la concupiscencia ciega se encuentran ahora enfrentadas como dos fuerzas hostiles que causan estragos en el mismo organismo.

7 [8]

Epígrafe: «El gran Pan ha muerto»[6].

7 [9]

El nacimiento del mundo de los dioses olímpicos de aquel terrible trasfondo encuentra un paralelo en el origen del *Decamerón en la época de la peste*.

7 [10][7]

El carácter hostil hacia los hombres propia del Zeus primigenio es todavía reconocible en el mito de Prometeo.

7 [11]

Según Cátulo[8] (Westph<al>, 120), los persas creían que del *incesto* nacería un *mago*.

7 [12]

La voluptuosidad y la excitación del *estremecimiento* son el efecto de la fuerza curativa de la naturaleza.

7 [13]

El Evangelio de Juan ha nacido de la atmósfera griega, del ámbito de lo dionisíaco: su influencia sobre el cristianismo, en contraposición al elemento judaico.

7 [14]

I. El nacimiento del pensamiento trágico.
II. La tragedia verdadera.
III. Ocaso de la tragedia.
IV. Juan

Además: introducción a mis amigos. Finalidad del arte.

---

[6] Cfr. GT 11.
[7] Cfr. GT 9.
[8] Cátulo, *Carmina*, 90, 3-4.

[107]

Sobre el II.

La mujer.

El esclavo.

El Estado. Guerra. (Los príncipes como víctimas del Estado.)

Sobre el IV.

Lo que la tragedia esconde (como el mundo de las estatuas).

La «ciencia» ebria (en lugar de la «sabiduría»).

El gran Pan ha muerto. Ocaso de los dioses.

El hombre trágico — Empédocles.

[108]

Los griegos piensan del *trabajo* lo que nosotros pensamos hoy de la procreación. Pero ambos tiene un valor vergonzoso, pero por eso ninguno explicará como vergonzoso el resultado.

«La dignidad del trabajo» es una ilusoria idea moderna de lo más tonto. Es el sueño de esclavos. Todos se atormentan por seguir vegetando miserablemente. Y la necesidad ardiente de la vida, que se llama trabajo, ¿tendría que ser «digna»? En ese caso, la existencia misma tendría que ser algo digno.

Sólo es digno el trabajo realizado por el sujeto con voluntad libre. En este sentido, al auténtico trabajo de la cultura le es inherente una existencia fundada y libre de preocupaciones. Dicho a la inversa: la esclavitud es inherente a la esencia de una cultura.

[109]

El Estado ideal de Platón posee una sabiduría particular, porque, precisamente en aquello que nos resulta tan llamativo, se manifiesta la fuerza natural elemental de la voluntad griega. Realmente, es el modelo de un verdadero Estado de pensadores, con una posición completamente justa de la mujer y del trabajo. Pero el error reside únicamente en el concepto socrático de un Estado de pensadores: el pensamiento filosófico no puede construir, sino sólo destruir.

[110]*

La meta de la voluntad griega es la exaltación de la voluntad a través del arte. Por eso, tenía que preocuparse de que las creaciones del arte fueran posibles. El arte pagó el exceso de la fuerza libre de un pueblo, que no se despilfarra en la lucha por la existencia. Aquí se produce la *cruel* realidad de una *cultura* — en la medida en que ella construye sus arcos de triunfo sobre la esclavitud y la destrucción.

[111]

La amenaza más terrible que conocen los judíos del Antiguo Testamento no es el tormento eterno, sino la total *aniquilación*. Salmo 1,6; 9,6. El Antiguo Tes-

* Cf. 10 [1].

* Después de este fragmento 17 [18a] según msc. Ver apéndice.

tamento desconoce una inmortalidad absoluta. El mayor de los males es el no ser[11].

7 [20]

El promotor de la cultura — Prometeo devorado por los buitres.

Influencia del arte, el cual nos mantiene durante un cierto tiempo unidos a la vida — Atila, al que escuchan las serpientes. Cuando el arpa se le cae de las manos, las serpientes le matan[12].

7 [21]

Al mismo tiempo que tiene lugar el máximo florecimiento del arte se desarrolla también la ilimitada y desafiante lógica de la ciencia. Por su causa muere la obra de arte trágica. La música, la sagrada guardiana de los instintos, abandona el drama. La existencia científica es la última manifestación de la voluntad que ya no aparece velada, pero en cuanto verdadera atrae con la infinitud de su pluralidad. Todo tiene que ser explicado: lo más pequeño resulta atrayente, y la mirada se desvía violentamente de la sabiduría (del artista). La religión, el arte, la ciencia — no son más que armas contra la sabiduría.

7 [22]

Edipo, el parricida y el que vive en el incesto, es al mismo tiempo el que resuelve el enigma de la Esfinge, de la naturaleza. El mago persa nació del incesto: es la misma idea[13]. Es decir, mientras que uno vive bajo las reglas de la naturaleza, ella nos domina y nos oculta su secreto. El pesimista la arroja a los abismos en cuanto adivina sus enigmas.

Edipo es el símbolo de la ciencia.

7 [23][14]

La tragedia antigua como maestra del pueblo sólo podía formarse al servicio del Estado. Por eso, la vida política y el apego al Estado habían alcanzado un nivel tal, que también los artistas pensaron sobre todo en eso. *El Estado como instrumento de la realidad artística*: por eso la máxima aspiración del Estado debía estar propiamente en los círculos que tenían necesidad del arte. Todo esto sólo era posible a través del autogobierno, pero éste solo es pensable, si un número restringido de ciudadanos tiene acceso al poder. — Por consiguiente, el encanto derroche de las instituciones políticas y sociales lo hacen sustancialmente para unos pocos: ésos son los grandes artistas y los filósofos — que, sin embargo, no deben de pretender entrar dentro de las instituciones políticas, como en el Estado platónico. Para ellos se necesitan las imágenes ilusorias más excelsas, mientras que para la masa sólo son suficientes los desechos del genio.

El Estado surge del modo más cruel mediante la sumisión y la generación de una especie de zánganos. Su propósito más elevado consiste en hacer surgir de

---

[11] Salmo 1, 6: «Pues conoce Yahvé el camino de los justos, / pero la senda de los perversos acaba mal»; Salmo 9, 6: «Reprimiste a las gentes, hiciste perecer al impío, / borrando para siempre jamás su nombre.»

[12] En 5 [65] es Gunnar el que muere por la mordedura de una serpiente.

[13] Cfr. 7 [11]; GT, 9.

[14] Cfr. 7 [121].

[illegible] una cultura. El impulso político tiende a la conservación de la cul[illegible] a fin de que no se tenga que comenzar constantemente desde el principio. [illegible] de preparar la generación y la comprensión del genio. La educación [illegible] tendía hacia el goce pleno de la *tragedia*. La situación respecto al [illegible] es análoga: el lenguaje es la criatura de los seres más geniales, para el [illegible] de los seres más geniales, mientras que el pueblo lo usa para las cosas más [illegible] y, por decirlo así, sólo utiliza los desperdicios.

[illegible] individual con su supremo egoísmo nunca habría llegado a promover [illegible]. Por eso existe el impulso político, con el que en un primer momento se [illegible] el egoísmo. Preocupado por su propia seguridad, el individuo particular [illegible] en un servidor feliz de objetivos más altos, de los que no se da cuenta.

[illegible]

[illegible] la planta, el sentido de la belleza se manifiesta tan pronto como ella se [illegible] a la salvaje lucha por la existencia. El Estado es para los hombres uno de [illegible] de dejar a un lado la lucha por la existencia (en la medida en que la [illegible] se lleva a cabo en un nivel superior, como guerra entre Estados — el indi[illegible] llega a ser libre). La naturaleza se reproduce por medio de la belleza: ésta [illegible] al servicio de la generación. — La naturaleza reproduce siempre [illegible] más elevados y se fija en ellos.

[illegible]

[illegible] Origen del Estado, derecho de guerra bárbaro.
[illegible] del individuo a partir de la lucha por la existencia.
[illegible] de las plantas.
[illegible] de la cultura está garantizada por la *fuerza* del impulso polí[illegible]

[illegible] ansía ardientemente la *sonrisa*. El Estado como estado de ne[illegible] y como Estado de rapiña, así como también como Estado cultural. El [illegible] político está muy sobrecargado, por eso surgen las guerras y la agotado[illegible] de los partidos. De este modo, a menudo el impulso mismo a menudo [illegible] activo para su propio fin.

[illegible] (el punto culminante de la aspiración política) como protector de la [illegible] es un ejemplo.

[illegible] platónico es una *contradictio*: en cuanto Estado de pensadores ex[illegible]. Por lo demás, se construye completamente sobre una *base griega*.

[illegible]

[illegible] — obediencia frente a un impulso que aparece bajo la forma de un [illegible]. Por lo general el pensamiento no se adecua al impulso, sino que [illegible] un estímulo *estético*: es una bella representación.

[illegible]

¿[illegible] es lo *bello*? — una sensación de placer que nos oculta las verdaderas in[illegible] que tiene la voluntad en un fenómeno. ¿Por qué medio se suscita la

[illegible] Cf. E. von Hartmann, *op. cit.*, p. 225.
[illegible] Cf. 7[5, 121].

sensación de placer? Objetivamente: lo bello es una *sonrisa* de la naturaleza, un exceso de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia: piénsese en las plantas. Lo bello es el cuerpo virginal de la esfinge. La finalidad de lo bello es seducir a la existencia. Pero entonces, ¿qué es propiamente esa sonrisa, esa seducción? Negativamente: el ocultamiento de la pena, la eliminación de todos los pliegues y la jovial mirada del alma de la cosa.

«Ve a Helena en cada mujer»: el ansia de existir oculta lo que no es bello. Lo bello *es la negación de la pena*, o verdadera negación de la pena o negación aparente de ella. El sonido de la lengua materna en tierra extranjera es bello. Incluso la peor pieza musical puede ser considerada como bella en comparación con un aullido repugnante, mientras que frente a otras piezas musicales se la considerará fea. Lo mismo sucede con la belleza de la planta, etc. Deben encontrarse la necesidad de la negación de la pena y la *apariencia* de una tal negación.

¿En qué consiste sin embargo esta apariencia? No puede notarse la impaciencia, la codicia, el apresuramiento y el estirarse de manera descompuesta. La verdadera cuestión es la siguiente: ¿cómo es *posible* esto? ¿Con la naturaleza terrible de la voluntad? Sólo es posible mediante una *falsificación*[17], subjetivamente a través de la intervención de una imagen ilusoria que refleje el éxito de la avida voluntad del mundo; lo bello es un *sueño* feliz sobre el rostro de un ser, cuyos rasgos ahora sonríen con esperanza. Con este sueño, y este presentimiento en la mente, ve Fausto a «Helena» en cada mujer[18]. De este modo, nosotros experimentamos que la voluntad individual también puede soñar, puede presentir, tiene representaciones e imaginaciones. La finalidad de la naturaleza en esta bella sonrisa de sus fenómenos es la seducción de otros individuos a la existencia. La planta es el mundo bello del animal, el mundo entero es el mundo del hombre, el genio es el bello mundo de la misma voluntad primordial. *Las creaciones del arte son el fin supremo del placer de la voluntad.*

Cada estatua griega puede enseñarnos que lo bello es únicamente negación. — La voluntad encuentra el goce supremo en la tragedia dionisíaca, porque aquí incluso el rostro terrible de la existencia estimula a seguir viviendo por medio de excitaciones extáticas.

7 [28]

La idea platónica es la cosa con la negación del impulso (o con la *apariencia* de la negación del *impulso*).

La armonía sonora demuestra hasta qué punto es justo el principio de la negatividad.

7 [29]

La tragedia es bella, en la medida en que el impulso que crea lo terrible en la vida aparece aquí como impulso artístico, con su sonrisa, como un niño que juega. El elemento conmovedor e impresionante de la tragedia como tal consiste en que veamos ante nosotros mismos el impulso espantoso que nos mueve al arte y al juego. Lo mismo se puede decir de la música: es una imagen de la voluntad en un sentido aún más universal que la tragedia.

---

[17] En el msc. «Verstellung» y no «Vorstellung».

[18] Goethe, *Fausto* I, 2603 ss.

En las otras artes las apariencias nos sonríen, en el drama y <en> la música [illegible] la voluntad misma la que lo hace. Cuanto más profundamente estamos con [illegible] del carácter nefasto de este impulso, de forma tanto más conmovedora [illegible] su juego.

[illegible]

Uno debe *ser* sólo algo, para que le aparezca el mundo como algo que no [illegible][19].

[illegible]

La mujer de la *Politeia*[21] platónica. No representa una ofensa a la mujer he[illegible] de la poesía, como tampoco a la mujer ateniense. La voz de la naturaleza [illegible] por ellas, en este sentido son sabias (Pitia, Diotima). Tácito. Que la posi[illegible] de las mujeres griegas hubiese sido algo no-natural, es ya refutado por los [illegible] hombres que nacieron de ellas. Es difícil corromper a la mujer: permane[illegible] igual a sí misma: insignificancia de la institución familiar. El joven era educa[illegible] por el Estado. La educación de la familia es un *recurso provisional*, cuando el [illegible] es malo y no se ocupa de su misión cultural. Lo que afemina la concep[illegible] del mundo es el aspecto femenino de nuestra cultura: los hombres griegos [illegible] como la naturaleza. Las representaciones ilusorias de la mujer son [illegible] de las de los hombres: y según influyan la una o la otra en la educación, [illegible] cultura tiene una impronta femenina o masculina. El amor fraterno de Antí[illegible] La mujer representa para el Estado la *noche*: o más exactamente, el sue[illegible] el hombre la vigilia. Aparentemente, ella no hace nada, es siempre igual, un [illegible] a la naturaleza regeneradora. En ella sueña la generación futura. ¡Por [illegible] la cultura no ha llegado a ser femenina![22] A pesar de Helena, a pesar de Dio[illegible]

La posición justa de la mujer: desmembramiento de la familia. ¿No está el [illegible] en una situación peor con las terribles exigencias que le impone el Esta[illegible] La mujer ha de parir y es por eso por lo que tiene el mejor oficio humano, [illegible] como las plantas, λάθε βιώσας[23]. Las mujeres no trabajan, son zánganos [illegible] Hesíodo[24].

[illegible]

¿Quién podría dudar que todo el mundo de los héroes existió sólo gracias [illegible] Homero? ¿Y de que Demódoco y Femio[25] son esos individuos?

[illegible]

El cantor ciego como símbolo de ese *individuo* que es al mismo tiempo vidente [illegible]

[illegible] Schopenhauer, A., WWV II, c. 46: «De la nihilidad y el sufrimiento de la vida.»
[illegible] 7 [122].
[illegible], después de 449 a ss.
[illegible] y no «?».
[illegible] cultura.
[illegible] *Erga*, 303-306.
[illegible] en la Odisea (Aedes).

7 [34]

La mujer.
El oráculo.

7 [35]

Lo bello.
La educación.
El hombre trágico.
Los Misterios.
La ciencia.

7 [36]

Los individuos deben ser maestros, como madres espirituales de una nueva generación, para generar nuevos individuos.

7 [37]

El principio de nacionalidad es una rudeza bárbara frente al Estado-ciudad. En esta limitación aparece el genio, para el que la masa no vale nada, sino que aprende más de las cosas pequeñas que los bárbaros de las grandes.

La breve duración es en todo caso un signo del genio.

Como conclusión, una comparación entre Grecia y el genio. Roma como el típico Estado bárbaro, en el que la voluntad no consigue una meta superior. El Estado romano tiene una organización más vigorosa y una moralidad más tosca; esta última es un arma y una defensa, porque puños tan vigorosos unidos a tendencias perversas lo echarían todo abajo y provocarían una ruina total. ¿Quién respeta al coloso?

7 [38]

Para que la mujer complete al Estado, debe tener el don de adivinar. Pitia lo tiene en el sentido más alto; cuando aparece este don en los hombres, entonces es un signo del «individuo». El ciego Tiresias como vidente, Pitágoras, Licurgo como símbolos: originalmente criaturas del todo apolíneas. Expresión de que todo esto se siente: se construyen santuarios para Sófocles (como genio salvador).

Los individuos tienen que ser las madres de una nueva generación de individuos.

7 [39]

La mujer como origen del mal, de la guerra de Troya, etc.

7 [40]

El individuo como *meta del Estado* — pero aún hay que añadir al individuo como *meta del mundo*, una masa de individualidades entremezcladas, el hombre como obra de arte, drama, música. Los *Misterios* se enfrentan al Estado. Los tos representan la más alta posibilidad de existencia, *incluso a costa de la destrucción del* Estado.

7 [41]

¿Cómo sucumbe la obra de arte del Estado? Por la ciencia. ¿De dónde proviene de la ciencia? Del abandono de la sabiduría, de la falta de arte.

Lo bello.
Lo sagrado (como objeto de la doctrina de los Misterios y de la tragedia). Las visiones del anacoreta. El drama.
El hombre trágico — Empédocles.
El filósofo.
Introducción. Educación. Nuevo período cultural. Serenidad griega.

[144]

La ciencia procede de la retórica, la retórica del impulso político. La «prueba». El sofista siempre ha sido el tipo del erudito. El hombre sobrio es aquel al que se dirige el discurso: hay que suscitar el interés.

[145]

La mujer *alemana* tenía capacidad para completar al Estado: ver Tácito. Mientras que ahora es la *esclava* ataviada del concepto de Estado. Compárese con las hetairas de la Antigüedad.

[146]

El Estado, que no puede alcanzar su objetivo último, suele expandirse de modo no natural. El Imperio Romano no es nada sublime en comparación con Roma. La fuerza que tiene que llegar propiamente a las flores se reparte ahora por las hojas y el tronco, que están lozanos.

[147]

Compa miserable la de los actuales apóstoles de la cultura; pasamos por delante en silencio; es una forma de machacarles.

[148]

Si lo bello se basa en un *sueño* de la esencia, lo sublime se funda entonces en una *embriaguez* de la esencia. La tempestad sobre el mar, el desierto, la pirámide.
¿Lo sublime es propio de la naturaleza?
¿De qué manera se origina un bello acorde?
¿De qué forma es engendrada la libertad por la voluntad, por la expresión de la voluntad?
¿El exceso de la voluntad produce las impresiones sublimes, los impulsos sobrehumanos? La sensación horripilante de la *inconmensurabilidad* de la voluntad.
La *mesura* de la voluntad produce la belleza.
Lo bello y la luz, lo sublime y lo oscuro.

[149][*]

Kant dijo en cierta ocasión que esa tendencia natural a vincular toda reproducción a la duplicidad de los sexos siempre le había parecido chocante y como un obstáculo del pensamiento para la razón humana.

[*] Kant, I., *Antropologie in pragmatischer Hinsicht*, parte I, libro I, § 29.

7 [48]

Los griegos sentimentales no se pueden expresar, y es la voluntad griega la que impedía[27] la expresión. De ahí la ingenuidad de la expresión.

Lo sentimental es a menudo el resultado de la sabiduría *conocida.*

La ingenuidad en Sófocles se reduce a menudo a la precocidad de la conciencia en su estadio primitivo.

Esquilo el sentimental.

El carácter ingenuo es siempre un defecto. Ése es el aspecto infantil del genio con una seguridad inconmovible y una inocente entrega a sí mismo[28].

7 [49]

De la misma manera que hay Estados que no llegan al arte, también hay plantas sin flores: ¡no nos resarcen ni las hojas carnosas ni las ramas robustas!

7 [50]

¡Hay que *mencionar* a los bailarines de San Juan y de San Vito![29].

7 [51]

Desarrollar por separado[30] los elementos en el *Estado.* — ¡La mujer como sueño!

7 [52]

Así como la naturaleza ha unido la procreación a la duplicidad de los sexos, ha unido la suprema procreación, la de la obra de arte, a la individuación en general.

7 [53]

οὐδεὶς μνούμενος ὀδύρεται[31]. — ¿Con qué medios oculta la voluntad helénica la violencia dolorosa de la existencia a los hombres?

La vida de los helenos era más dolorosa debido a la fuerza de todos sus impulsos. ¿Cuál era el antídoto?[32]

7 [54]

¿De dónde surge la integridad, la mirada firme de Fidias y de Homero?

Una metafísica inflexible, pero reservada para los momentos solemnes: a ella desaparecía el mundo entero de los dioses.

Meta del Estado: Apolo. Meta de la existencia: Dioniso.

7 [55]

Zagreo como individuación. Demeter se vuelve a alegrar con la esperanza en un nuevo nacimiento de Dioniso. Esta alegría — como la anunciadora del nacimiento del genio — es la serenidad griega.

---

[27] En msc. «verhinderte» y no «verhindert».

[28] Sobre los términos «ingenuo» y «sentimental» véase Schiller, F., *Über naive und sentimentalische Dichtung*, X, 281-368. Cfr. 7 [126, 173], 8 [10].

[29] Cfr. 1 [1], GT, 1.

[30] En el msc. «einzeln» y no «einzelnes».

[31] «Nadie se queja al ser iniciado.»

[32] En el msc. «?» y no «!»

[118]

Orfeo es una figura antimitológica, budista.

Pitágoras, como Heráclito, refuta las orgías dionisíacas.

[119]

La seguridad del artista griego — se funda en una metafísica incontrolable. Es la *ingenuidad* en contraposición a la *sentimentalidad* (donde el substrato se ha [illegible]).

Sobre el fundamento de esta seguridad se desarrolla el *pensamiento*.

[120]

Contradicciones necesarias en el pensamiento para poder vivir. El pensamiento lógico con su aspiración vehemente hacia la ciencia crea una nueva forma de existencia.

El pensamiento puro busca explicarse todo y no actúa activamente y transformando. — La ciencia es una μηχανή de la voluntad, para mantener alejada la masa de experimentos y de innovaciones: el ἄνθρωπος θεωρητικός, como enemigo de las artes y de los Misterios, es el *guardián* de la Antigüedad: ¿tiene que haber sido ésta la intención de la voluntad? ¿Conservación de las grandes obras de arte?

[121]

Influencia mágica del hombre sobre la naturaleza.

[122]

Hay que indicar en los primeros ensayos las modificaciones posteriores.

[123]

La individuación — luego la esperanza en la resurrección del único Dioniso. Este será entonces Dioniso. La individuación es el *martirio* del dios — ningún inicio se entristece ya. La existencia empírica es algo que no debería ser. La alegría [illegible] por la esperanza en esta restauración. — El arte es esta bella esperanza.

Artemis: ὠμηστής y ἀγριώνιος = Ζαγρεύς. Temístocles le sacrifica tres jóvenes antes de la batalla de Salamina[34].

[124]

La suprema preparación apolínea está en la claridad, en la moderación de su [illegible]. La ciencia es una consecuencia. Atenuación de lo terrible de la existencia. [illegible] severa del hombre. Su meta es el artista sacerdotal. Pitágoras es tí[illegible] el poeta épico. — Por eso los «individuos» de Apolo son «poetas sacerdo[illegible]». No se puede explicar la tragedia partiendo de Apolo.

Los Misterios — nuevo mecanismo. Aquí el estupor ante la existencia no se [illegible] desahogado, la existencia fue profundamente lamentada como el despedaza[illegible] del dios. Una metafísica fuerte devolvió finalmente la alegría a los rostros.

[illegible] «Dioniso, el que come carne y cruel» = Zeus cazador. Se puede consultar la obra de [illegible] *Pétrou: El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad de los griegos*. Ágora, [illegible].

[illegible] Plutarco, *Vida de Temístocles*, 13. 3. Cfr. 7 [123].

[illegible] 7 [103]; G I 9-11.

7 [63]

En los primeros ensayos no hacemos más que preludiar.

7 [64]

El individuo apolíneo fuera del Estado — el ἄνθρωπος θεωρητικός. El instinto apolíneo desbordado — transciende al arte.

El individuo dionisíaco fuera del Estado — el anacoreta. El impulso dionisíaco desbordado — transciende al arte.

Esencia de lo bello.

Esencia de lo trágico.

La representación — lo contrario del autodescuartizamiento —

Gozar de sí mismo — sólo posible mediante la autoescisión. El goce pleno — La belleza. Goce en el descuartizamiento. — Sublimidad.

Introducción. Serenidad griega.

7 [65]

Educación.

Los *sencillos* griegos.

Los «contemplativos».

El preludio. Desvelamiento paulatino de lo helénico.

7 [66]

Como colofón: unirse a *Winckelmann*: explicación de la simplicidad y dignidad de lo helénico.

7 [67]

Este es seguramente el punto de vista más extraño que ha sido generado precisamente por esta época de guerra y de victoria. *Anacoretismo* moderno, la vida compartida con el Estado es imposible.

7 [68]

Necesidad de una obra de arte total.

7 [69]

El que haya sentido una vez algo así frente a las obras de Wagner, está hechizado. Pero ésos son pocos: de lo que no nos maravillaremos.

7 [70]

Punto culminante: la unificación de Dioniso y Apolo. Sin embargo, ahora los principios individualizados vuelven a separarse uno del otro. Sócrates. Eurípides. Platón.

7 [71]

La naturaleza no es un objeto de intereses sentimentales.

7 [72]

La coexistencia de Apolo y Dioniso, sólo por breve tiempo — es el tiempo de la obra de arte. Luego ambos impulsos se incrementan — cuanto más grande

[illegible]lismo del pensamiento, tanto más grandioso resulta el despliegue de lo [illegible]. El Estado absoluto, el misticismo absoluto, la ciencia absoluta (Roma, [illegible]ianismo, Aristóteles), plantas sin flores. Alejandro: el Estado absoluto, [illegible]: la ciencia absoluta. (El genio absoluto del misticismo.)

[illegible]miento del genio necesita de un enorme trabajo preparatorio, por otro [illegible] los efectos de esos impulsos preparatorios son inconmensurables.

[illegible] impulsos preparatorios deben desencadenarse en algún momento de [illegible] absoluto. Entonces, la voluntad hace innumerables tentativas, antes de lle[illegible] frutos. La visión de Empédocles. La sonrisa sobre el rostro de Deméter.

[illegible]

[illegible] nombrar a los sofistas.

[illegible], objetivo de la representación.

[illegible]

[illegible] de los estudios sobre la Antigüedad. Winckelmann.

[illegible] el estudio de la lengua. Pero un filólogo clásico debe ser mucho más [illegible] hombre de ciencia: debe ser el típico maestro. O bien debe ser mucho me[illegible] simple recopilador, que debe mostrarse tolerante cuando un espíritu más [illegible] sustrae aquello que él que ha recopilado. Crítica artística — ¡Absurdo! [illegible] puede ser enseñado, en general!

[illegible] se puede existir como «maestro»! Los filósofos griegos nos sirven de [illegible]. Apelo a mis amigos. — Si la filología no tiene que ser un almacén de da[illegible] hipocresía, no es posible entonces seguir viviendo en el antiguo círculo. [illegible] no es posible a la larga.

[illegible]

[illegible] coherente que la ciencia del lenguaje no quiera tener nada que ver con la [illegible] clásica. Sólo las medias naturalezas buscan un compromiso.

«[illegible] tiene que tener una propensión hacia los antiguos», a lo que yo debo [illegible] tal propensión no debe ser, sin embargo, demasiado fuerte. De lo contra[illegible] no se llega a ser ciertamente un «filólogo clásico». En este sentido, tened cui[illegible] con la filología.

[illegible]

[illegible] mencionar también la pederastia de los antiguos, como una conse[illegible] necesaria de aquella sobrecarga del impulso[36].

[illegible]

[illegible] del lenguaje[37].

[illegible] y Hesíodo.

[illegible] interesante la carta a Rohde de 23 de mayo de 1876, CO III 153-154, n. 528, en la que [illegible] que no haya hablado de la pederastia en su obra *Der griechische Roman und seine* [illegible], Leipzig, 1874, donde trata la génesis de la novela y su punto de partida, la poesía [illegible] alejandrina.

[illegible] este tema se ocupó en un curso de *Gramática Latina* impartido en el semestre de [illegible] 1869-1870: *Von Ursprung der Sprache* (1869-1870), en KGW II. 2, pp. 185 ss. Cfr. 8 [illegible] 81, 119a].

Filología clásica.
Rítmica.
Platón.

7 [78]

De Homero a Sócrates.
Un tratado estético.

Prólogo a Richard Wagner.
Cap. 1. Homero.
Cap. 2. Orígenes de la lírica.
Cap. 3. Sócrates y la Tragedia.
Cap. 4. Sobre el renacimiento de la Antigüedad griega.

7 [79]

El hecho de que Friedrich August Wolf[38] haya afirmado la necesidad de la *esclavitud* en interés de una cultura constituye uno de los vigorosos conocimientos de mi gran predecesor, los otros filólogos son demasiado afeminados para comprenderlo.

7 [80]

El misticismo absoluto, aunque reciba nombre e impulso desde Oriente, se muestra sin embargo completamente griego en la creación del Evangelio de Juan como el fruto del mismo espíritu del que nacieron los Misterios.

7 [81]

Edipo — el mago y la Esfinge — el hombre sabio como meta de los Misterios (transfiguración después del desmembramiento).

Los oráculos (los dioses *conocen* su atroz destino). Edipo cree que el *impulso político* quiere su destrucción.

La mujer.

Edipo sufre simbólicamente por la voluntad: y de este modo todo héroe es símbolo de Dioniso. Gellert[39]: «A aquel que no tiene mucho juicio», etc. Esto es lo *típico* de las figuras de la Antigüedad, que detrás de ellas hay una divinidad.

¿Cómo desaparece el drama, el acuerdo entre Apolo y Dioniso?

Los caracteres pierden la relación con el dios.

Las bacantes — Dioniso como ἀγριώνιος ὠμηστής y μειλίχιος[40]: protesta contra el socratismo. (Mencionar el sacrificio de Temístocles.)

Nunca puede conocerse el fin de la existencia, siempre vuelve a haber metas parciales. Esto es lo apolíneo, continuamente se anteponen nuevas imágenes illusorias. Por otra parte, Dioniso es el dios que sufre. Los héroes *épicos* como sufrientes.

---

[38] Ver *Vorlesungen über die römischen Altertümer*, Leipzig, 1835, p. 126. Cfr. 7 [5]

[39] Cfr. GT 14. Gellert, Ch. F., *Gesammelte Schrifte*, ed. Ulrike Bardt y Bernd Witte, Walter de Gruyter, Berlín, 1988, I, p. 93.

[40] Cfr. 3 [82]

[1]

La belleza sobreviene cuando los impulsos individuales discurren en paralelo, sin contraponerse entre ellos. Esto es un deleite para la voluntad.

[2]

Prometeo — uno de los Titanes que ha despedazado a Dioniso, por eso sufre [illegible], como sus criaturas, y, frente a Zeus, presiente la religión universal [illegible]. Sólo gracias al desmembramiento por obra de los Titanes es posible la [illegible], mediante la rapiña se perpetúa la especie de los Titanes. Prometeo — el [illegible]dor de Dioniso y al mismo tiempo el padre de los hombres prometeicos.

[3]

En un mundo semejante aparece Sócrates — el individuo apolíneo, que de [illegible] se opone a Dioniso, como Orfeo, y también es despedazado por las Ménades. No son las razones, sino los sentimientos los que provocan su muerte: sólo [illegible] pudieron encontrar razones. Pero de todos modos él venció. Tam[illegible] se le atribuye a él la decadencia de la tragedia.

La unidad de la tragedia.

[4]

Apolo, Dioniso.
Mandatos de los dioses.
El pensamiento trágico.
El esclavo.
El Estado.
La mujer oráculo.
Los Misterios.
Eólipo, Prometeo, *Las bacantes.*
Eurípides.
Sócrates.
La ciencia.
Lo bello.
Lo sagrado.
La educación.

[5]

Toda ciencia se dirige a la *apariencia*, en la medida en que se atiene estrechamente a la individuación y nunca reconoce la unidad del ser. En este sentido es [illegible].

[6]

«[illegible] los niños tienen mentes de anciano»[41].

[7]

[illegible] Podría imaginarme que se ha hecho la guerra, de parte alemana, para llevar a la *Venus* del Louvre, como una segunda Helena. Ésta sería la interpreta-

[41] Hesíodo, *Erga*, 18[illegible]

ción pneumática de esta guerra. La bella rigidez antigua de la existencia inaugurada por esta guerra — comienza la época de la seriedad — y nosotros creemos que será también la del *arte*.

7 [89]

Hasta ahora los griegos han ejercido una influencia sobre nosotros sólo con una faceta de su ser.

7 [90]

1) Una *armonía* sin sufrimiento intrínseco, sin un trasfondo de lo horrible — ¡Eso es lo que buscan nuestros «griegos» en los antiguos!

7 [91]

No hay superficie bella sin una profundidad terrible[42].

7 [92]

La transparencia, la claridad, la determinación y la superficialidad aparente de la vida griega son como el agua cristalina del lago: el fondo se ve mucho más alto, todo parece menos profundo de lo que es. Esto es precisamente lo que proporciona la gran claridad.

7 [93]

La gran calma y la determinación son consecuencia de la profundidad insondable de la disposición natural.

7 [94]

2. En la tragedia sofoclea el *lenguaje* es, respecto a los personajes, por decirlo así, lo *apolíneo*. El lenguaje *traduce* a las figuras. En sí ellas son abismos, como por ejemplo Edipo. En este sentido se puede decir que una tragedia de Sófocles reproduce en cierto modo la imagen de la esencia griega. Todo lo que aparece en la superficie parece simple, transparente, bello. *Danzan* siempre bellamente — así como en la danza la fuerza suprema es sólo potencial, pero se desvela en la flexibilidad y en la riqueza de movimientos — así lo griego es externamente una bella danza. En este sentido, los griegos son un triunfo de la naturaleza, que en ellos se ha convertido en belleza.

La motivación de la tragedia es puramente apolínea. El diálogo es el reino de lo apolíneo. El espíritu de la música se retira[43] cada vez más hacia la interioridad. Schiller[44] habla del coro como el receptáculo de la reflexión.

7 [95]

Lo bello, el drama como la visión del anacoreta.

---

[42] Metáfora utilizada por Wagner en *Opera y Drama, op. cit.*, final de la tercera parte. Ver también *La obra de arte del futuro,* trad. de Joan. B. Llinares, Universidad de Valencia, Valencia, 2000, pp. 71 ss. Cfr. 7 [92, 93, 94].

[43] En el msc. «weicht» no «weist».

[44] Cfr. Schiller, F., «Prefacio» a *Die Braut von Messina*. Las obras que se encuentran en la BN: *Sämmtliche Werke*, 10 vols., Stuttgart-Tubinga, 1844. Cfr. 9 [9, 16, 38, 56, 104].

[198]

Sócrates se opone a los Misterios: conjuro del miedo a la muerte mediante razones.

[199]

La *unidad de la forma* es una consecuencia de lo apolíneo: moderación de la [illegible], de las razones.

El fenómeno de los Misterios se traduce en un sueño *análogo*, y el sueño se [illegible] a contar por hombres en estado de *vigilia*. El coro habla el lenguaje del sueño.

Tal como el anacoreta traduce, al contemplarlos, los fenómenos del mundo [illegible] en personas que le son familiares — así las figuras dionisíacas son traducidas en las figuras apolíneas. Esto vale para las máscaras, para Edipo. También [illegible] para el drama:

el coro, entendido dionisíacamente, la unidad de individuos que se compadecen mutuamente

el *héroe*, dionisíacamente el «individuo», el placer de la voluntad, es el mismo [illegible]

la unidad del bailarín, del cantante y del poeta, dionisíacamente el lenguaje [illegible] de los gestos de la naturaleza entera

la unidad de la acción — la unidad del mundo, disolución de la individuación

los actores son pocos — porque la individuación se ha roto, sólo hay un Dios, a lo sumo dos manifestaciones.

No son individuos (los individuos son ridículos), la idea platónica como conciencia del pueblo.

[200]

Contra los áridos pensadores lógicos, que explotan todo, y contra los escépticos corpulentos y bien parecidos.

[201]

Voltaire: «Le superflu, comme est nécessaire!»[45].

[202]

Lucha contra la opinión de que el objetivo de la humanidad está en el futuro, por ejemplo, una completa negación *en masse*. La humanidad no existe por sí [illegible], su fin está en lo más granado, en los grandes santos y en los artistas, por lo tanto, ni antes ni después de nosotros. La voluntad tiende a la *curación*, a los [illegible] supremos exentos de dolor. Para eso tiene necesidad de las representaciones [illegible] que como mecanismos falaces se potencian hasta la santificación y la [illegible] de arte.

[203]

Las máscaras.

Las máscaras euripídeas.

[45] Cf. Voltaire, *Le Mondain* (1736), 22, XIV, 127, «Le superflu, chose très nécessaire».

Sócrates, el adversario de Dioniso.

La tragedia apolíneo-dionisíaca.

La ciencia como impulso apolíneo (como apolínea se opone al arte).

Lo bello (partir del desdén de los modernos, una mala forma de conocer)

¿Cuál es la única forma de conocimiento que puede hacer justicia al arte? La ciencia *trágica*, que, como Empédocles, se arroja al Etna. El saber *sin medida* y sin límites. Este impulso debe incluso producir el arte como *curandero*.

Así se ha de comprender nuestra tarea cultural. Destrucción de todas las manifestaciones libertinas y de debilidad, educación para la seriedad y para el horror, como los viajeros del desierto. Tened cuidado de que no penetre el apolinismo de la ciencia.

Posibilidad de la *educación*.

Terrorismo del conocimiento trágico.

«¡Oh amigos, no estos sonidos!»[46], etc.

El idilio de los filósofos.

7 [102]

Se pueden descargar todas las opiniones escépticas sobre el mundo de los dioses olímpicos. De manera distinta sucede en Sócrates, el cual es contrario a los Misterios, por lo demás se atiene a Apolo (como los cisnes, servidores de Apolo).

7 [103]

A la larga, «Lessing» es imposible: hasta ahora ha sido el ideal.

7 [104]

¡Extraños visionarios que buscan[47] en la muerte de la humanidad la salvación y la meta de la voluntad!

7 [105]

El pueblo griego tenía una propensión a la idea platónica, por ejemplo, la maldición hereditaria, el Estado, los cortejos orgiásticos de Dioniso. Su mitología.

7 [106]

Sobre la teoría del sueño: Lucrecio[48] y Fidias, Heracles, luego Sófocles.

7 [107]

Sófocles es venerado como servidor de Asclepio.

7 [108]

Comparación con la peste.

---

[46] Schiller, F., *An die Freude*.

[47] En el msc. «suchen» y no «sehen».

[48] *De rerum natura*, V, 1169-1182; GT 1

[109]

Serenidad griega.

Con un prólogo
a Richard Wagner.

De
Friedrich Nietzsche
Profesor ord. de Filol. en Basilea.

[110]

Tengo la sospecha de que las cosas y el pensamiento no se corresponden. En la lógica domina de hecho el principio de contradicción, que *quizás* no vale para las cosas, que *son* lo diferente, lo contrapuesto.

[111]

En las formas supremas de la conciencia se reproduce la unidad: en las inferiores se desmorona cada vez más. La supresión o el debilitamiento de la conciencia equivalen a la individuación. — Sin embargo, la conciencia es, por otro lado, un *instrumento* para la continuación de la existencia de los individuos. En este caso la solución es la siguiente: la ilusión impone que veamos al intelecto como un medio.

[112]

El mecanismo de la representación.
Filosofía del arte.
El elemento religioso.
La ética.

[113]

11. Me gustaría arrojar de mi Estado ideal a los llamados «hombres cultos», como hizo Platón con los poetas: éste es mi terrorismo.

[114]

La novelística moderna alemana como fruto del hegelianismo: lo primero es la idea, que ahora es ejemplificada artificialmente. Tal es el estilo de Freytag[49]: un pálido concepto general apoyado con un par de palabrejas realistas. El *homuncu*lus gottfriano. Esta chusma, alabando la poesía narrativa como la única adecuada a nuestro tiempo, crea una estética a partir de sus defectos. Gutzkow[50], como filósofo fracasado, es el *transformed disformed*, en general una caricatura de la relación schilleriana entre filosofía y poesía.

Cuando Shakespeare proporciona *ideas*, a menudo son una *imagen* debilitada, a menudo intencionadamente destruida.

(La lírica anónima.)

[49] Gustav Freytag (1816-1895), escritor alemán, natural de Silesia y director de la revista *Die Grenzboten*.

[50] Karl F. Gutzkow (1811-1878), natural de Berlín, fue dramaturgo, novelista y periodista. Autor de *Die Nihilisten* (1853).

7 [115]

Serenidad griega. Lo germánico.

7 [116]

No existe una belleza natural. Pero existe ciertamente la fealdad que perturba y un punto de indiferencia. Piénsese en la realidad de la disonancia frente a la idealidad de la consonancia. Productivo es, entonces, el dolor que genera lo bello como un color contrapuesto pero afín — desde aquel punto indiferente. Ejemplo excéntrico en el santo martirizado, el cual siente un arrebato indoloro e incluso voluptuoso. ¿Hasta dónde llega esta idealidad? Ésta vive y crece continuamente es un mundo en el mundo. Pero entonces, ¿es quizás la realidad sólo el dolor, y de ahí nace la *representación*? ¿Pero de qué clase es entonces el *placer*? ¿El placer de algo no real, sólo ideal? ¿Y quizás toda vida, en cuanto que es placer, no será más que una idealidad[51] semejante? ¿Y cuál es ese punto indiferente, que la naturaleza alcanza? ¿Cómo es posible la ausencia de dolor? La intuición es un producto estético. ¿Qué es entonces lo real? ¿Qué es lo que intuye? ¿La pluralidad del dolor y su indiferencia son posibles como estados de un ser? ¿Qué *es* el ser todavía en esos puntos de indiferencia? ¿Quizás el *tiempo*, lo mismo que el *espacio*, se han de explicar partiendo de estos puntos de indiferencia? ¿Y quizás la pluralidad del dolor se puede deducir también de esos puntos de indiferencia? Para esto es importante confrontar la obra de arte con ese punto de indiferencia a partir del cual surge, y comparar el mundo partiendo de un punto privado del dolor. En este lugar se produce la representación. — La subjetividad del mundo no es una subjetividad antropomórfica, sino mundana: somos las figuras en el sueño del dios que adivinan cuál es su sueño[52].

7 [117]

El placer artístico debe existir también sin hombres. La flor de colores y la cola del pavo real se relacionan respecto a su origen lo mismo que la armonía con ese punto de indiferencia, es decir, como la obra de arte con su origen negativo. Lo que crea allí, lo que crea artísticamente, actúa en el artista. ¿Pero qué es entonces la obra de arte? ¿Qué *es* la armonía? En todo caso es algo tan real como la flor de colores.

Pero si la flor, el hombre, la cola del pavo real tienen un origen negativo, entonces son realmente como las «armonías» de un dios, es decir, su realidad es una realidad de sueño. Por lo tanto, necesitamos un ser que produzca el mundo como una obra de arte, como armonía, y entonces la voluntad genera, por decirlo así, a partir del vacío, de la Πενία, el arte como Πόρος[53]. Entonces, todo lo que existe es una imagen de la voluntad, también en la fuerza artística. El cristal, las células, etc.

Dirección del arte para superar la disonancia: el mundo de lo bello, que surge del punto de indiferencia, trata de atraer en la obra de arte a la disonancia que es el elemento en sí perturbador. De ahí el gusto creciente por la tonalidad

---

[51] En msc. «Idealität» y no «Realität».

[52] La mayor parte de estas ideas se encuentran en Hartmann, E. von, *op. cit.*, pp. 19[illegible] 549-553.

[53] Son los padres de Eros, el Amor, en *El banquete* de Platón (203 b-c).

[illegible] y por la disonancia. El medio es la representación *ilusoria*, y en general la *representación* fundada sobre la creación de una intuición de las cosas libre de dolor.

La voluntad como dolor supremo produce desde sí misma un éxtasis, que se identifica con la intuición pura y con la producción de la obra de arte. ¿Cuál es el proceso *fisiológico*? ¿En qué lugar debe producirse una ausencia de dolor — [illegible]?

Aquí se produce la *representación*, como medio para ese éxtasis supremo.

El mundo es, sin embargo, ambas cosas al mismo tiempo, como núcleo de la [illegible] voluntad terrible, como representación es el mundo difuso de la representación, del éxtasis.

La *música* demuestra que todo aquel mundo, en su pluralidad, ya no se siente [illegible] como *disonancia*.

Lo que sufre, lo que lucha, lo que se desgarra es siempre sólo la voluntad única: ella es la contradicción perfecta como fundamento primordial de la existencia.

La individuación es, por lo tanto, *resultado* del sufrimiento, no la causa.

La *obra de arte* y el *individuo* son una repetición del *proceso primordial*, del que se ha originado el mundo, son, por decirlo así, como un rizo de ola en la ola.

[illegible]

¿Qué es el sentimiento de la armonía? Por una parte quitar la resonancia de las armónicas superiores, por otro lado no escucharlas individualmente.

[illegible]

«Serpens nisi serpentem comederit,
non fit draco»[55].

ORIGEN Y META DE LA TRAGEDIA
Un tratado estético
con un prólogo
a Richard Wagner.

De

Dr. Friedrich Nietzsche
Profesor ord. de Filol. en Basilea.

Déjate reprender por lo bueno y deja que te alaben por lo malo:
Si algo te resulta demasiado difícil, rompe la lira en pedazos.
Hebbel[56].

[illegible] 7 [160]

[illegible] Bacon, *Sermones fideles*, citado en Schopenhauer, A., WWV I, libro 2, § 27. «Si la serpiente no devora una serpiente, no llegará a ser dragón.»

[illegible] Hebbel, F., «Gedichte und Epigramme (1842): Verwunderung und Auflösung, Gewissen, Dichterloos, Traum und Poesie», en *Sämmtliche Werke*, Werner, R. M. (ed.) Berlín, [illegible] 7 [179]

7 [120]

Tragedia y ditirambo dramático.

Dionisíaco apolíneo.
El genio apolíneo y su preparación.
El genio dionisíaco y su nacimiento.
El genio doble.
La ópera.
La tragedia. El ditirambo.
El drama: Eurípides.
Shakespeare.
Richard Wagner.

7 [121][57]

La planta, que en su lucha incesante por la existencia consigue sólo dar flores marchitas, nos mira de repente con la mirada de la belleza, después de que un destino feliz la sustrae de esta lucha. Lo que la naturaleza quiere decirnos con esta voluntad de la belleza, que irrumpe por todas partes e inmediatamente, se discutirá más tarde en otro lugar: aquí es suficiente para nosotros haber llamado la atención sobre este impulso, porque de ello hemos de aprender algo sobre el fin del Estado. La naturaleza se esfuerza por conseguir la belleza: y si ésta se alcanza en alguna parte, entonces se preocupa de propagarla: para hacer esto la naturaleza necesita un mecanismo sumamente artificial entre el mundo animal y el vegetal, cuando se trata de perpetuar la bella flor individual. Yo reconozco un mecanismo semejante, todavía mucho más artificial, en la esencia del Estado, que me parece ser, en cuanto a su fin supremo, una institución de defensa y de cuidado para los *individuos*, o sea para el genio, aunque el cruel origen y el comportamiento bárbaro del Estado señalen poco a tales fines. También en este caso debemos distinguir entre una imagen ilusoria, que buscamos conseguir con avidez, y un fin real, que la voluntad trata de alcanzar a través de nosotros, y quizás en contra de nuestra conciencia. También en el enorme aparato, por el que el género humano está rodeado, en el salvaje impulso confuso de los fines egoístas, se trata en definitiva de *individuos*: sin embargo, la naturaleza se ha preocupado de que estos individuos no se alegren de su posición excepcional. En conclusión, tampoco ellos son nada más que instrumentos de la voluntad, y tienen que parecer en sí la esencia de la voluntad: sin embargo, *algo hay en ellos* frente a los que se representa como un espectáculo la danza vertiginosa de las estrellas y de los Estados. Sobre este punto, el mundo griego es también más sencillo y más franco que el de otros pueblos y otras épocas: por lo demás, los griegos tienen en común con los genios ser como los niños y, en cuanto niños, fieles y veraces. Para comprenderlos, sólo hay que ser capaz de hablar con ellos.

El artista griego no se dirige con su obra de arte a los individuos, sino al Estado: por otro lado, la educación por el Estado no es más que la educación de todos para gozar de la obra de arte. Todas las grandes creaciones, tanto de la cultura como de la arquitectura, como de las artes musicales, toman en consideración grandes sentimientos populares cultivados por el Estado. Especialmente

[57] Cfr. 7 [24, 25, 31].

La tragedia es cada año un acto solemne, preparado con esmero por el Estado y destinado a reunir a todo el pueblo. El Estado era un *instrumento* necesario de la actividad artística. Pero, si hemos de señalar como el verdadero fin de la tendencia del Estado a esos seres individuales, a esos hombres que se eternizan en el trabajo artístico y filosófico: entonces la enorme fuerza del impulso político, en el sentido más estricto del impulso patrio, puede parecernos también una garantía de que esa serie sucesiva de genios singulares es continua, y que el suelo del que únicamente ellos pueden surgir no será resquebrajado por un terremoto ni se impedirá su fecundidad. Para que pueda surgir el artista, necesitamos de esa clase semejante a los zánganos, dispensada del trabajo de esclavos: para que pueda surgir la gran obra de arte, necesitamos la voluntad concentrada de aquella clase, la decir, del Estado. Pues solamente éste, como una *fuerza mágica*, puede constreñir a los individuos egoístas a los sacrificios y a los preparativos que presupone una realización de los grandes planes artísticos: a lo cual pertenece lo primerísimo de todo la educación del pueblo, cuya meta es la comprensión de la excepcionalidad de esos individuos, junto con la representación ilusoria, como si la masa misma a través de su participación, su juicio y su formación, tuviese que favorecer el desarrollo de esos genios. En esto yo veo por todas partes únicamente la acción de *una sola* voluntad, la cual, para conseguir su fin, es decir, su propia glorificación en las obras de arte, impone a los ojos de sus criaturas numerosas imágenes ilusorias, entrelazadas entre sí, que son bastante más potentes que no la pacífica convicción de ser engañados, de ser timados[58]. Sin embargo, cuanto más fuerte es el impulso político, tanto más se garantiza la sucesión continua de los genios, teniendo en cuenta que el impulso demasiado *sobrecargado* no comienza a hacer estragos contra sí mismo y no hinque los dientes en su propia carne, pues entonces son las guerras y las luchas de partidos las tristes consecuencias. Pero parece casi como si la voluntad sintiera de vez en cuando la necesidad de desgarrarse como una válvula, permaneciendo fiel también a su naturaleza horrible. Al menos el impulso político regulado por tales acontecimientos procura trabajar con una fuerza nueva y sorprendente en la preparación del nacimiento del genio. Sin embargo, en todo caso, se ha de constatar que en la sobrecarga del impulso político entre los griegos la naturaleza da testimonio de aquello que ella exige de este pueblo en el campo del arte: en este sentido, el espectáculo horrendo de las facciones que se dilaceran es algo digno de veneración: pues en medio de esto estimularse y apremiarse se eleva el canto inaudito del genio[59].

[...] En la concepción platónica de la mujer hay sin duda un aspecto que se encuentra en rotunda contraposición con las costumbres griegas: Platón hace que la mujer participe plenamente en los derechos, conocimientos y deberes de los hombres, limitándose a considerar a la mujer como el sexo más débil, que no puede ir demasiado lejos en todas las cosas: sin disputarle por eso el derecho a todo esto. Sin embargo, no debemos atribuir a esta extraña visión mayor impor-

[58] En el msc. «getäuscht ist, betrogen ist» y no «getäuscht ist».
[59] Muchas de las ideas del fragmento se encuentran en Hartmann, E. von, *op. cit.*, p. 225.
[60] GT 7 [4, 33, 43]. Este fragmento corresponde a las secciones de GT 13 y 15. La trascripción íntegra del msc. en KGW III, 5/1, pp. 142-203.

tancia que a la expulsión de los artistas del Estado ideal: se trata de líneas colaterales, diseñadas con audacia, pero de una manera equivocada, de desviaciones, por decirlo así, de una mano en otro tiempo tan segura, de desvaríos de un ojo que en otro tiempo contemplaba con serenidad, y que tal vez, por el contrario, recordando al maestro difunto, se turba y pierde su ecuanimidad: en este estado de ánimo exagera las paradojas de su maestro y se complace en exaltar, movido por un exceso de amor, sus teorías completamente excéntricas hasta la temeridad. Sin embargo, la cosa más íntima que Platón pudo decir, como griego, sobre la posición de la mujer respecto al Estado, fue la exigencia de que en el Estado perfecto debía *desaparecer* la familia. Dejemos de lado ahora cómo, para llevar a cabo plenamente esta exigencia, abolió el matrimonio mismo, sustituyéndolo con solemnes enlaces dispuestos por el Estado, entre los hombres más valientes y las mujeres más nobles, con el fin de obtener una bella descendencia[61]. Sin embargo, en aquel principio fundamental ha señalado de la manera más clara —ciertamente demasiado clara, ofensivamente clara— una regla importante de la voluntad griega en la preparación para la procreación del genio. Pero en las costumbres del pueblo griego también estaba limitado el derecho de la familia sobre el hombre y el hijo en un grado mínimo: el hombre vivía en el Estado, el hijo crecía para el Estado y era conducido por la mano del Estado. La voluntad griega se preocupaba de que la necesidad de cultura no pudiese encontrar una satisfacción en la soledad de un círculo estrecho. El individuo debía recibir todo del Estado, para devolvérselo todo. La mujer significa para el Estado lo que el *sueño* para el hombre. En su esencia se encuentra la fuerza curativa, que reconstituye lo que se ha gastado, la calma benéfica, en la que encuentra un límite todo lo que no tiene mesura, la eterna uniformidad, en la que se regula lo que es excesivo y lo extravagante. En ella sueña la generación futura. La mujer está más cercana a la naturaleza que el hombre y permanece igual a sí misma en todo lo que es esencial. La cultura es aquí siempre algo externo, que no toca el núcleo eternamente fiel a la naturaleza, por eso la cultura de la mujer podía parecer a los atenienses algo indiferente, mejor dicho — si uno se lo quería representar así, como algo ridículo. Quien a partir de aquí se siente inmediatamente inclinado a concluir que la posición de la mujer entre los griegos no era digna y era demasiado ruda, no deberá, sin embargo, asumir como criterio «el carácter culto» de la mujer moderna y sus pretensiones, contra las cuales basta remitirse a las mujeres olímpicas, juntamente con Penélope, Antígona y Electra. Éstas son, sin duda, figuras ideales: pero ¿quién podría crear tales ideales a partir del mundo actual? — Entonces, hay que considerar *qué hijos* han dado a luz estas mujeres, ¡y de qué mujeres debe tratarse para poder parir semejantes hijos! — La mujer griega, como *madre*, debía vivir en la oscuridad, puesto que el impulso político, unido a su fin supremo, así lo exigía. Debía vegetar como una planta, en un círculo estrecho, como un símbolo de la sabiduría mundana epicúrea: λάθε βιώσας. En la época moderna, con la completa desorganización de la tendencia del Estado, tiene ella que volver a intervenir: la familia, como ayuda necesaria del Estado, es obra suya: y en este sentido también el *fin artístico* del Estado se ha tenido que rebajar al de un arte *doméstico*. Por eso, se explica que la pasión amorosa, el único ámbito completamente accesible a la mujer, poco a poco haya determinado

[61] Platón, *República*, 451 c 461 e.

[illegible] arte hasta lo más íntimo. De la misma manera se explica que la educación de la familia se haga pasar, por decirlo así, como la única educación natural y se tolere la del Estado solamente como una injerencia discutible en sus derechos. Todo esto está justificado, en cuanto que se trata aquí precisamente del Estado moderno. — La esencia de la mujer permanece igual en todo esto, pero su poder es diferente a tenor de la posición del Estado frente a ella. También ellas tienen realmente la fuerza de compensar en cierto modo las lagunas del Estado [illegible] siempre fieles a su esencia, que yo he comparado con el sueño. En la Antigüedad griega ocupaban la posición que les venía asignada por la suprema voluntad del Estado: por eso, han sido exaltadas como nunca lo fueron después. Las diosas de la mitología griega son sus imágenes reflejadas en un espejo: la Pitia y la Sibila, así como la Diotima socrática, son las sacerdotisas desde las que habla la sabiduría divina. Ahora se comprende por qué no puede ser una fábula la orgullosa resignación de las espartanas ante la noticia de la muerte del hijo en combate. La mujer se sentía frente al Estado en la posición justa: es por esto por lo que tenía entonces más *dignidad* que la que la mujer ha tenido nunca después. Pero, que refuerza todavía más esa posición de la mujer, al eliminar a la familia y el matrimonio, siente ya tanta *veneración* por ella, que se ve inducido de modo [illegible] a abolir de nuevo el rango jerárquico que les correspondía, afirmando [illegible] igualdad con los hombres: el triunfo supremo de la mujer de la Antigüedad es ¡haber seducido también a los más sabios! —

Mientras que el Estado se encuentre todavía en un estado embrionario, la mujer prevalece como *madre* y determina el grado y los fenómenos de la cultura: de la misma manera que la mujer está destinada a completar al Estado cuando [illegible] está en decadencia. Lo que dice Tácito a propósito de las mujeres germánicas: *inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum [illegible] aut responsa neglegunt*[62], se aplica en general a todos los pueblos que [illegible] llegado a ser todavía verdaderos Estados. En tales circunstancias se puede [illegible] tanto más fuertemente sólo aquello que resulta ocasionalmente observable [illegible] cada época, que los instintos de la mujer, que tienden a defender a la generación futura, son indomables, y que a través de ellos habla sobre todo la naturaleza, con su preocupación de conservar la estirpe. Hasta dónde puede llegar esta fuerza premonitora, está determinado, como parece, por la mayor o menor consolidación del Estado: en las situaciones de desórdenes y en las más arbitrarias, donde el capricho y la pasión del hombre individual arrastra consigo a estirpes enteras, se presenta entonces de improviso la mujer, como profetisa que pone en guardia. Pero hubo también en Grecia una preocupación nunca aplacada: que el poder político, terriblemente sobrecargado, dispersase como polvo y en átomos a los pequeños organismos estatales, antes de que ellos pudiesen alcanzar de cualquier modo sus objetivos. Para ello, la voluntad griega se creó siempre nuevos instrumentos, desde los que hablaba, allanando, moderando y advirtiendo: pero es ante todo en la *Pitia*, en la que se manifestó con un vigor nunca más repetido la fuerza de la mujer de compensar al Estado. Aquel admirable fenómeno de la *Pitia* y del oráculo délfico garantizó que un pueblo tan subdividido en pequeñas estirpes y comunidades ciudadanas fuese una *totalidad* en su fundamento

[62] Tácito, *Germania*, 18-20: «Ellos creen que ellas tienen algo de santo y de profético, y no [illegible] sus juicios, ni descuidan sus consejos».

más íntimo, y que en la división sólo resolviese la tarea de su naturaleza: pues mientras que el ser griego creó sus grandes obras de arte, siempre lo expresó como *una única* Pitia, con *una sola* voz. Por eso, nosotros no podemos impedir aquí ese saber que presiente que la individuación es para la voluntad una gran necesidad y que la voluntad, para alcanzar a aquellos *individuos*, *necesita* de una escala infinita de individuos. Sin duda, nos da vértigo al considerar que quizás la voluntad, para llegar hasta el *arte*, ha tenido que derramarse en estos mundos, en estas estrellas, en estos cuerpos y átomos: pero al menos debería entonces estar claro para nosotros que el arte no es necesario para los individuos, sino para la voluntad misma: una perspectiva sublime sobre la que nos detendremos más adelante desde otro punto de vista.

Entretanto, volvamos a los griegos, para decirnos lo ridículo que es, frente a la Pitia, el *concepto* moderno de las *nacionalidades* y qué inoportuno resulta el deseo de querer ver a una nación como una unidad visible mecánica, pertrechada con un glorioso aparato de gobierno y con la pompa militar. La naturaleza se *expresa*, *si* existe esta unidad: pero lo hace de una manera más secreta que en los plebiscitos populares <y> en el júbilo periodístico. Temo que por el hecho de que nosotros hayamos acogido generalmente el concepto moderno de nacionalidad, la naturaleza nos haya dicho que no le importamos mucho. En todo caso, nuestra voluntad política *no está sobrecargada*, y cada uno de nosotros admitirá esto con una sonrisa: y la expresión de esta atrofia y debilidad es el concepto de nacionalidad. En tales épocas, el genio se tiene que convertir en un *solitario*: ¿y quién se preocupará de que no sea despedazado en el desierto por un león?

Volviendo a las últimas consideraciones que hemos hecho, reconocemos que la *Pitia* es la expresión más clara y el centro común de todos los mecanismos puestos en movimiento por la voluntad griega para llegar al arte: en ella, en la mujer que profetiza, se regula el impulso político, para no agotarse en una autolaceración y para no alejarse de su tarea: en ella se manifiesta *Apolo*, no todavía como dios del arte, sino como dios político que cura, reconcilia y advierte, como dios que mantiene al Estado siempre sobre el camino donde deberá encontrarse con el genio. Pero Apolo no se manifiesta sólo como Pitia, como divinidad que prepara y abre el camino. Aquí y allí se presenta bajo otras figuras, como «individuo», como Homero, Licurgo, Pitágoras: se sabía por qué a estos héroes se les dedicaban templos y se les veneraba como dioses. En la representación del pueblo griego Apolo se transforma luego de nuevo bajo la conocida figura del «individuo»: como «cantor ciego» o «vidente ciego»: indudablemente hay que entender aquí la ceguera como un símbolo de aquel aislamiento. Y así, a través de estos venerables reflejos del «individuo» en el incierto pasado del pueblo, Apolo se preocupaba de que en el presente la mirada de la masa fuese una mirada penetrante capaz de reconocer al «individuo», así como, por otro lado, se esforzaba incesantemente en producir a través de nuevas configuraciones nuevos «individuos», y de rodearlos con signos premonitorios milagrosos de un hechizo protector.

Todos estos preparativos apolíneos tienen en sí algo del carácter de los Misterios. Nadie sabe propiamente para quién se representa el horrible espectáculo de los Estados que luchan, de las poblaciones oprimidas, de masas populares que se forman penosamente, y permanece más bien oscuro si se es actor o espectador. Y así, los individuos son sacados por una mano invisible fuera de todos esos grupos que luchan y apremian, con una intención completamente misteriosa. Sin que

[illegible] mientras que al individuo apolíneo se le protege antes que nada del conocimiento horrible de que aquella confusión de seres que sufren y se afligen tiene [illegible] su meta y su objetivo, la voluntad *dionisíaca* utiliza precisamente ese saber para llevar a sus individuos a un grado todavía más alto y para glorificarse en [illegible] junto a aquel orden apolíneo de los Misterios, completamente velado, co[illegible] entonces paralelamente un orden dionisíaco, que es símbolo de un mundo [illegible] sólo a pocos individuos, del que sin embargo podía hablarse ante mu[illegible] hombres mediante un lenguaje simbólico. Aquella embriaguez extática de [illegible] dionisíacas se ha insinuado, por decirlo así, en los Misterios: es el mis[illegible] impulso el que domina aquí y allí, la misma sabiduría es proclamada aquí y [illegible] ¿A quién no le gustaría comprender este trasfondo del ser griego en sus mo[illegible] artísticos? Aquella simplicidad silenciosa y aquella noble dignidad que [illegible] asmado a Winckelmann son algo inexplicable, si se descuida la reali[illegible] metafísica de los Misterios, que continúa actuando en lo profundo. Aquí [illegible] el griego una seguridad inquebrantable y fidedigna, mientras que [illegible] a sus dioses olímpicos se comportaba con mayor libertad, bien jugando o [illegible] dando. Por eso, la profanación de los Misterios era considerada por él como el verdadero crimen capital, que le parecía aún más terrible que la destruc[illegible] del *demos*.

[illegible]

Aquí resulta evidente, sin más, que sólo un muy pequeño grupo de elegidos puede ser iniciado en los grados supremos y que la gran masa tendrá que permanecer eternamente en los vestíbulos: asimismo, que sin esos epoptos[64] de la suprema sabiduría resulta completamente inalcanzable el objetivo de aquella venerada instrucción, mientras que cada uno de los otros iniciados, aspirando a una [illegible] personal, o a una perspectiva personal de una supervivencia bella, mo[illegible] por un impulso *egoísta* sube valientemente la escala de los conocimientos, [illegible] que tiene que detenerse allí donde sus ojos ya no soportan más el terrible esplendor de la verdad. En este límite se separan entonces los individuos que, [illegible] preocupados de sí mismos, son introducidos en aquel devorador resplan[illegible] por un aguijón que les empuja dolorosamente hacia adelante — para retor[illegible] luego, con la mirada transfigurada, como un triunfo de la voluntad dionisía[illegible] que mediante una maravillosa ilusión consigue doblegar y romper la punta [illegible] de su conocimiento negador de la existencia, la lanza más fuerte arroja[illegible] contra la existencia misma. Para la gran masa son válidos los más diversos [illegible] o las amenazas: entre éstas, la creencia de que los no iniciados serán [illegible] después de la muerte en el fango, mientras que los iniciados podrán es[illegible] una existencia futura feliz. Otras imágenes, en las que se compara la exis[illegible] en esta vida con una cárcel y el cuerpo con un sepulcro del alma, tienen ya [illegible] más profundo. Sin embargo, luego vienen los mitos propiamente dio[illegible], con un contenido imperecedero, que nosotros debemos considerar como el subsuelo de toda la vida artística griega: cómo el futuro dominador del

[illegible] [61, 2, 72].

[illegible] en Grecia de los seres que tienen facultades más allá de lo ordinario para pene[illegible] en los Misterios de Eleusis.

mundo, bajo la figura de un niño (Dioniso Iaco[65]), es despedazado por los Titanes, y cómo ha de ser venerado ahora en este estado como Zagreus[66]. Con ello se expresa que este despedazamiento, el *sufrimiento* propiamente dionisíaco, se asemeja a una transformación en aire, agua, tierra, roca, planta y animal; en virtud de esto el estado de individuación se considera entonces como la fuente y la causa primordial de todo sufrimiento. Los dioses olímpicos son creados de la risa de Fanes, y los hombres de sus lágrimas. En ese estado Dioniso tiene la doble naturaleza de un *demón* cruel y salvaje, y de un clemente dominador (como ἀγ<ριώνιος> y ὠμ<ηστής> y como μείλ<ιχιος>). Esta naturaleza se manifiesta en accesos tan terribles, como en aquella exigencia del adivino Eufrántides antes de la batalla de Maratón, según la cual se debían sacrificar a Dioniso ἀ<γριώνιος> los tres sobrinos de Jerjes, tres jóvenes bellos y magníficamente engalanados: sólo esto podía garantizar la victoria. La esperanza de los epoptos apuntaba hacia un renacimiento de Dioniso, que nosotros hemos de comprender ahora como el fin de la individuación: para la venida de este tercer Dioniso resonaba el vibrante canto de júbilo de los epoptos. Y sólo en esta esperanza hay un rayo de alegría sobre la faz del mundo lacerado y fragmentado en individuos: como lo simboliza el mito a través del cual Demeter, sumida[67] en una eterna tristeza por el descuartizamiento de Dioniso, se vuelve a alegrar por primera vez cuando se le dice que puede *una vez más* parir a Dioniso. En las intuiciones citadas tenemos ya reunidos todos los elementos de una profundísima visión del mundo: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo que existe, la concepción de la individuación como causa primordial de todo mal, la alegría, lo bello —y el arte[68]— como la esperanza de que el dominio de la individuación pueda ser quebrantado, como presentimiento de una unidad restablecida. Un conjunto semejante de ideas no puede por eso ser transferido al ámbito de lo cotidiano, al orden regular del culto, si no se quiere que sea banalizado y deformado del modo más ignominioso. Toda la institución de los Misterios tenía sólo como meta proporcionar estos conocimientos, a través de imágenes, a quien estuviese preparado, es decir, solamente al que ya hubiese estado guiado hacia ellas por una necesidad sagrada. Sin embargo, en estas imágenes reconocemos de nuevo todos aquellos estados de ánimo excéntricos y todos aquellos conocimientos que habían sido suscitados conjuntamente y casi de golpe por el orgiasmo de las fiestas primaverales dionisiacas: la aniquilación de la individuación, el horror por la unidad rota, la esperanza de una nueva creación del mundo, en resumen, el sentimiento de un terror lleno de delicias, donde los *nudos* del placer y del miedo están unidos entre sí[69]. Cuando aquellos estados de éxtasis se fueron infiltrando en el funcionamiento de los Misterios, quedó eliminado el peligro mayor para el mundo apolíneo, y entonces fue ya posible que el dios del Estado pudiese, sin temores de que el Estado fuese destruido de ese modo, concluir con Dioniso su visible alianza para producir la obra de arte común, la tragedia, y para glorificar su doble naturaleza en el *hombre trágico.* Esta alianza se expresa, por ejemplo, en el sentimiento

---

[65] En el msc. «I<achos>» y no «Z<agreus>».
[66] Apollodoro, III, 4, 3; Cfr. 3 [82].
[67] En el msc. «versunkene» y no «versenkte».
[68] En el msc. «die Freude, das Schöne — und die Kunst —» y no «das Schöne und die Kunst».
[69] Platón, *Fedón*, 60 b-c

[illegible] del ciudadano ateniense, para el que sólo dos cosas eran consideradas como [illegible] sacrilegio supremo: la profanación de los Misterios y la destrucción de la [illegible] de su Estado. Que la naturaleza haya conectado el nacimiento de la tragedia con aquellos dos impulsos fundamentales de lo apolíneo y de lo dionisíaco, debe ser considerado por nosotros tanto como un abismo de la razón, como el dispositivo de la misma naturaleza de unir la propagación de la especie con la dualidad de los sexos: algo que siempre pareció extraño al gran Kant. El [illegible] común está en eso, en que pueda surgir algo nuevo de dos principios [illegible] en que esos impulsos divergentes aparezcan como una unidad: en este [illegible] tanto la propagación como la obra de arte trágica pueden ser considerada[illegible] como una garantía del renacimiento de Dioniso, como una luz de esperanza [illegible] la faz eternamente triste de Demeter.

[illegible][1]

[...] Aquella creación nueva del arte, a la que miraba Eurípides empujado por [illegible] se había fijado una meta completamente distinta a la de Platón: cuando [illegible] trató de superar el concepto socrático del arte, Eurípides, por el contrario, [illegible] en precisar este concepto en sus creaciones. Uno refutaba el arte tradi[illegible], porque creía reconocer en la definicion socrática su carácter reprobable, [illegible] la refutaba, porque tenía la sensación de que no correspondía más que [illegible] a ese concepto. Platón encontró también en la definición socrá[illegible] del arte —como reproducción de un simulacro— una norma; Eurípides una [illegible] ideal: por esta razón el primero tuvo que buscar para su nuevo arte una [illegible] nueva, el segundo un arte nuevo para la antigua definición. Y así Eurí[illegible] encontró entre la tragedia de Esquilo y Sócrates como el hombre Siria[71] [illegible] de haber pesado sobre el alma de Eurípides el juicio socrático de la [illegible] del arte en general! ¡Y qué clase de oscura determinación es necesaria [illegible] plasmar consciente y deliberadamente el arte hasta alcanzar la forma a la [illegible] aplica verdaderamente y sin restricciones aquel juicio! Este ser continua[illegible] fustigado sobre la cancha de la creación dramática, y este seguro manejo [illegible] para guiar la obra dramática directamente hasta el abismo — ¡qué [illegible] conflicto! La tragedia murió, como dije, por su suicidio. Así se comprende [illegible] de autolaceración orgiástica en Eurípides. ¡A quién le gustaría mirar sin [illegible] la imagen del melancólico eremita[72]! Aquí descubrimos la expresión [illegible] poderosamente agudo, que ve en la definición socrática del arte no [illegible] crítica, sino también la meta todavía no alcanzada de la tragedia: y junto [illegible] reconocemos una violenta fuerza poética que se debe descargar en las poe[illegible] dramáticas, cualquiera que sea la seriedad con la que la voz de Sócrates ex[illegible] su propia reprobación. Este áspero antagonismo, que se manifiesta en una [illegible] naturaleza, empujó a Eurípides hacia la soledad, desde la cual pudo atre[illegible] a desprecian a su público, tanto como si lo rechazaban como si lo adoraban. [illegible] a él ni siquiera se le permitió expresar en su desnudez y sin adaptaciones [illegible] de la obra de arte trágica, porque sin éstas aquella obra habría sido im[illegible] en la Atenas de entonces. Una generación posterior supo distinguir bien

[illegible] para GT, sobre todo 11, 14 y 15.
[illegible] figura esta última frase: «Y así Eurípides...».
[illegible] «l'insiediers» y no «Euripides».

lo que había en ella de fruto y lo que había de cáscara: la cáscara la tiró y salió de su capullo la encarnación del arte dramático tal y como lo entendía Sócrates y tal y como Eurípides trató de alcanzarlo en su totalidad, el espectáculo como juego de ajedrez, la *nueva comedia ática*. Se la puede considerar, en el sentido más audaz de la palabra, como la reproducción de una reproducción: se representaba en cada familia y cada uno era en ella actor. Los poetas de la comedia nueva sabían bien por qué veneraban a Eurípides como a su genio: porque él fue el que había llevado al espectador a la escena, porque él fue el que había implantado[73] en el público el gusto por rumiar la existencia de cada día. Nadie se acordaba ya de aquella mirada pesimista y penetrante con la que Eurípides miraba desde arriba este arte. Pero un nuevo género del *arte socrático* fue el que quedó para siempre un arte, que unido con la novela, ha cercenado la admiración de toda la posteridad no griega. El *espectáculo* como reflejo de la realidad empírica, que tiene como fin un matrimonio[74], un cambio de gobierno, la *novela* como reflejo de una realidad ideal fantástica, con alguna perspectiva metafísica, éstas son las dos formas fundamentales con las que casi dos milenios han demostrado su dependencia de los griegos y, ciertamente, su descendencia natural; formas fundamentales que han encontrado en Cervantes y en Shakespeare su realización final y su más perfecta satisfacción.

Después de esta mirada sobre la lejanía remota, dirijamos otra vez la vista con temor[75] hacia Sócrates, que entre tanto se ha transformado ciertamente en un monstruo: «tiene ya el aspecto de un hipopótamo, con ojos de fuego, y terribles dientes»[76].

7 [125][77]

¿De qué naturaleza es aquel genio, a cuya creación empuja el socratismo incesantemente?

Hemos ya reconocido que con el genio teórico sucumbieron el arte griego que se apoyaba en los instintos y no llegaba al conocimiento de sí mismo, y la ética: con esto, naturalmente, se pronunció también la condena a muerte del Estado griego, el cual había existido únicamente sobre la base de aquella ética y con el objetivo de alcanzar aquel arte. A qué nuevo fin artístico apunta la acción del genio teórico, que se manifiesta en primer lugar en un sentido contrario al arte, y qué enormes períodos de tiempo se necesitan para producir este nuevo arte, sobre eso se me ha ocurrido una hipótesis que no tendré miedo de enunciar, a pesar de ser muy parecida a un capricho metafísico, y también a costa de incurrir en la más peligrosa acusación de herejía: al hacer esto, debo observar anticipadamente que el *tiempo* no me impresiona más a mí que a los geólogos, mis contemporáneos[78], y que yo me permito por eso sin dudar, para hacer surgir *una* única obra de arte, disponer de milenios, como si se tratase de algo completamente irreal.

El genio teórico tiende de una doble manera a desencadenar los impulsos místico-artísticos, por un parte, con su existencia en general, la cual reclama tan

[73] En el msc. «eingepflanzt» y no «eingepflügt».
[74] Añadida esta palabra en el msc.
[75] «Con temor», añadido en el msc.
[76] Goethe, *Fausto* I, 1245.
[77] Cfr. comienzo de PHG, GT 18, SE 7, WB 9
[78] En el msc. «den... meinen», y no «dem meinem»

[illegible] la existencia del hermano gemelo inmortal, lo mismo que un color a otro [illegible] significando una especie de alopatía de la naturaleza; por otra parte, a través [illegible] la ya mencionada brusca transformación de la ciencia en arte, cada vez que la [illegible] alcanza sus límites. Debemos de representarnos más o menos el comienzo [illegible] último proceso, pensando que el hombre teórico percibe la existencia de [illegible] en algún punto del mundo intuitivo, la existencia de un ingenuo en[illegible] de la sensibilidad y del entendimiento, del que se libera a sí mismo con un [illegible] de la causalidad y de la mano del mecanismo lógico: con ello, él [illegible] al mismo tiempo que la representación mística habitual de aquel proce[illegible] un error al compararla con su conocimiento, y que con ello la imagen [illegible] del pueblo venerada como fidedigna es afectada por errores demos[illegible] Así comienza la ciencia griega: ya desde sus primeros estadios, cuando en [illegible] no es más que un embrión de ciencia, se convierte ya en arte y, partiendo [illegible] aquel punto de vista apenas alcanzado, que es muy restrictivo, diseña en el va[illegible] gracias a una fantástica analogía, una nueva imagen del mundo, que presen[illegible] el mundo como agua, como aire, o como fuego. Aquí, un experimento químico muy simple ha sido transformado, con el aumento de una lente cóncava, en el [illegible] del ser: por amor a tales cosmogonías, ahora la pluralidad y la infinitud [illegible] deben ser explicadas sólo a través de un sin fin de fantasmas físi[illegible] y cuando éstos no son suficientes, incluso se recurre a los antiguos dioses [illegible]. De este modo, la imagen científica del mundo se aleja lentamente, en [illegible] lugar, de las representaciones populares y, después de un pequeño desliz, [illegible] de nuevo a ellas, tan pronto como el conocimiento verdaderamente muy [illegible] tenga que ser ampliado a conocimiento fundamental del mundo. ¿Cuál [illegible] fuerza que obliga a esas exageraciones inconmensurables y a los abusos[79] [illegible] inferencias analógicas, y que por otro lado expulsa al hombre teórico del te[illegible] seguro y recientemente conquistado hacia el «desorden» tan seductor de la [illegible]? ¿Por qué este salto en el vacío? Hemos de recordar aquí, que el in[illegible] es sólo un órgano de la voluntad y tiende en toda su actividad, con una [illegible] necesaria, hacia la existencia, y que respecto a su fin se trata solamente [illegible] formas de la existencia, pero nunca de la pregunta por el ser o no-ser. [illegible] nunca tiene como fin la nada, y tampoco un conocimiento absoluto, [illegible] que éste sería un no-ser respecto al ser. Favorecer a la vida — seducir a la [illegible] es, por consiguiente, el propósito que subyace a todo conocimiento, el ele[illegible] lógico, el cual, como padre de todo conocimiento, define también los lí[illegible] del mismo. En todo caso, esa imagen mística del mundo, adornada con [illegible], puede sólo aparecer como una exageración de un pequeño y particu[illegible] conocimiento científico; incluso si este proceso no puede ser comprendido [illegible] la conciencia, que siempre se ve forzada a juzgar sólo empíricamente, según [illegible] principios de la experiencia, y que no puede decirnos nada más que cosas ab[illegible] sobre las causas y las consecuencias en general. Por consiguiente, aquello [illegible] vez trasciende los límites de la ciencia y por decirlo así nos — — —

[illegible]

[...] Entre estas agitadas luchas ha nacido el nuevo arte, y la marca que le han [illegible] habitualmente estas luchas es el carácter «sentimental», que alcanza su

[79] En el ms. «Missbräucher» y no «Missbrauche».

meta suprema cuando está en condiciones de crear el «idilio». Yo no estoy en condiciones de aplicar aquella espléndida terminología schilleriana a todo el amplísimo dominio de las artes, sino que encuentro un número considerable de épocas artísticas y de obras de arte que no se pueden encajar bajo esos conceptos: aunque es verdad que yo pienso interpretar correctamente «ingenuo» por «puramente apolíneo», por «apariencia de la apariencia», y por el contrario «sentimental», por «nacido bajo la lucha entre el conocimiento trágico y el antiticismo». Sin duda, «ingenuo» revela el carácter eterno de un género supremo de arte, pero es también cierto que el concepto «sentimental» no alcanza para abarcar los signos distintivos de todas las artes no ingenuas. ¡En qué confusión caeríamos en caso de que quisiésemos juntar, por ejemplo, la tragedia griega y Shakespeare! ¡Y también la música! Por el contrario, comprendo que lo «dionisíaco» es lo completamente contrapuesto a lo «ingenuo» y a lo apolíneo, es decir, a todo arte que no es «apariencia de la apariencia», sino «apariencia del ser», reflejo de lo eterno Uno primordial, y por lo tanto todo nuestro mundo empírico el cual, desde el punto de vista de lo Uno primordial, es una obra de arte dionisíaca; o, desde nuestro punto de vista, la música. Si juzgo lo «sentimental» desde un tribunal supremo, tendría que negarle el valor de una pura obra de arte, porque no ha surgido como aquella suprema y durable reconciliación entre lo ingenuo y lo dionisíaco, sino que oscila inquieto entre ambos, y alcanza su unificación sólo a saltos, sin conseguir un dominio estable, ocupando más bien una posición insegura entre las diversas artes, entre poesía y prosa, filosofía y arte, concepto e intuición, valor y poder. Es la obra de arte de aquella lucha todavía indecisa, que se dispone a decidir, sin alcanzar esta meta; sin embargo, esta obra de arte, por ejemplo, la poesía schilleriana, conmoviéndonos y exaltándonos, nos señala nuevas vías y es semejante a «Juan» el precursor[80], «que bautiza a todos los pueblos del mundo».

7 [127][81]

[...] Después de todas estas presuposiciones, se puede pensar ahora lo imposible y antinatural que tiene que ser tratar de poner música a una poesía, es decir, querer ilustrar una poesía mediante la música, y con la intención explícita de simbolizar mediante la música las ideas conceptuales de la poesía y con ello proporcionar a la música un lenguaje conceptual: una empresa que me parece semejante a la de un hijo que quiera engendrar a su padre. La música puede proveerse fuera de sí imágenes: que sin embargo son siempre sólo imágenes, por decirlo así, ejemplos de su verdadero contenido: la imagen y la representación nunca podrían producir música a partir de sí, y tanto menos estaría en condiciones de hacer suyo el concepto o —como se ha dicho— la idea poética[82]. Por el contrario, no es de ninguna manera un fenómeno tan ridículo, como les parece a los estetas modernos, el hecho de que una sinfonía de Beethoven obligue continuamente al oyente individual a escuchar un discurso de imágenes, incluso si se da el hecho de

[80] Nietzsche está aludiendo a Juan el Bautista, que en el Evangelio anuncia en el desierto la venida de Jesús, el Mesías.

[81] Cfr. GT 6.

[82] Carta de Schiller a Goethe del 18 de mayo de 1796 citada en GT 5. En la BN se encuentran los dos volúmenes: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, 3.ª ed., Stuttgart, 1870.

de una compilación de las distintas imágenes del mundo, producidas por una [illegible] musical, aparezca verdaderamente fantástica y coloreada, y hasta contra-[illegible] es propio del estilo de aquellos señores ejercitar en tales compilaciones [illegible] pobre argucia y no reconocer de ninguna manera que el fenómeno es digno de ser explicado. Incluso si el poeta de los sonidos ha hablado de una composi-[illegible] mediante imágenes, por ejemplo, cuando ha designado una sinfonía como [illegible] y un movimiento como «escena en el arroyo» o como «reunión alegre [illegible]», éstas no son más que representaciones simbólicas nacidas de la [illegible], que por ningún lado pueden ilustrarnos sobre el contenido dionisíaco, [illegible] dicho, no tienen ningún valor exclusivo respecto a otras imágenes. Sin em-[illegible] poner la música entonces al servicio de una serie de imágenes y de concep-[illegible] utilizarla como medio para un fin, para reforzar las imágenes y aclararlas [illegible] esta extraña presunción, que se encuentra en el concepto de la «ópera», me [illegible] a aquel hombre ridículo que trataba de elevarse en el aire con sus pro-[illegible] brazos: lo que este loco y lo que la ópera intentan según este concepto [illegible] algo puramente imposible. Aquel concepto de ópera no pretende que se use [illegible] mal, sino que —como he dicho— ¡ ¡pretende algo que es imposible! La [illegible] música *puede* ser un medio, aunque uno pueda percutirla, atormentarla, [illegible] como sonido, como redoble de tambor, en sus grados más rudos y [illegible] simples, la música supera aún a la poesía y la degrada a no ser más que su [illegible]. Según aquel concepto, la ópera, como género[83] no es tanto una desvia-[illegible] de la música, como una idea errónea de la estética. Si, por lo demás, yo [illegible] de esta forma la esencia de la ópera con la estética, entonces estoy natu-[illegible] lo bastante lejos como para querer justificar una mala música de ópera [illegible] mal libreto. La peor música frente al mejor texto poético puede significar [illegible] el fondo dionisíaco del mundo: y la peor poesía, cuando la música es óp-[illegible] puede ser siempre imagen, espejo y reflejo de este trasfondo: y también es [illegible] que el sonido particular, frente a la imagen, es ya dionisíaco, y que la ima-[illegible] particular, junto al concepto y la palabra, es ya apolínea frente a la música. [illegible] incluso una música mala unida a una mala poesía puede todavía ilustrar [illegible] la esencia de la música y de la poesía. El RECITATIVO es la expresión más [illegible] de lo no natural. Por consiguiente, cuando Schopenhauer, por ejemplo, [illegible] la *Norma* de Bellini[85] como cumplimiento de la tragedia, respecto a [illegible] y poesía, él estaba plenamente autorizado para esto, en su conmoción [illegible] apolínea y autoolvido, porque sentía música y poesía en su valor más [illegible] y, por decirlo así, filosófico, en cuanto música y poesía en general: [illegible] que él demostraba con aquel juicio un gusto poco formado, es decir, un [illegible] que se pueda comparar históricamente. Para nosotros, que en esta investi-[illegible] nos salimos por la tangente intencionadamente, cuando nos preguntan [illegible] el valor histórico de un fenómeno artístico, y que tomamos en consideración [illegible] el fenómeno mismo en su significado invariable y, por decirlo así, eter-[illegible] y no también en su *tipo supremo* — para nosotros, el género artístico de la [illegible] está tan justificado como la canción popular, en la medida en que nosotros [illegible] en ambos aquella unión de lo dionisíaco y de lo apolíneo, y para la

[illegible] «Gattung» y no «Kunstgattung».
[illegible] «Verirrung» y no "Verwirrung».
[illegible] A. Schopenhauer, WWV II, § 28

ópera —es decir, para el tipo superior de la ópera— podemos presuponer un ori-
gen análogo al de la canción popular. Y sólo en la medida en que la ópera con-
cida históricamente por nosotros tiene desde sus inicios un origen completamen-
te distinto que el de la canción popular, nosotros rechazamos esta «ópera», la
cual se relaciona con aquel género de ópera defendido precisamente por no-
tros como se relaciona la marioneta con el hombre vivo. De este modo, es cla-
que la música nunca puede ser un medio al servicio del texto, sino que siempre
supera al texto: así, la música se convierte seguramente en una mala música, si el
compositor rompe toda fuerza dionisíaca que emerge en él por una mirada es-
gustiosa sobre las palabras y los gestos de sus marionetas. Si el autor del libre-
no le ha ofrecido nada más que las acostumbradas figuras esquematizadas, con
su regularidad egipcia, entonces el valor de la ópera será tanto más alto cuan-
más libre, más incondicionado y más dionisíaco sea el desarrollo de la música y
cuanto más desprecie todas las exigencias llamadas dramáticas. En este sentido
la ópera es verdaderamente en el mejor de los casos buena música y sólo mala
mientras que la impostura que se representa con ella es, por decirlo así, sólo apa-
te un disfraz fantástico de la orquesta y, sobre todo, de sus instrumentos más
importantes, los cantantes, de los que el hombre perspicaz se desentiende rápida-
Si la gran masa se deleita justamente en *ello* y se limita a *tolerar* la música, enton-
ces se comportará como todos aquellos que valoran el marco dorado de una
buena pintura mucho más que la pintura misma: ¿a quién le gustaría permitirse
refutar seriamente o incluso patéticamente tales ingenuas aberraciones? ¿Qué
podrá significar, sin embargo, la ópera como música «dramática» en su remo-
sima distancia de una música pura, que actúa por sí misma, y que es sólo mala
dionisíaca? Si nosotros pensamos en un drama variopinto, pasional y que arre-
bata al espectador, un drama que como acción ya está seguro de su éxito, ¿qué
podrá añadir en este caso la música «dramática», suponiendo que no sustraiga
nada? Sin embargo, ella *sustraerá*, ante todo, muchas cosas: pues en cada mo-
mento en que la potencia dionisíaca de la música penetra en el oyente, se vela el
hecho el ojo que ve la acción, y que se había concentrado en los individuos que
aparecían ante él: el oyente *se olvida* ahora del drama y será despertado nue-
mente por él, cuando la magia dionisíaca lo haya abandonado. Pero en la medida
en que la música hace que el oyente olvide el drama, no es todavía música «dra-
mática»: pero ¿qué clase de música es la que no *es capaz* de manifestar el poder
dionisíaco sobre el oyente? ¿Y cómo es posible esa música? Es posible como un
bolismo puramente convencional en el que la convención ha esquilmado toda
fuerza natural: como música se ha debilitado hasta no ser más que un signo,
un recuerdo: y su acción tiene su meta en apremiar al oyente a algo que no pue-
de escapársele para comprender el drama que contempla: así como una señal de
trompeta significa para el caballo una incitación para que vaya al trote. Final-
mente, se podría permitir otra música antes del comienzo del drama y en los en-
treactos, o en momentos aburridos, dudosos para la acción dramática, o incluso
en sus momentos álgidos, pero no ya la música puramente convencional, que
suscita el recuerdo, sino una *música excitante*, como un remedio estimulante
para los nervios embotados y fatigados. Éstos son los dos elementos que ori-
mente puedo distinguir en la música llamada dramática: una retórica convencio-
nal, como música que suscita el recuerdo, y una *música excitante*, que actúa ante
todo físicamente: y así, la música fluctúa entre el redoble del tambor y la con-

[illegible] el estado de ánimo del guerrero que entra en combate. Sin embargo, el es- [illegible] mediante la comparación y que se recrea en la música pura, exige [illegible] aquellas dos tendencias abusivas de la música sean *enmascaradas*: hay que [illegible] «recuerdo» y una «excitación», pero con una buena música, que debe [illegible] en sí gustosa y apreciable: ¡qué desesperación para el músico dramático que [illegible] enmascarar el bombo con una buena música, la cual, sin embargo, no pue- [illegible] de manera «puramente musical», sino sólo en orden a la excitación! Y [illegible] llega el gran público filisteo, que se tambalea con mil cabezas y disfruta [illegible] en ser de esta «música dramática», que se avergüenza siempre de sí mis- [illegible] cuenta de su vergüenza y de su confusión. Este público siente más [illegible] quilleo agradable en su piel: a él se le rinde homenaje de todas las for- [illegible] a él, al gozador de mirada lánguida que busca distracción y nece- [illegible] a él, que se imagina culto, que se ha acostumbrado a los buenos [illegible] a la buena música, así como se ha acostumbrado también a la buena [illegible] por lo demás, dar demasiada importancia a las cosas, a él, al egoísta [illegible] y distraído, que debe ser reconducido a la obra de arte con vio- [illegible] las cornetas, porque continuamente se le cruzan por la cabeza planes [illegible] dirigidos a su provecho y placer. ¡Desgraciados músicos dramáticos! [illegible] cerca a vuestros mecenas! Son mitad fríos y mitad rudos». «¿Por qué, [illegible] atormentar a las dulces Musas para un fin semejante?» Y que éstas [illegible] por ellos, mejor dicho, torturadas y maltratadas — ellos mismos no [illegible] ¡los sinceramente desgraciados!

Habíamos presupuesto un drama pasional que arrebata al espectador y que [illegible] está seguro de su efecto sin música: temo que todo lo que en él es «poe- [illegible] verdadera «acción» se relacione con la verdadera poesía de modo seme- [illegible] como la música dramática se relaciona con la música en general: se trata- [illegible] de una poesía que suscita recuerdos y de una poesía excitante. La poesía [illegible] como medio para hacer recodar, conforme a la convención, sentimientos [illegible] cuya expresión ha sido descubierta y hecha famosa, mejor dicho, nor- [illegible] por los verdaderos poetas. Luego, se exigirá a ella que socorra en los mo- [illegible] peligrosos a la verdadera «acción», ya sea que se trate de una historia [illegible] terrible o de una magia llena de transformaciones, y que extienda un [illegible] que oculte la zafiedad de la acción misma. Con el sentimiento de la vergüen- [illegible] de que la poesía es sólo una mascarada que no soporta la luz del día, este gé- [illegible] de falsa poesía «dramática» tiende ahora hacia la música «dramática»: lo [illegible] que inversamente el músico dramático hace las tres cuartas partes del ca- [illegible] para encontrar al poetastro de estos dramas, con su habilidad para tocar [illegible] y trompetas, y con su terror ante una música auténtica, autosuficiente [illegible] de la confianza. ¡Y entonces ellos se ven y se abrazan, estas caricaturas apo- [illegible] y dionisíacas, este *par nobile fratrum*[86]!

Después de este panorama sobre la ópera que conocemos históricamente, [illegible] que se consuma en la música «dramática», nos volvemos hacia [illegible] ideal de ópera, cuyo origen es análogo al de la canción popular lírica, y [illegible] en la tragedia griega representa la más pura y suprema unión de lo dionisía-

[illegible] de Horacio (*Sat*, II, 3, 243). Ver también carta a Ritschl 21-9-1870, CO II 159- [illegible]

co y apolíneo; mientras que en la susodicha música dramática estos mismos elementos se encuentran yuxtapuestos, penosamente desfigurados y faltos de autonomía, como una pareja de mutilados que deben andar[87] juntos, porque si caminan solos se caerían. De aquel Arquíloco dionisíaco-apolíneo, el primero que *nosotros* podemos reconocer como poeta[88], parte un nuevo movimiento artístico, el progresivo *desarrollo de la canción popular hacia la tragedia*. Pero, simultáneamente, junto a este proceso que llega a ser claro, que se realiza en una serie de *artistas*, corre paralelo otro proceso, que se lleva a cabo sin la mediación del artista, en la omnipotencia de la naturaleza y en un tiempo mucho más breve. Por lo tanto, quisiéramos admitir, según la analogía de fenómenos similares, que la exaltación dionisíaca de las masas, tal y como ha nacido en esas fiestas primorales extáticas, encuentra su expresión en el individuo: partiendo de tales orígenes, luego el vértigo orgiástico se extiende de una manera cada vez más rápida en círculos siempre mayores. Pensemos ahora en una masa semejante, que se condensa cada vez más en *un único* individuo monstruoso, visitada por un fenómeno onírico común: Dioniso aparece, todos lo ven, todos se arrojan al suelo ante él. Este fenómeno, la *misma visión* que aparece a *más personas,* mejor dicho a masas enteras, habrá sido visto también en primer lugar por un individuo, a partir del cual la visión alcanza también a todos los demás, a medida que la masa, como decía, se funde cada vez más en un único individuo. Éste es el proceso, que es análogo a aquel que se ha desarrollado lentamente durante un siglo desde la canción popular hacia la tragedia. Pues yo reconozco aquí el concepto fundamental de la tragedia griega, es decir, que a un *coro* dionisíaco, bajo el efecto de una acción apolínea, se revele en una *visión* su propio estado: así como en la canción popular lírica el individuo, excitado al mismo tiempo apolínea y dionisíacamente, sufre una visión similar. La excitación creciente que progresa del individuo al coro y la visibilidad que se alcanza con ella y que dura más tiempo, y la eficacia de la visión, me parece que representan el proceso originario de la tragedia, a partir del cual se puede explicar el «drama», la acción, en el sentido de que aquella exaltación que acabamos de describir, que progresa del individuo a todo el coro, es a su vez vista como «acción» de la visión, como *expresión vital de la figura de la visión*. Por eso, en el origen de la tragedia sólo el coro, en la orquesta, es «real», mientras que el mundo del escenario, los personajes y los acontecimientos que se dan en él, son visibles sólo como imágenes vivientes, como formas aparentes de la fantasía apolínea del coro. Este proceso *de la revelación nocturna*[89] *de la visión* que se propaga poco a poco desde individuo al coro vuelve a aparecer como una *lucha y una victoria de Dioniso*, y se representa ante los ojos del coro. Ahora vemos con claridad la necesidad profunda de esos hechos transmitidos, según los cuales en la época más antigua el sufrimiento y la victoria de Dioniso eran el único contenido de la tragedia, más aún, nosotros comprendemos ahora inmediatamente que cualquier otro héroe de la tragedia debe ser comprendido como un representante de Dioniso, por decirlo así, como una máscara de Dioniso.

---

[87] En el msc. «führen muss» y no «sicherer weiss».
[88] En el msc. «Poeten» y no «Musi<ker».
[89] En el msc. «allnächtlichen» y no «allmählichen».

[1[148]]

[...] Lo que nosotros llamamos «trágico» es justamente esa clarificación apo- [...] de lo dionisíaco: cuando desarrollamos en una serie de imágenes aquellas [...] entrelazadas unas con otras, que producen todas juntas la embria- [...] de lo dionisíaco, entonces esta serie de imágenes, como pronto se ha de ex- [...] expresa lo «trágico».

La forma más universal del destino *trágico* es la derrota victoriosa o llegar a [...] victorioso en la derrota. Cada vez es derrotado el *individuum*: y a pesar de ello [...] sentimos su aniquilación como una victoria. Para los héroes trágicos es [...] perecer con aquello con lo que él tiene que vencer. En esta inquietante [...] nosotros vislumbramos algo de aquella suprema valoración de la indi- [...] a la que hemos ya aludido: lo Uno primordial necesita de ésta para [...] el fin último de su placer: de tal manera que perecer aparece tan digno [...] como nacer, y lo que nace ha de solucionar en el perecer la tarea que [...] impuesta como *individuum*.

[1[149]]

Para Eurípides un segundo aspecto: él quiere alcanzar el efecto ditirámbico. [...] obtener a toda costa con la poesía el efecto de la música.

[1[150]]

Apolíneo y dionisíaco.

Lírico.

La tragedia. Trágico.

El ditirambo.

La muerte de la tragedia. Sócrates: «Se trataba de encontrar el pensamiento trágico».

Shakespeare: «el poeta del conocimiento trágico».

Wagner.

[1[151]]

Eurípides busca el pensamiento trágico por el camino de la ciencia, para producir con la palabra el efecto del ditirambo.

Shakespeare es el poeta de la culminación, perfecciona a Sófocles, él es *el Sócrates que cultiva la música.*

[1[152]]

Comparación entre el ditirambo y la tragedia. (El pensamiento se complica, la palabra en exacta correspondencia con el gesto, se produce una especie de lenguaje primordial.)

Característica del recitativo. *Sentido profundo de la acción* frente a la *pobreza de pensamiento* de la palabra. El ditirambo actúa simbólicamente. El idealismo [...] es la imagen del mundo, inexpresado. La palabra es sólo símbolo del *deseo*. *El mundo de lo visible está depotenciado*[92] por el ditirambo, como dice muy co-

[91] Cfr. GT 21, 24.

[92] Cfr. 7 [129, 134, 166]; 9 [132].

[93] Término utilizado por «Wagner», *Depotenzierung*, sinónimo de «*Entladung*» («descar- [...] descarga de las pasiones.

rrectamente Wagner[93]. En el drama la atmósfera dionisíaca se descarga en imágenes. En el ditirambo el mundo de las imágenes es sólo marginal.

7 [133]

A la *nueva comedia* le falta por completo el trasfondo dionisíaco, es épica.

7 [134][94]

Shakespeare. Perfeccionamiento de Sófocles. Lo dionisíaco ha quedado puramente absorbido en imágenes. El abandono del coro estaba completamente justificado: pero al mismo tiempo se dejó que desapareciese el elemento dionisíaco. Este se refugia en los Misterios. Irrumpe en el cristianismo y genera una nueva música.

Tarea de nuestra época: ¡encontrar una cultura para nuestra música!

7 [135]

Intento de Eurípides de encontrar la nueva forma. Se hallaba bajo la influencia del ditirambo dionisíaco. ¿Por qué la comedia antigua atacó a los autores del ditirambo? ¿Como Eurípides?

7 [136]

El *mito* en la ciencia.

7 [137]

El lenguaje sencillo.
El idealismo.
Ya no se conoce la naturaleza alemana.
Grandeza de la generosidad.
Radicalismo.
Incapacidad de comprender la teoría.
Contra la civilización.
¿Poeta y músico unidos?
¿Se habría perdido el mito?
El milagro.

7 [138]

Tragedia y ditirambo dramático.

Así pues, hay que declarar que la guerra es tan necesaria para el Estado como lo es el esclavo para la sociedad: y ¿quién quisiera poder sustraerse a este compromiento, si él se pregunta sinceramente por las causas de la no conseguida perfección artística griega?

7 [139]

Que la naturaleza griega — — —

La obra de arte, como la religión, sólo es un medio para la perpetuación de los genios.

---

[93] Aquí Nietzsche se refiere a Wagner, R., *Beethoven*, Fritzsch, Leipzig, 1870, 73 pp. [pp. 642]. Cfr. 9 [126], 12 [1].

[94] Cfr. 5 [94]; 7 [3, 13, 130, 131, 132].

Concepto de apariencia. La obra de arte no es el objetivo de lo Uno primordial sino el éxtasis genial del individuo. La obra de arte considerada históricamente. Es un medio para perpetuar el genio. Fundar la educación sobre ello.

La visión apolínea como origen del drama y de la tragedia.

La transformación apolínea como otro ser: origen del ditirambo.

Se puede considerar el coro como un seno materno de dos maneras. Una en tanto tiene una visión. Por otro lado, padeciéndola en sí. La vida de la visión es puramente apolínea en la tragedia.

¿O hay que entender el ditirambo como el coro que ve la visión apolínea, hasta la altura del héroe dionisíaco-apolíneo? Sí

El coro ve al héroe como *hombre lírico*, como imagen primordial del hombre, y así, como manifestación del dolor primordial.

[illegible]

Lo trágico. Los dos poetas.

Contra Aristóteles.

El culto de Dioniso. El drama épico. La «mímica».

El ditirambo.

Richard Wagner.

[illegible]

Simbolismo del lenguaje: «un residuo de la objetivación apolínea de lo dionisíaco».

El hombre es una débil copia del hombre dionisíaco-apolíneo.

[illegible]

Contenido

I. El nacimiento del pensamiento griego.
II. Los presupuestos de la obra de arte trágica.
III. La doble naturaleza de la obra de arte trágica.
IV. La muerte de la tragedia.
V. Ciencia y arte.
VI. La serenidad homérica.
VII. Metafísica del arte.

[illegible]

Lo trágico.

El culto en la *Política* y en la *Ética*[96] de Aristóteles. Olimpo en la *Política* de Aristóteles[97].

«La mímica» contra Aristóteles.

Origen del mito.

Homero, el poeta épico como artista apolíneo.

[illegible] para GT. Por encima de la numeración I, II, III, en los msc. se ha añadido [illegible] «Nacimiento el genio», «Tragedia y ditirambo», y en el margen derecho de [illegible] entre las líneas 5 y 6: «IV. Aristóteles sobre el drama. V. La muerte de la tragedia. VI [illegible] de la tragedia».

[illegible] *Ética Nicomaquea*, 1177 b.

[illegible] *Política*, 1342 a, 4-11, 1340 a, 9-12.

La música dionisíaca (Aristóteles sobre el orgiasmo).
El héroe «ni del todo bueno ni del todo malo» como espejo del dolor primordial y de la ilusión.
Concepción del mundo del poeta épico y del poeta trágico.
Tratado final: la educación para lo trágico y para el arte.
El ditirambo.
Sobre Richard Wagner y la próxima ejecución beethoviana.

7 [144]

El proceso completo de la historia del mundo se mueve como si existiera la *libertad de la voluntad* y la responsabilidad. Esto es un presupuesto moral necesario, una categoría de nuestra acción. Aquella rígida *causalidad*, que nosotros podemos concebir perfectamente de modo conceptual, no es una categoría necesaria. El rigor de la lógica es aquí inferior al rigor de nuestro pensamiento que acompaña a la acción.

7 [145]

Las cumbres de la humanidad son más exactamente los puntos centrales de un semicírculo. O sea, hay una línea ascendente y otra descendente. La historia universal no es un proceso unitario. *Su fin es continuamente alcanzado.*

7 [146]

Si nuestra acción es una ilusión, entonces también la responsabilidad debe ser naturalmente sólo una ilusión. Bien y mal. Compasión.

7 [147]

El choque es un problema, en tanto que se consideren como reales los dos leños. De hecho no existe el *influxus physicus*.

7 [148][98]

¿El dolor es algo representado?

Existe *sólo una vida, un solo sentir, un solo* dolor, *un solo* placer. Nosotros sentimos a través y bajo la mediación de representaciones. No conocemos entonces el dolor en sí, el placer en sí, la vida en sí. La voluntad es algo metafísico, el ser, representado por nosotros, de las visiones primordiales.

7 [149]

La creencia en la libertad y en la responsabilidad produce ahora la ilusión del «bien», es decir, de lo puramente querido, de lo querido sin egoísmo. ¿Qué es entonces el egoísmo? Un sentimiento de placer en la manifestación de la fuerza del individuo. Antítesis: un sentimiento de placer en la enajenación del individuo. La vida en muchos, el placer fuera *del* individuo, entre *los* individuos en general. El sentir-se-uno con lo que aparece es por lo general la meta. Esto es el amor. El dios del santo es en gran parte el reflejo más ideal de lo que aparece y en este sentido el santo y su dios son *uno*. El embellecimiento de la apariencia es la meta del artista y del santo: ellos quieren potenciar la apariencia.

---

[98] Cf GT 4.

[illegible]

[illegible] de Alibenkaba sobre la vida y la muerte de su maestro Enoch.

[illegible]

[illegible] *mímica*». Tendencia del arte de Eurípides, mientras que el auténtico dra- [illegible] no es una imitación, sino un original que la vida sólo alcanza pálida y débil- [illegible] ¡La vida suprema!

En Eurípides lo mímico es una reacción frente al *pathos*. Shakespeare es todo [illegible], todo naturaleza.

[illegible]

¿Cómo *surge el arte*? Como medicina para el conocimiento.

La vida sólo es posible a través de *imágenes ilusorias* del arte.

La existencia empírica condicionada por la representación.

¿Para quién es necesaria esta representación artística?

Si lo Uno primordial necesita la apariencia, entonces su esencia es la contra- [illegible]

La apariencia, el devenir, el placer.

[illegible]

El núcleo de la naturaleza, el ente veraz, el ser en sí, el verdadero anonimato, [illegible] del ser eterno, lo uno inaccesible y eterno, un abismo del ser verdadero»[99].

[illegible]

¿Cómo surge *el arte*? El placer de la apariencia, el dolor de la apariencia — lo [illegible] y lo *dionisíaco*, que se incitan siempre recíprocamente a la existencia.

[illegible]

Entregarse a la naturaleza, el κατὰ φύσιν ζῆν[100] de los estoicos y de Rous- [illegible] *mens sana in corpore sano*, etc.

¿Quién conoce los fines de la naturaleza, y quién en general sería capaz de [illegible] antinaturales?

La naturaleza no es tan inofensiva como para que uno se entregue a ella [illegible]

El problema es, en general, si nosotros podemos hacer algo contra la na- [illegible] y si nos podemos abandonar en general a la naturaleza.

[illegible]

Mi filosofía es un *platonismo invertido*: cuanto más lejos se está del ente ver- [illegible] más pura, bella y mejor es la vida. La vida en la apariencia como [illegible]

[illegible]

Las *visiones de lo Uno primordial* no pueden ser más que reflejos *adecuados* [illegible] En cuanto la contradicción es la esencia de lo Uno primordial, puede ser [illegible] también dolor supremo y placer supremo: el sumergirse en la

[illegible] Sobre Parménides, en PHG, § 10.

[illegible] «Vivir según la naturaleza.»

[illegible] Cf. I 4.

apariencia es un placer supremo: cuando la voluntad permanece completamente en el exterior. Esto lo consigue la voluntad en el genio. En cada momento la voluntad es al mismo tiempo supremo éxtasis y dolor supremo: pensar en la idoneidad de los sueños en el cerebro de los que se están ahogando — un tiempo infinito se concentra en un segundo. La apariencia como lo que *deviene*. Lo Uno *primordial* contempla al genio, el cual ve la apariencia puramente como apariencia: esto es el vértice extático del mundo. Pero en la medida en que el genio mismo es sólo apariencia, tiene que *devenir*: en cuanto que él tiene que intuir, debe subsistir la multiplicidad de las apariencias. En cuanto que él es un reflejo adecuado de lo Uno primordial, el genio es la imagen de la contradicción y la imagen del dolor. Cada apariencia es entonces a la vez lo Uno primordial mismo, todo sufrimiento y sensación es *sufrimiento primordial*, sólo que visto a través de la apariencia, localizado, en la red del tiempo. *Nuestro dolor es un dolor representado*: nuestra representación está siempre unida a la representación. Nuestra vida es una vida *representada*. Nosotros no podemos dar un paso más allá. La libertad del querer, toda actividad no es más que representación. Por lo tanto, la actividad creativa del genio es también representación. *Estos reflejos en el genio son reflejos de la representación*, no ya de lo Uno primordial: como *imágenes de la imagen* son los momentos más puros de la quietud del ser. Lo que verdaderamente no es — la obra de arte. Los otros reflejos son sólo el *lado exterior* de lo Uno *primordial*. *El ser se satisface en la perfecta apariencia.*

7 [158]

Comenzar un capítulo con Schopenhauer.

Comenzar un capítulo con Wagner.

7 [159]

Sobre el lenguaje y el estilo de Schopenhauer.

Aquella fuerza vigorosa y viril, y su lenguaje que oscila[102] hacia la profunda intuición artística, hasta la altura solar de la mística, con la cual nuestro «presente»[103] filosófico busca arreglárselas mediante el término despreciado de «elegancia». ¡Ah, estos «elegantes»! Les falta completamente ese *pathos* moral, ese tono uniformemente elevado, etc.

7 [160][104]

El genio es la apariencia que se niega a sí misma. *Serpens nisi serpentem comederit non fit draco.*

7 [161]

El *individuum*, el *carácter inteligible* es sólo una *representación de lo Uno primordial*. Un carácter no es una realidad, sino sólo una representación: se extiende al ámbito del devenir y por eso tiene un lado externo, el hombre empírico.

---

[102] En el msc. «wogende» y no «ragende».

[103] En el msc. «Unsre philosophische "Gegenwart"» y no «Unser philosophischer "Gegenwärtiger"».

[104] Cfr. 7 [119].

[1168]

La voluntad alcanza su redención en los grandes genios y santos.

Grecia es la imagen de un pueblo, que alcanza completamente esas supremas [illegible] de la voluntad y que ha elegido siempre para ello los caminos más [illegible].

Esta feliz relación del desarrollo griego con la voluntad confiere al arte griego aquella *sonrisa de satisfacción*, que nosotros llamamos *serenidad griega*.

En situaciones desfavorables, la *sonrisa nostálgica* es lo máximo que se puede [illegible] por ejemplo en Wolfram von Eschenbach[105] y en Wagner. Por el contrario, también hay una serenidad de naturaleza inferior, la del *esclavo* y la del *anciano*.

Aquella sonrisa satisfecha es el brillo de la mirada en el *moribundo*. Es algo [illegible] a la santificación. Aquella sonrisa no *desea* nada más; por eso tiene so[illegible] el codicioso un efecto frío, repulsivo, trivial, anacrónico. Ya no indica el ho[illegible] lejano del deseo insatisfecho.

Homero no es sereno, Homero es *verdadero*. La tragedia consigue de vez en [illegible] (por ejemplo *Edipo <en> Col<ono>*) la serenidad satisfecha.

[1169]

La incapacidad de lo *Uno* de pensarse[106] a sí mismo.

En la serenidad griega lo Uno produce desde sí mismo la apariencia: ¿cómo [illegible] la apariencia? Sólo como apariencia artística.

A lo Uno, *a lo que es*, no se le puede añadir nada.

[1170]

El sentimiento como apariencia, es decir, la voluntad.

[1171]

Disonancia y consonancia en la música — podemos hablar de que un acorde [illegible] por un sonido falso[107]. En el *devenir* debe residir también el secreto del *dolor*. [illegible] cada momento el mundo es nuevo, ¿de dónde surge entonces el sentimiento [illegible] dolor?

No hay nada en nosotros que pueda reducirse a lo Uno primordial.

La voluntad es la forma más universal de la apariencia: es decir, la alternancia [illegible] dolor y placer: presuponer el mundo como la continua curación del dolor a [illegible] del placer de la intuición pura. Lo *Único sufre* y proyecta la voluntad hacia [illegible], para alcanzar la intuición pura. El sufrimiento, el anhelo, la priva[illegible] como fuente primordial de las cosas. ¿Lo que verdaderamente es no puede [illegible]? El dolor es el verdadero ser, es decir, el sentimiento de sí mismo.

El dolor, la *contradicción* constituyen el *verdadero ser*. *El placer, la armonía* [illegible] *la apariencia*.

[1172]

Euripides y *Sócrates* proporcionan un nuevo planteamiento al desarrollo de [illegible] *partiendo del conocimiento trágico*. Esta es la tarea del futuro: a la que

[105] Wolfram von Eschenbach (1170-1220), escribió en el 1215 el *Parsifal*.
[106] En el ms. «denken» y no «deuten».
[107] En OT 5, al comienzo.

hasta ahora sólo se ciñen completamente Shakespeare y nuestra música. En este sentido, la tragedia griega es sólo una preparación: serenidad impaciente. — El Evangelio de Juan.

7 [167]

La proyección de la apariencia constituye *el proceso artístico primordial.*

Todo lo que vive, vive en la apariencia.

La voluntad pertenece a la apariencia.

¿Somos nosotros al mismo tiempo la única esencia primordial? Al menos no tenemos ningún camino que nos lleve hasta ella. Pero debemos serlo: y del todo, puesto que esa esencia debe ser indivisible.

La *lógica* se adapta solamente con precisión al mundo de la apariencia: en este sentido debe coincidir con la *esencia del arte*. La *voluntad* es ya una *forma de la apariencia*: por eso la *música* es todavía *arte de la apariencia*.

El dolor como apariencia. — ¡Un problema difícil! El único medio de la teodicea. El *delito* como *devenir*.

El genio es el culmen, es el placer del ser primordial único: la apariencia apremia hacia el *devenir* del genio, es decir, hacia el mundo. Todo mundo creado tiene en cualquier parte su vértice: en cada momento nace un mundo, un mundo de la apariencia con su autocomplacencia en el genio. La sucesión de estos mundos se llama causalidad.

7 [168]

La sensación no es un resultado de la célula, sino la célula es un resultado de la sensación, es decir, una proyección artística, una imagen. Lo sustancial es la sensación, lo aparente es el cuerpo, la materia. La intuición tiene sus raíces en la sensación. *Relación necesaria entre dolor e intuición*: el sentimiento no es posible sin un objeto, el ser-objeto es ser-intuición. El proceso primordial es éste: la voluntad única del mundo es al mismo tiempo autointuición. Tal voluntad se contempla como mundo: como apariencia, intemporal: en cada instante *más pequeño* se da una intuición del mundo: si el tiempo fuese real, no habría sucesión alguna. Si el espacio fuese real, no habría ninguna sucesión. Irrealidad del espacio y del tiempo. Ningún devenir. En otras palabras: el devenir es apariencia, ¿pero cómo es posible la apariencia del devenir? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser? Si la voluntad se intuye a sí misma, siempre debe ver lo mismo, es decir, la apariencia debe *ser* lo mismo que el *ser*, inmutable, eterna. No se puede hablar, por lo tanto, de un fin, y mucho menos de que se malogra el fin. Así pues, hay por lo tanto infinitas voluntades: cada una se proyecta en todo momento y permanece eternamente igual a sí misma. Por consiguiente, hay un tiempo diferente para cada voluntad. No hay *vacío, el mundo entero es apariencia*, completamente, en todos sus átomos, sin intersticios. El mundo es completamente perceptible como apariencia sólo para la *voluntad única. Por consiguiente, la voluntad no sólo sufre, sino que* también *ella genera la apariencia en todo momento por pequeño que sea: la cual, en cuanto* no real, *es también no* UNA *y no existente, resultando más bien algo que devient*

7 [169]

Si la contradicción es el ser verdadero y el placer la apariencia, si el devenir pertenece a la apariencia — entonces quiere decir que comprender el mundo es

[illegible]lidad es comprender la contradicción. Entonces, nosotros somos el ser y debemos producir desde nosotros la apariencia. El conocimiento trágico [illegible] madre del arte.

[illegible] todo se constituye por el placer; su medio es la ilusión. La apariencia [illegible] posible la existencia empírica. La apariencia como madre del ser empírico: [illegible] por lo tanto el verdadero ser.

[illegible] La contradicción y el dolor son los únicos entes verdaderos.

[illegible] Nuestro dolor y nuestra contradicción son el dolor primordial y la con[illegible] primordial, quebrantados por la representación (la cual produce [illegible]).

[illegible] La enorme capacidad artística del mundo tiene su análogo en el enorme [illegible] primordial.

[illegible]

[illegible] el hombre lo Uno primordial vuelve a contemplarse a sí mismo a través de [illegible] la apariencia revela la esencia. Es decir, lo Uno primordial contem[illegible] hombre y precisamente al hombre que contempla la apariencia, al hombre [illegible] contempla a través de la apariencia. Para el hombre *no hay ningún camino* [illegible] *a lo Uno primordial*. Él es completamente apariencia.

[illegible]

[illegible] Realidad del dolor frente al placer.

[illegible] La ilusión como instrumento del placer.

[illegible] La representación como instrumento de la ilusión.

[illegible] El devenir y la pluralidad como instrumentos de la representación.

[illegible] El devenir y la pluralidad como apariencia — el placer.

[illegible] El verdadero ser — el dolor, la contradicción.

[illegible] La voluntad — ya apariencia, la forma más universal.

[illegible] Nuestro dolor — el dolor primordial quebrantado.

[illegible] Nuestro placer — el dolor primordial *total*.

[illegible]

[illegible] El individuo, considerado empíricamente, es un paso hacia el genio. Sólo hay [illegible] cuando aparece, aparece como dolor y contradicción. El placer sólo es [illegible] en la apariencia y en la intuición. El sumergirse completamente en la apa[illegible] es el fin supremo de la existencia: allí donde el dolor y la contradicción [illegible] aparecen como existentes. — *Nosotros* reconocemos la voluntad primordial [illegible] a través de la apariencia, es decir, *nuestro conocimiento mismo es un conoci*[illegible] *representado*, o sea, un espejo de un espejo. El genio es *lo representado* [illegible] *sujeto que intuye*: ¿qué es lo que intuye el genio? El muro de las apa[illegible] [illegible]mente como apariencias. El hombre, el no-genio, intuye la aparien[illegible] como realidad, o sea, o *es representado así*: la realidad representada —como [illegible] representado— ejerce una fuerza semejante a la del ser absoluto: dolor y [illegible].

[illegible]

[illegible] Los conceptos de lo *ingenuo* y de lo *sentimental* deben ser *potenciados*. El tra[illegible] de ocultar completamente mediante un velo con mecanismos engañosos es

«*ingenuo*», el rasgar este velo, forzando a la voluntad a construir un tejido de emergencia, es «*sentimental*».

7 [174][108]

Contenido del ensayo.

Se reconocen en el arte griego dos impulsos fundamentales, el apolíneo y el dionisíaco. Ellos se unen para producir una nueva forma de arte, la del pensamiento trágico. La voluntad griega está al servicio de esta meta suprema del arte en sus representaciones como sociedad, Estado, mujer, oráculo. Esa doble naturaleza está acuñada sobre el rostro de las máscaras trágicas y sobre la tragedia en general. Al destruirla en el drama, Eurípides sigue en eso el influjo demónico de Sócrates. La meta de la ciencia, inaugurada por Sócrates, es el conocimiento trágico como preparación del genio. El nuevo estadio del arte no fue alcanzado por los griegos: eso es la misión germánica. El arte suscitado por ese conocimiento trágico es la música. Actitud de Sócrates frente a ella. El fin del conocimiento es, por consiguiente, un fin estético. Los instrumentos del conocimiento son las imágenes ilusorias. El mundo de la apariencia como mundo del arte, del devenir de la pluralidad — contrapuesto al mundo de lo Uno primordial: el cual se identifica con el dolor y la contradicción.

El fin del mundo es la intuición sin dolor, el placer puramente estético: este mundo de la apariencia se contrapone al mundo del dolor y de la contradicción. Cuanto más profundamente penetra nuestro conocimiento en el ser primordial —que nosotros *somos*— tanto más se produce también en nosotros la intuición pura de lo Uno primordial. El instinto apolíneo y el dionisíaco están en continuo progreso, el uno toma siempre el estadio del otro y provoca un nacimiento más profundo de la intuición pura. Esto es el desarrollo del hombre y así se debe comprender como meta de la educación.

La *serenidad griega* es el placer de la voluntad, cuando se alcanza un estadio: ese placer se produce siempre de una manera distinta: Homero, Sófocles, el Evangelio de Juan — tres de sus estadios. Homero como triunfo de los dioses olímpicos sobre las terribles potencias titánicas. Sófocles como el triunfo del pensamiento trágico y como superación del culto dionisíaco de Esquilo. El Evangelio de Juan, como triunfo de la felicidad de los Misterios, de la santificación.

Solución del problema schopenhaueriano: el deseo vehemente de *sumergirse en la nada*. O sea — el individuo es sólo apariencia: cuando llega a ser genio, es entonces la meta del placer de la voluntad. Es decir, lo Uno primordial, que sufre eternamente, intuye sin dolor. Nuestra realidad es por un lado la de lo Uno primordial, la de aquel que sufre: por otro lado la realidad como representación de aquél. —Aquella autosuperación de la voluntad, aquel renacimiento, etc., son posibles, porque la voluntad misma no es otra cosa sino apariencia, y solamente en ella encuentra lo Uno primordial una apariencia.

La moralidad y la religión han de pasar al campo de los fines estéticos. Voluntad libre (representación de la actividad, de la vida en general) — compasión. La «realidad» es la intuición impura, es decir, una mezcla de dolor, contradicción e intuición.

[108] Textos preliminares para GT I.

[175]

La naturaleza de cada hombre consiste en *potenciarse* tan alto como pueda en la intuición. Este desarrollo está conectado con la representación de la libertad: ¡como si el hombre pudiese hacer también otra cosa! Del hecho de que el hombre pueda *potenciarse* se sigue que en ningún momento sea el mismo, también su cuerpo es un devenir. Sólo *existe* la voluntad *única*: el hombre es una representación que nace a cada momento. ¿Qué es el carácter firme? Una actividad de la voluntad que intuye, se dice de la aptitud de un carácter para ser formado. Y de este modo, nuestro pensamiento es sólo una imagen del intelecto primordial, es un pensamiento que surge por la intuición de la voluntad *única*, la cual se piensa a sí misma pensando la figura que aparece en su visión. Intuimos el pensamiento como el cuerpo — porque nosotros somos voluntad.

Las cosas que tocamos en el sueño son también *sólidas y duras*. De este modo, para la voluntad que intuye, nuestro cuerpo y todo el mundo empírico son sólidos y duros. Así pues, nosotros somos esta voluntad única y este sujeto único que intuye.

Sin embargo, parece que nuestra intuición sea sólo la copia de la intuición única, es decir, nada más que una visión de la representación *única* producida en cada momento.

La unidad entre el intelecto y el mundo empírico es la armonía preestablecida, producida en cada momento, y que en el átomo más pequeño se resuelve en una coincidencia perfecta. No hay interior a lo que no corresponda algo exterior.

Así pues, a cada átomo le corresponde su alma. Es decir, todo lo que subsiste es *representación* de *dos maneras*: una como *imagen*, otra como *imagen de la imagen*.

Vivir es ese producir incesante de estas representaciones dobles: solamente la voluntad *es* y *vive*. El mundo empírico *aparece* solamente, y *deviene*.

Esta perfecta coincidencia en cada momento de lo interior y lo exterior es el carácter *artístico*.

En el *artista* domina la fuerza primordial a través de las imágenes, es ésta la fuerza que crea. En la creación del mundo se mira a estos momentos: ¿existe entonces una imagen de la imagen de la imagen? (?) La voluntad necesita del artista, en él se repite el proceso primordial.

En el artista la voluntad llega al éxtasis de la intuición. Sólo aquí el dolor primordial es completamente superado por el placer de intuir.

Yo creo en la irreflexividad de la voluntad. Las proyecciones son vitales después de esfuerzos infinitos y de innumerables experimentos fallidos. Llegar a ser artista es algo que sólo se consigue raramente.

[176]

Me gustaría añadir también a mi escrito algo de filología, por ejemplo, un capítulo sobre *métrica*, otro sobre *Homero*.

[177]

Relación entre intuición y arte poético — Métrica. Ritmo. Homero se relaciona con el drama como el lenguaje con el metro.

7 [178][109]

«La tragedia griega en su relación con la ópera.»
«El Estado griego.» («Estado y arte.»)
«El futuro de la filología.»
«Los Misterios griegos.»
«La cuestión homérica.»
«Ritmo.»

7 [179]

Hebbel[110]:
Si todos fuesen genios, no me sorprendería en absoluto de ello,
pero a menudo me extraño de que haya tan pocos.
¡Sin embargo es natural! ¡Cuántos músculos tiene el hombre
y qué poco cerebro! Lo mismo vale para el género humano.
Si el artista hiciese un cuadro y supiese que es eterno,
pero sabiendo que un único trazo escondido, profundo como ningún otro,
no sería reconocido por ningún hombre del presente y del futuro
hasta el fin del tiempo, ¿vosotros creéis que renunciará a ello?
«Déjate reprender por las cosas buenas y déjate alabar por las malas:
Si algo te resulta demasiado difícil, haz pedazos la lira.»
En el mundo real otros muchos mundos posibles
están entrelazados, el sueño los vuelve a desenredar,
ya sea el oscuro sueño de la noche, que subyuga a todos los hombres,
ya sea la claridad del día, que afecta sólo a los poetas,
y así también entran en un ser eclipsado estos mundos,
para que el todo se agote, a través del espíritu humano.

7 [180]

Nacimiento y muerte de la tragedia.
Los medios de la voluntad griega para llegar a la tragedia.

7 [181]

¿Qué fin tenía la tragedia? ¿Y su muerte?
Comprender a Homero partiendo de aquí.
La ciencia y el Evangelio de Juan.
La serenidad artística como meta.

7 [182]

Refutar la deificación del pueblo: seguimos aquí las huellas que han dejado los grandes individuos. ¿Puede un cúmulo semejante de tales restos, llamado cultura, constituir un fin?

7 [183]

¿Aquello que es útil para la multitud es un fin? ¿O más bien la multitud no es más que un medio?

---

[109] Cfr. GT 1.

[110] De Hebbel, F., *Gedichte und Epigramme: Verwunderung und Auflösung, Gewissenhaftigkeit, Dichterloos, Traum und Poesie*, 1842, 6, 344, 346, 359. Citas en 7 [119] y 11[1].

7 [184]

La armonía de las fuerzas y la serenidad que se deriva de ellas son consideradas con bastante frecuencia como una meta moderna. El κατὰ φύσιν ζῆν.[111]

7 [185]

El conocimiento histórico no es más que una *nueva experiencia* vivida. Desde el concepto no parte ningún camino que nos conduzca a la esencia de las cosas. Para comprender la tragedia griega no hay otro camino que ser un Sófocles.

7 [186]

La serenidad griega de la masa no es más que una repercusión de la serenidad griega de los individuos. Todo efecto es, sin embargo, una apariencia absoluta. No masa, ni los individuos actúan sobre la masa, ni la masa sobre los individuos. La decir, lo Uno primordial contempla algo como proceso temporal, espacial y causal.

7 [187]

Lo que *Goethe* dice de *Kleist*[112], lo tendría que haber experimentado ante el mundo — el auténtico poeta dramático es el mundo mismo. ¿Y pensando en *Hamlet*, en *Timón* y en los Sonetos, sabemos de Shakespeare algo distinto de lo que sabemos de Kleist?

7 [188][113]

El *sueño*. Una transformación de dolores en intuiciones, en las que los dolores se compensan: sensaciones hostiles de su irrealidad.

7 [189]

1. El Estado.
2. La Religión.
3. La moral.
4. El trabajador.
5. Teoría del conocimiento.
6. Ritmo.
7. Homero.
8. Educación.
9. Historia.
10. Schopenhauer.
11. Wagner.

7 [190]

1. Psicología.
2. Pedagogía.
3. Filosofía de Kant.
4. Estética.

[111] «Vivir según la naturaleza».
[112] Cfr. Goethe, *Ludwig Tieck's dramaturgische Blätter*, *op. cit.*, vol. 35, p. 427. Cfr. 4 [6].
[113] Cfr. 7 [169, 196, 204,]; GT 4.

4. Moral.
Lógica.

7 [191]

I) La Antigüedad ha sido descubierta según una sucesión temporal invertida: Renacimiento y época romana. Goethe y el alejandrinismo, se trata de liberar de su tumba al siglo VI.

7 [192]

El paso de la iglesia cristiana sobre el suelo griego. — ¡Enormes consecuencias!

7 [193]

Influencia de nuestra visión de la Antigüedad por los Padres de la Iglesia y la saga eclesiástica (*Tannhäuser*).

7 [194]

Rígida inmutabilidad de la representación de lo Uno primordial, que, sin embargo, como apariencia debe completar un proceso. El carácter inteligible es completamente firme; ¿sólo las representaciones son libres y variables? Cómo obramos, cómo pensamos — todo no es más que un proceso, un proceso necesario.

7 [195]

La causalidad del sueño es análoga a la causalidad de la vigilia — y además a la del sueño intenso que dura pocos segundos.

Nosotros somos artistas en una mitad de la existencia — como los que soñan. Todo este mundo activo nos es necesario.

7 [196]

Vivimos de la mezcla de sufrimiento y placer en la esencia del mundo. No somos más que cáscaras que envuelven ese núcleo inmortal.

Nuestra existencia misma es un continuo *acto artístico*, en cuanto que el dolor primordial se quiebra por la representación. La actividad creadora del artista es por lo tanto una *imitación de la naturaleza* en el sentido más profundo.

Por lo tanto: ciencia
lo bello
conocimiento, estética trascendental.

7 [197]

Introducción. El significado del arte para la educación.
Los griegos.
Ciencia.
Lo bello. Representaciones ilusorias.
Estética trascendental.
Recapitulación al revés.

7 [198]

Sobre la sociedad.
«el ladrón sólo utiliza el puño de vez en cuando».

[illegible] lleva a cabo su obra no sin horror»,
[illegible] como oficio robar y matar»[114].

[illegible]

[illegible] La tarea del arte no puede ser la cultura y la formación, sino que su fin debe ser un fin más elevado que trascienda a la humanidad. ¿Se cree realmente que una estatua de Fidias puede ser aniquilada, si ni siquiera perece la idea de la piedra en la que ella fue tallada?

Con eso se tiene que contentar el artista. Él representa la auténtica inutilidad, en el sentido más audaz.

[illegible]

Desgarrarse a sí mismo de dolor — ese es el *mal*, que lucha siempre contra el [illegible] en la intuición. La voluntad única crea también para esto una representación ilusoria y rompe a través de ello el poder del mal, que aparece entonces infinitamente pequeño en el mundo de la apariencia, del mismo modo que el dolor es infinitamente pequeño en el mundo de la apariencia. A primera vista la apariencia se vuelve contra la apariencia, en verdad es la voluntad la que se vuelve contra sí misma. Pero la enorme meta de la última aspiración no se alcanza: la voluntad está protegida por la apariencia como por un manto que la hace inasible.

[illegible]

Somos, por un lado, *intuición pura* (es decir, imágenes proyectadas de una [illegible] puramente extática, que encuentra una calma suprema en esta intuición), por otro lado, somos la misma esencia única. Por lo tanto, en un sentido completamente real, no somos más que el sufrimiento, el querer, el dolor: en cuanto representaciones no tenemos ninguna realidad, aunque sí poseamos otra especie de realidad. Si nos sentimos como la esencia *única*, somos inmediatamente elevados a la esfera de la intuición pura, la cual está completamente privada de dolor: porque entonces somos al mismo tiempo la voluntad pura, el sufrimiento puro. Pero mientras que nosotros mismos no seamos más que «lo representado», no participamos de ese estado sin dolor: por el contrario, lo que representa disfruta completamente de ese estado.

En el arte, por el contrario, llegamos a ser «sujetos que representan»: de ahí el éxtasis.

En cuanto objetos representados, no sentimos el dolor (?). El hombre, por ejemplo, se entiende como una suma de pequeños e innumerables átomos de dolor y de voluntad, cuyo sufrimiento sólo lo padece la voluntad *única*, cuya pluralidad es a su vez la consecuencia del éxtasis de la voluntad *única*. Así pues, somos incapaces de padecer el auténtico sufrimiento de la voluntad, más bien lo sufrimos sólo bajo la representación y la individualización en la representación. Por lo tanto:

[114] Son los últimos versos del soneto de Hebel, «Die menschliche Gesellschaft», en *Sämmtliche Werke* [illegible], vol. 1, p. 316.

[illegible] 11 [1]

la proyección individual de la voluntad (en el éxtasis) no es en realidad más que la única voluntad: pero sólo como proyección llega al sentimiento de su naturaleza de voluntad, es decir, en los vínculos de espacio, tiempo y causalidad, y de este modo no puede soportar el sufrimiento y el placer de la voluntad *única*. La proyección llega a la conciencia sólo como apariencia, se percibe enteramente sólo como apariencia; su sufrimiento sólo resulta mediado por la representación y por ella truncado. La voluntad y su fundamento primordial, el sufrimiento, no se pueden comprender directamente, sino mediante la objetivación.

Pensemos en la figura de la visión del santo que es martirizado: esa somos nosotros: ¿pero cómo *sufre* a su vez la figura de la visión y cómo puede comprender su esencia? *El dolor y el sufrimiento deben transferirse a la visión*, saliendo de la representación del martirizado: él siente sólo[116] las imágenes de la visión, como puede sentirlas el que intuye, y no ya en cuanto dolor.

Él *ve* figuras atormentadas y demonios terribles: éstas son sólo imágenes y ésa es nuestra realidad. Pero el hecho de que estas figuras de la visión sientan y sufran es siempre un *enigma*.

También el artista asume en su representación armonías y disarmonías.

Nosotros somos la voluntad, somos figuras de una visión: ¿pero en dónde está el vínculo? ¿Y qué es la vida nerviosa, el cerebro, el pensamiento, la sensibilidad? — Somos al mismo tiempo los que intuyen — no hay más que intuición de visiones[117] — nosotros somos aquellos en los que surge de nuevo todo el proceso. ¿Pero la voluntad sufre todavía cuando intuye? Sí, pues si cesase, entonces cesaría la intuición. El sentimiento de placer está, sin embargo, en la sobreabundancia.

¿Qué es el *placer*, si sólo el sufrimiento es positivo?

7 [202]

Representar la *vida* como un *sufrimiento inaudito*, que produce siempre en cada momento una fuerte sensación de placer, mediante el cual nosotros, como seres que sentimos, alcanzamos un cierto equilibrio, es más, a menudo un exceso de placer. ¿Está esto fisiológicamente fundamentado?

7 [203]

En el devenir se muestra la naturaleza representativa de las cosas: no hay nada, nada *es*, todo deviene, es decir, es representación.

7 [204]

1. Demostrar por qué el mundo no puede ser más que una representación.
2. Esta representación es un mundo extático, proyectado por un ser que sufre. Demostración analógica: nosotros somos al mismo tiempo voluntad, pero estamos completamente enredados en el mundo de la apariencia. La vida como un espasmo continuo, que proyecta apariencia y que hace esto con placer. El alma como punto, sin contenido, pura apariencia, que deviene en cada momento más pequeño, y *no es nunca*. De este modo, toda la voluntad ha llegado a ser apariencia y se intuye a sí misma.

[116] En el msc. «nur» y no «nun».
[117] En el msc. «Visionen» y no «Vision».

Aquella representación nacida del tormento se vuelve únicamente hacia la visión. Naturalmente no tiene autoconciencia.

También nosotros somos conscientes sólo de la visión, pero no de la esencia.

¿*Sufrimos* entonces como una *voluntad única*?

¿Cómo *podríamos* sufrir si *fuésemos* puramente *representación*? Sufrimos como *voluntad única*, pero nuestro conocimiento no se dirige contra la voluntad, nosotros nos vemos sólo como apariencias. *No sabemos de ninguna manera lo que sufrimos* en cuanto voluntad única. Sino que sufrimos sólo como *seres representados que sufren.* Sólo que nosotros no somos los que nos representamos *primero* como seres que sufren. ¿Cómo puede, sin embargo, *sufrir* realmente la figura de una visión pensada como sufriente? Nada puede perecer, porque nada es real ahí ¿qué es entonces lo que verdaderamente sufre? ¿No es el sufrimiento precisamente tan inexplicable como el placer? Si dos fibras de Corti[118] se tocan, ¿por qué *sufren*?

¿El verdadero proceso del contacto no es ciertamente más que una representación, lo mismo que las fibras que se tocan? Así pues, podemos decir, que el dolor del átomo más pequeño es al mismo tiempo el dolor de una voluntad *única*: y que todo dolor es uno y el mismo: es a través de la representación como nosotros percibimos en el espacio y en el tiempo el dolor, si no tenemos representaciones no percibimos el dolor como algo verdadero. La representación es el éxtasis del dolor, a través del cual éste se rompe. En este sentido *el dolor más fuerte* es todavía un dolor quebrantado, un dolor representado, frente al dolor primordial de una voluntad *única*.

Las representaciones ilusorias como éxtasis para romper el dolor.

[118] Nietzsche se refiere al órgano de Corti [(Alfonso Corti (1822/1876)] en el oído interno y a las fibras basilares que permiten la audición.

8. U I 5 A.
INVIERNO DE 1870-1871-OTOÑO DE 1872[1]

[1]

La mujer frente al Estado — el sueño.
Inmutabilidad de la naturaleza.
Cultura ridícula de la mujer.
Prescindir de las clases inferiores.
La concepción de los poetas es sin duda la ética general.
Reverencia. Costumbres severas.

[2]

¿De dónde proviene el gusto por la *contradicción*, en la esencia de lo trágico?
La contradicción como esencia de las cosas se vuelve a reflejar en la acción trágica. Genera desde sí misma una *ilusión metafísica*, que es el fin de la tragedia.
El héroe vence, en la medida en que perece.
La aniquilación del individuo como mirada sobre la *aniquilación de la individuación*, supremo reflejo del placer.
La lucha de los individuos —fundamento de la voluntad— suspiro de la naturaleza.
La estrecha meta del individuo se vislumbra como medio de un plan universal. Su aniquilación es una garantía de que el plan universal, por su parte, es llevado adelante por él.
La ilusión metafísica de Esquilo.
La de Sófocles.
La tragedia en cuanto dirigida hacia el genio del *mundo* — Misterio.
Los misterios — el santo.

[3]

Crítica de la concepción aristotélica.
Explicar partiendo de Eurípides
—el cual sin duda se ha retractado—
Muerte de la tragedia — Sócrates.
El drama — épico.

[1] U I 5, cuaderno de 182 páginas. Contiene apuntes para GT, BA, PHG, DS.

8 [4]

Homero. El genio apolíneo. ¿Por qué Aquiles, el de la vida tan breve, puede ser todavía un héroe épico? Música. La música orgiástica en Aristóteles[2]. El genio dionisíaco no tiene *ninguna* relación con el Estado. Recordar el «Beethoven»[3].

8 [5][4]

El tipo más universal del genio apolíneo se muestra en aquel pequeño grupo, el de los Siete Sabios. Estos genios se confirman recíprocamente: son poetas, filósofos, hombres de estado, médicos. Es en el siglo VI, cuando, tras la conclusión de una paz extrínseca y bajo el contacto recíproco, los dos principios se desarrollan con más autonomía, exclusividad y perfección que nunca: en esta época se forma también el tipo del genio. Epiménides[5], el enigmático «durmiente», uno de los sabios, que se cura de la maldición de la peste y de los delitos de sangre[6], poeta. Olimpo, el flautista frigio, modo orgiástico — — —

8 [6]

El individuo apolíneo.
Sociedad.
Estado.
Mujer.
Pitia.
El individuo dionisíaco.
Misterios.
El genio doble.

8 [7][7]

Explicar lo subjetivo. Arquíloco, «la lírica»[8], «*el talante musical*» (*Schilling*) como lugar de origen que ahora se expresa en imágenes. La locura dionisíaca se manifiesta con una semejanza análoga: amor a las hijas[9], mezclado con injuria y desprecio. La «canción popular» dionisíaca. Aquí no es la pasión delirante la que hace al poeta lírico, sino una prodigiosa voluntad dionisíaca que se manifiesta en un sueño apolíneo. Es Dioniso quien, entrando en la individuación, descarga su doble disposición: el lírico habla de sí, pero sólo piensa en Dioniso. La subjetividad del lírico es una ilusión. El fondo creador es el dolor primordial dionisíaco, que se manifiesta en una imagen análoga, de tal manera que nosotros no seamos arrastrados hacia la imagen, sino hacia este fondo. Al contrario que el escultor, que no quiere suscitar ningún estado de ánimo, sino que exige la intuición pura

---

[2] Aristóteles, *Política,* 1342 b. Cfr. 7 [143].
[3] Ver nota a 7 [132]. Cfr. cartas de Nietzsche a Gersdorff de 7 de noviembre de 1870, CO I 166-167, n. 107, y a Wagner de 10 de noviembre de 1870, CO II 168, n.108, entre otras. Cfr. 1 [3], 7 [132], 9 [106].
[4] Cfr. GT 4.
[5] Diógenes Laercio, I, 109-111.
[6] En el msc. «Pest Bezauberung und» y no «Pest und Bezauberung».
[7] Cfr. GT 5 y 6.
[8] Cfr. *Die griechische Lyriker*, en KGW II, 2, pp. 114-115.
[9] Se refiere a las hijas de Licambes, amadas por Arquíloco. Ver GT 6.

Lo mismo se puede decir del poeta épico, que parte de la imagen que quiere [illegible] puramente, y sólo[10] para este fin suscita sentimientos y estados de ánimo, es decir, el que sueña participa en su sueño sólo en cuanto que debe estar [illegible] de las cosas que ha de intuir y debe comprenderlas.

El dithyrambo — como el coro lírico que ve en imágenes los sufrimientos de la [illegible]ción: en definitiva, también esta imagen es representada. El proceso [illegible] es sólo pensado como visión. La música, la danza, la lírica son el sim[illegible] dionisíaco de donde nace la visión. Excitación en el fondo de los senti[illegible] en relación a la proyección de las imágenes: entre las cuales habrá una [illegible]dad natural.

Ahora falta el fondo productor, y las imágenes deben simplemente crearse, [illegible] — en este caso no queda otra posibilidad que dramatizar la *epopeya*. La [illegible] dramatizada — Shakespeare — fondo musical. El sueño dramatizado [illegible] con el sentimiento potenciado del despertar. Espectáculo.

Puramente apolíneo: efecto en cuanto imagen.

La conmoción propiamente dramática de las piezas teatrales actuales *no* es en [illegible] *de naturaleza artística*, lo mismo vale para el *miedo* y *la compasión*, efec[illegible] completamente no artísticos.

El interés por la comedia nueva.

Tentativa de Eurípides de apolinizar completamente el drama, como *epopeya* [illegible], con la ética de la epopeya: pero al mismo tiempo *efectos no artísti*[illegible] dialéctica, temor y compasión, *el sueño patológico* que se funda en el engaño: [illegible] *comedia* no hay imágenes, sino realidad, y ciertamente no hay ni apo[illegible] ni dionisíaco, sino *el hombre verdadero*: curiosidad, lujuria, astucia, etc.

[illegible]

Reelaboración del capítulo sobre el Estado, la mujer y los Misterios.

El artista apolíneo.

El artista dionisíaco.

Conclusión de la tragedia.

El drama, la nueva comedia.

[illegible]

Apolíneo: el individuo, los Siete Sabios: el Estado apolíneo.

Dionisíaco: los Misterios. Olimpo.

Punto de la unificación: Arquíloco: el artista apolíneo-dionisíaco. Lo sublime [illegible] ridículo.

Entre dos formas supremas de apariencia — «el Estado griego» (individuos [illegible]) y los Misterios.

El drama en primer lugar como *visión del coro*. Sonámbulo.

[illegible]

Introducción.

La estética de Aristóteles.

[illegible] «und nur» y no «und».

[illegible] este fragmento va precedido por un cálculo de Nietzsche entre páginas escri[illegible] páginas impresas.

Lo ingenuo y lo sentimental de Schiller.
El Homero de Goethe[12].

8 [11]

La tragedia.
La epopeya.
La filosofía.

8 [12]

La serenidad homérica.

1. En Hesíodo dos edades del mundo son idénticas — la de hierro y la heroica. ¿Cómo se podía transponer una representación en la otra? Contraposición entre los Titanes y los dioses olímpicos, poco a poco son separados y los primeros son vencidos. Homero es el poeta heroico-olímpico, el poeta de la máxima serenidad.
2. Pleno placer de la *representación* frente al sentimiento de debilidad del hombre moderno. El placer del *sueño*, que no se espanta tampoco de lo terrible. Homero como Apolo, furioso y sereno. La más bella luz del día entre los individuos.

8 [13][13]

Arte y ciencia.

1. *Defecto* artístico y místico en Sócrates — junto a éste aquella exigencia del sueño, aquella serenidad artística. Todo arte perece por él y, sin embargo, él no es como Eurípides un melancólico. ¿En qué consiste ese *encanto mágico de la serenidad*, que los sistemas de los filósofos, estoicos y epicúreos, tratan de conseguir? El *Banquete* de Platón, ironía. Fealdad. Ninguna embriaguez de la abstinencia.
2. Su serenidad artística se descarga en la mayéutica junto a jóvenes nobles. Platón es una obra de arte socrática (lo mismo que el artista está frente a su obra como un extraño).
3. La creencia de que el saber puede corregir el mundo: representación ilusoria de la ciencia. La antítesis es Lessing. La tendencia hacia la verdad.
4. La lógica como construcción artística, se muerde la cola y deja abierto el mundo del mito. Mecanismo por el que la ciencia se convierte en arte — 1. por los límites del conocimiento, 2. partiendo de la lógica.
5. Educación científica. «Liberación del instinto». El maestro apolíneo.
6. Necesidad de las representaciones ilusorias. Los restauradores: los que enseñan la religión.
7. Alejandrinismo y Evangelio de Juan.
8. El santo como «liberación de la lógica».
9. Lucha entre la mística y la ciencia — Dioniso y Apolo. Lo «sentimental».
10. Música y drama.
11. El hombre trágico en la figura de Sócrates cultivando la música.

---

[12] Cfr. *Geschichte der griechischen Litteratur*, KGW II, 5, pp. 37 ss.
[13] Cfr. DS 7; GT 15.

[illegible]

Sócrates y la tragedia.

Al principio de este capítulo planteo dos cuestiones que se relacionan entre sí: [illegible] es posible la serenidad artística de Sócrates junto a ese monstruoso *defec*[illegible] del talento artístico y místico? Y es que se puede pensar en un [illegible] artísticamente productivo; refiriéndose a aquel orden enigmático y [illegible] recurrente del sueño: «Sócrates cultiva la música» — — —

[illegible]

A la vista de aquel consejo completamente misterioso y siempre recurrente [illegible] se le aparecía en sueños, «Sócrates, cultiva la música», no podemos eludir la [illegible] si nos es lícito pensar en general en un *Sócrates* dedicado a la músi[illegible] es decir, en un Sócrates *artísticamente productivo*: por eso cabría de nuevo la [illegible] si hemos de representárnoslo según el modelo de Eurípides o el de Pla[illegible] a menos que en este caso no se trate de un modelo completamente original [illegible] en una nueva fusión de lo apolíneo y de lo dionisíaco, inaugure también un [illegible] artístico completamente nuevo. Esta última hipótesis es la nuestra: para [illegible] es necesario exponer una larga combinación de ideas. Sin embar[illegible] uno puede desde el principio reconocer: que a esta sabiduría que se manifies[illegible] en el sueño, sólo a ella se le ha llegado a revelar esa laguna monstruosa, aquel [illegible] *defectus* de la naturaleza de Sócrates, que sólo a ella fue accesible el fenó[illegible] más enigmático de la Antigüedad, y que a partir de esta sabiduría el ser [illegible] ha pronunciado, como juez, su veredicto sobre Sócrates.

[illegible]

Herbert, marqués de Villemain, tuvo dos hijos de su bella y virtuosa consor[illegible] de la familia de Montmorenci—, el primero un varón y luego, después de [illegible] años, una niña, cuyo nacimiento hizo que la madre, delicada y con pade[illegible] frecuentes, sobreviviese sólo con dificultad. Cuando la niña cumplió [illegible] años, el marqués se quedó viudo. Ya no se le volvió a ver por los casti[illegible] e incluso, para estupor de los cazadores, se le echó en falta en sus [illegible] y cotos, y se decía que los perros de caza, cuando en alguna ocasión se [illegible] ver, se acercaban él como si fuese un extraño. Finalmente, después de un [illegible] tratamiento por parte de un famoso médico, que sin duda también [illegible] versado en artes ocultas, por ejemplo, la de hacer aparecer por breves [illegible] a los difuntos queridos, una mañana se extendió por el pueblo la noti[illegible] de que el marqués había dejado el castillo la última noche, junto a su pequeña [illegible] y que se había dirigido al Sur por motivos de salud. Era el segundo mes del [illegible] cuando llegó a Roma: y pronto se le pudo ver en los festejos bulliciosos que [illegible] el Carnaval, en compañía de gente distinguida, pero también muy frí[illegible] viviendo sólo el instante, con mirada jovial y no sin insolencia, sin tiempo [illegible] un respiro y pensar en el pasado. Pero cuando el carnaval intensifi-

[illegible] 14 7 17. Después del fragmento 8 [14] vendría según el msc. 8 [14a]. Ver apéndi-

[illegible] 14 y 1 [7], 8 [15].

[illegible] fragmento parece un ejercicio narrativo del propio Nietzsche.

có los movimientos de la alegría vital hacia el frenesí y la embriaguez, nu[illegible] marqués se mostró como un joven loco e inexperto, de manera que el famo[illegible] dico, que había querido encontrarse con él en Roma en aquel momento, t[illegible] breve encuentro, se alejó de él y le deseó que volviese a la digna soledad [illegible] castillo. En la noche anterior al Miércoles de Ceniza regresaba el marqués a [illegible] con paso cansino, de un festín que le había organizado el entonces cónsul [illegible] Francia. Ante sus cansados ojos danzaba aún la imagen[17] de las espléndi[illegible] procaces bellezas romanas, y el remolino multicolor de luces, aderezos de[illegible] brantes y ojos ardientes, así que se sobresaltó cuando de pronto su criado, q[illegible] había seguido, lo agarró, para que no se pasase de su propia casa. Triste, d[illegible] sus ojos sobre la muralla sin vida; y mientras buscaba lentamente el porqu[illegible] noche la casa le parecía más desierta y abandonada que nunca, cayó en la cu[illegible] de que las noches anteriores, a cualquier hora, cuando volvía a casa, habla [illegible] pre una ventana iluminada, la ventana de aquel dormitorio en el que dorm[illegible] pequeña hija con el ama de llaves. También esa ventana estaba hoy a oscu[illegible] marqués sintió un escalofrío, mientras el criado metía la llave en la cerra[illegible] Subió las escaleras en silencio, y poco a poco el sonido sordo de sus pasos [illegible] gó en su habitación, a donde le siguió el criado para encender la luz. Este h[illegible] fiel, ya encanecido, estaba demasiado apegado a su señor como para no [illegible] rar con tristeza su actual vida con la tranquilidad del pasado: y así también [illegible] lla tarde, como la anterior, lo dejó con un rostro serio, que dejaba expre[illegible] piadoso deseo y la antigua ternura por su señor. Con precaución y sin hac[illegible] do había cerrado la puerta: pero casi al instante ésta se abrió bruscamen[illegible] cabeza del criado apareció de nuevo; la mano con la que llevaba la luz [illegible] y antes de que una sola palabra saliese de sus labios, el candelabro yacía p[illegible] rra con la llama mortecina. El marqués, que hasta ese momento había pe[illegible] cido sentado en una silla con las manos sobre sus ojos, dio un salto y di[illegible] luz hacia el criado, pálido como un muerto, el cual parecía indicar algo [illegible] bas manos y la cabeza girada hacia un lado. El rayo de luz que salía de la h[illegible] ción mostraba en el vestíbulo una puerta que estaba abierta, casi enfren[illegible] habitación del marqués. Ahí estaba la entrada al dormitorio de la hija y su [illegible] de llaves. «¡Se ha perdido, la han secuestrado!», gritó el marqués; un i[illegible] presentimiento lo impulsó a gritar así, antes de haber mirado en el dorm[illegible] vacío, espectral en su orden, y de haberse echado sobre el pequeño lecho [illegible] la niña.

8 [17]

Perfeccionamiento *de la sinfonía*
en Wagner[18].

8 [18]

Los músicos *utilizan* la lírica para hacer comprender sus más sublim[illegible] ciones puramente musicales.

---

[17] En el msc. «tanzte noch das Bild» y no «tanzten noch die Bilder».
[18] En el msc. centrado y «sinfonía» sin cursiva

[19]*

Es tan cierto que un ser como Sócrates debía de parecer a los atenienses algo completamente nuevo y extraño, como por otro lado es seguro que había una profundísima afinidad entre este Sócrates y las ideas platónicas del helenismo. Basta fijarse en los representantes míticos del mundo griego para ver una semejanza entre las más grandes figuras y Sócrates. Él es al mismo tiempo Prometeo y Edipo, pero el Prometeo antes de robar el fuego y el Edipo antes de resolver el enigma de la esfinge. Por medio suyo se crea una nueva imagen de aquellos dos representantes, que se dilata lejana sobre la posteridad como una sombra que se alarga hasta lo infinito en el sol del atardecer.

Pero todavía no hemos dicho casi nada sobre Sócrates. Todavía no se ha expresado cómo hasta este momento su influencia, semejante a una sombra que se hace siempre más grande con el sol del atardecer, se ha extendido sobre la posteridad, y cómo ella misma continúa exigiendo la transformación del arte — y precisamente el arte ya en el sentido metafísico más profundo y amplio — y, en su propia infinitud, garantiza también la infinitud de esta transformación.

[20]*

Tema. Efecto de lo dionisíaco, provoca lo apolíneo, como remedio.
Conceptos fundamentales. La tragedia griega.
Causa debido al socratismo, la cultura socrático-optimista. La ópera.
Antítesis. La obra de arte.
El oyente.
Las esperanzas de la cultura.
La ópera
Degeneración del arte por medio de la ópera.
Proceso inverso — la música alemana.
Influencia de los griegos.
El caballero y la muerte[21].
Llamada.
Grecia, Roma, India.
Visión.
El oyente artista.

[21]*

La música es algo vivo.
Hay que mencionar la total incapacidad del conocido teórico Hauptmann[22], demostrada recientemente por cartas.

* Cfr. CO I 15, al principio. Este fragmento continúa, pero está tachado en el manuscrito: «Es consiguiente, no sólo en sentido limitado, como en el caso de Platón y de Eurípides, no [illegible] la poesía hacia nuevas formas — — —»
* Después del fragmento 8 [20] se añade en el manuscrito 8 [20a]. Ver apéndice.
[21] Hace alusión al grabado de Alberto Durero (1471-1528), *El caballero, la muerte y el diablo* de 1513, cuadro que Nietzsche iba a regalar a Wagner en Navidades de 1870. Cfr. 9 [85], 13 [1]. Ver también carta a su madre del 23 de diciembre de 1870, CO II 178, n. 115: «Estos son [illegible] para Wagner tengo un grabado de Alberto Durero, desde hace tiempo deseado por [illegible] *la muerte y el diablo*, que ha llegado a mis manso a través de un feliz azar».
[22] Moritz Hauptmann (1792-1868) natural de Dresde, compositor y musicólogo. Nietzsche [illegible] a las cartas publicadas en la revista *Die Grenzboten*, dirigidas, entre otros, a Otto Jahn.

8 [22]

Tristán como una sinfonía, luego hay que añadir el mito.

1. El renacimiento del mito.
   La imagen en comparación con la música. Los griegos. Sófocles. Asclepio.
2. «Los vivos». Esperanzas para el arte figurativo.
   Fenómeno del lírico. De nuevo es posible[23] el «poeta».
   La nueva cultura. Fin del hombre socrático. Descubrimiento del límite del conocimiento con una culminación trágica. Significado del «engaño».
3. El Festival de Bayreuth[24].

8 [23]

Lo ejemplar en Winckelmann. Así lucha el espíritu alemán para penetrar en el espíritu griego, cf. Goethe, p. 12[25]. Singular *agravamiento* por todo aquello que ha sucedido del lado romano. Por otro lado, el ser germánico se esfuerza por penetrar en los griegos a través de esta mediación: en cierto sentido también el ser alemán ha vivido una experiencia paralela, como aquella conversión de Winckelmann a la Iglesia católica, para abrirse paso a sus verdaderos orígenes culturales.

Y así como es tan cierto que nuestras guerras médicas no han hecho más que comenzar, de la misma manera sentimos categóricamente que vivimos en la época de la tragedia.

8 [24][26]

Seminario.

1.	Enciclopedia. Quintiliano.	Hesíodo.
2.	Lírica griega. Laercio.	Hesíodo.
3.	Gramática latina.	Lírica.
	La cuestión homérica.	
4.	*Coéforas*. Cicerón.	Lírica.
	Academica.	
5.	Métrica.	*Coéforas.*
6.	Historia del drama.	*Coéforas.*
7.	Hesíodo.	

8 [25]

HOMERO Y HESÍODO.
SOBRE LA RÍTMICA.

Semestre de invierno
Lírica.
Historia del drama.

---

[23] En el msc. «Der "Dichter" wieder möglich» y no simplemente «Der "Dichter"».

[24] En mayo de 1872 se puso la primera piedra del *Festspielhaus*, el Teatro del Festival, teatro destinado a las representaciones de las óperas de R. Wagner.

[25] Alusión a la obra de Goethe *Winckelmann, Antikes*, XXX, p. 13. Cfr. 8 [39].

[26] Para una información amplia sobre los cursos impartidos por Nietzsche en la Universidad de Basilea: *C. P. Janz*, «*Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869-19*[illegible]» en *Nietzsche-Studien* 3 (1974), pp. 192-203. Ver también 8 [25, 26].

Semestre de verano
Gramática latina
Semestre de invierno
Métrica *Coéforas*
Semestre de verano
Hesiodo.
I Semestre. Seminario: — — —
Métrica.
El drama.
II Semestre. Seminario: — — —
Lírica griega.
Enciclopedia.
III Semestre. Seminario: — — —
Gramática latina.
Coéforas.
IV Semestre. Semianrio: — — —
Cultura griega.
Hesiodo, *Erga.*

Curso posterior sobre la historia de la literatura
sobre la cultura griega.

CURSOS POSTERIORES.

Lírica griega.
Esquilo, Coéforas.
El drama.
Métrica.
Hesiodo, Erga.
Enciclopedia.
Gramática latina.
Cultura griega.

Hemos considerado hasta ahora el Estado en su origen y visto cómo produce por la fuerza[27] el proceso de la sociedad, que no habría tenido lugar sin él: ahora se plantea la cuestión de saber cómo se relaciona el Estado con la sociedad, *después de que* esta última ha efectuado su separación química y ahora, construida en forma piramidal, trata de alcanzar sus intenciones supremas. En esto consiste su tarea — — —

El músico encierra en sí toda la escala del mundo hasta el goce del genio y para este goce.

[27] En el msc. «erzwingt» y no «erzeugt».

Gluck[28]: el texto es para él el diseño justo y bien planteado, que la música debería solamente colorear.

8 [29][29]

Si pensamos también en la unión más natural y más atenuada entre música e imagen en el *lenguaje* humano, entonces la posibilidad de la *comprensión* recíproca reside propiamente en la magia de la voluntad, instintivamente comprensible del *sonido* y del ritmo de la sucesión de sonidos: la imagen se comprende sólo después de que se ha producido ya un acuerdo[30] a través del sonido. La imagen, también aquí, no es más que una semejanza de la naturaleza dionisíaca del sonido.

El *recitativo*, el primer germen de la ópera, ha sido comprendido en sus orígenes como la reproducción del lenguaje primordial de la humanidad: con él uno se evade, en un movimiento idílico, de la desnaturalización de la música moderna en un paraíso de ensueño de seres ingenuos, a los que se aventuró de nuevo confiar solamente giros y cadencias de la más inocua simplicidad musical. Sin embargo, con ello uno ni siquiera podía ser consecuente, en cuanto que esos mismos seres debían hablar en las lenguas modernas con sus indecibles aberraciones y atrofias. Y, por otro lado, uno no sabía que precisamente la expresión del sonido en el lenguaje, y especialmente en las épocas felices, en las que se soñaba, era de una libertad y multiplicidad tan inconcebible, que frente a ella también la construcción musical más compleja del ritmo y de la melodía no es más que una imitación: el lenguaje es indudablemente la suprema maravilla musical de la naturaleza. De este modo, reconocemos ya en la raíz de la ópera moderna una evasión ahistórica hacia una prehistoria fantástica de la humanidad, un impulso sentimental hacia lo idílico. También en el uso del lenguaje hemos de reconocer una tendencia consciente a volver a lo sencillo: se creía que se habían vuelto a encontrar los ingenuos modos de expresión de los hombres primitivos. Se puede hacer sólo[31] una atrevida comparación entre el placer entusiasta que se sentía al escuchar estos textos ingenuos y esta música sustancialmente insoportable y la admiración que animaba a nuestros antepasados por Ossian y por Gessner. El *arte* era considerada como la lírica de la época primitiva y, como tal, era admirada. Advemos nosotros en el fondo la admiración por la ópera: sentimientos que son totalmente distintos del efecto de la música y de la poesía misma. Fueron los sentimientos «morales» los que crearon el entusiasmo por la ópera, análogos a aquellos que produjeron el Renacimiento. Estos sentimientos «morales» han llevado desde el principio a la ópera al campo de la mala música y de la poesía mala: ingenuidad artificial: desde el principio obra de ingeniosos diletantes. Cuando estos sentimientos morales disminuyeron, la ópera se pudo desarrollar en dos direcciones, una hacia la *buena música*, la otra hacia el *mimo* eficaz. De este último surgió la música dramática. En la buena música la relación con la poesía es puramente ilusoria. En la *mímica* la música se ha convertido en no-música. Mozart exige que la poesía «sea la hija obediente de la música».

---

[28] C. Willibald Gluck (1714-1787), músico y compositor alemán. Cfr. 9 [136].

[29] Cfr. GT 19.

[30] Sigue tachado en el msc.: «Una vez que se pronuncia la palabra actúa sobre nosotros en la medida en que el sonido se suple continuamente»

[31] En el msc. «nur» y no «nun». Ver apéndice

[130][a]

Fiesta conmemorativa griega. Signo de la decadencia. Irrumpe la peste. El mundo homérico. Empédocles aparece como un dios que cura.

El contagio a través del miedo y de la compasión. El antídoto es la tragedia. Cuando un personaje secundario muere, la heroína quiere estar con él. Empédocles, enfurecido, la contiene, pero ella se enardece por él. Empédocles se estremece ante la naturaleza.

Propagación de la peste.

Último día de fiesta — sacrificio de Pan en el Etna. Empédocles pone a prueba a Pan y lo destruye. El pueblo huye. La heroína se queda. Empédocles, desbordado por la compasión, quiere morir. Él se arroja al cráter y grita todavía ¡Huye! — Y ella: ¡Empédocles! Y lo sigue. Un animal se refugia junto a ellos. La lava los rodea.

[131]

De un dios apolíneo proviene un hombre que busca la muerte.

Se vuelve malvado por la fuerza de su conocimiento pesimista.

Ya no soporta la existencia al irrumpir un exceso de compasión.

No puede salvar la ciudad, porque ésta ha apostatado de la naturaleza griega.

Quiere curarla radicalmente, o sea, aniquilarla, pero entonces la salva su naturaleza griega.

En su divinidad, quiere ayudar.

Como hombre compasivo, quiere aniquilar.

Como demón, se aniquila a sí mismo.

Empédocles resulta cada vez más apasionado.

[132]

1. Acto: entra en escena.
2. Acto: veneración y organización de las fiestas. Rechazo de la corona real.
3. Acto: los juegos.
4. Acto: Propagación de la peste. El plan mortal. Delirio báquico de la población.
5. Acto: Pan en el Etna.

[133]

No tiene miedo ni compasión, hasta el acto de la heroína.

En el cuarto acto aumenta la compasión. El plan mortal.

En el quinto Empédocles es feliz, cuando sabe que el pueblo se ha salvado. Contradicción: su plan ha fracasado, y la muerte aparece como la catástrofe más grande que la peste.

El pueblo lo venera cada vez más, hasta hacer de él Pan.

[134]

Primer acto.

[a] Los fragmentos 30-37 son esbozos para el drama *Empédocles*. Cfr. Söring, J., «Nietzsches Empedokles-Plan», en *Nietzsche Studien*, 19 (1990), pp. 176-211.

El rapsoda.
Empédocles.
Segundo acto
Proclamación de la peste.

8 [35]

I. Alba. Calle. Casa.
II. Sala del consejo. Mañana.
III. Teatro. Mediodía.
IV. En la casa de Corina. Tarde.
V. En el Etna. Noche.

8 [36]

Empédocles.
Corina y su madre.
Pausanias.
Guardián.
Heraldo.
Consejeros.
Actores.
Coro.
Pueblo.
Campesinos.
La muchacha.
Un discípulo fiel de Empédocles.
Sacerdotes de Pan.

8 [37]

I. Alba. 1. Pausanias lleva una corona a Corina. El guardián cuenta [illegible] visiones (Etna). 2. Llega un grupo de campesinos: la muchacha que [illegible] liraba sobre Empédocles, muere súbitamente. 3. Corina ve al horro[illegible] do Pausanias. Escena en la que trata de aplacarlo. Ellos repiten [illegible] peles: en la frase culminante Pausanias calla taciturno y no [illegible] acordarse de nada. 4. Un cortejo de lamentaciones, lírico. 5. [illegible] pular, el terror ante la peste. 6. El rapsoda. 7. Empédocles con lo[illegible] del sacrificio, Pausanias aterrorizado ante sus pies. Se hace [illegible] mente de día. Corina se enfrenta a Empédocles.
II. Consejo. Empédocles oculto delante de un altar. Los consejeros [illegible] de uno en uno, serenos, y de vez en cuando se estremecen ante la [illegible] oculta. «¡La peste está entre nosotros! ¡Sed griegos!». Prohibido [illegible] do y la compasión. Escena ridicula del consejo. Excitación del [illegible] La sala es asaltada. Se ofrece la corona real a Empédocles. Él da [illegible] ciones para la tragedia y entretiene con promesas vanas en el [illegible] venerado. Representación de la tragedia: terror de Corina.
III. El Coro.
Pausanias y Corina. Teseo y Ariadna. Empédocles y Corina en [illegible] Delirio mortal del pueblo cuando se proclama el renacimiento. [illegible] ser venerado como el dios Dioniso, mientras que comienza de [illegible]

compadecerse. El actor que hace de Dioniso se enamora ridículamente de Corina.
Los dos asesinos que sacan los cadáveres.
El placer cruel que encuentra Empédocles en la aniquilación es anunciado enigmáticamente.
Empédocles proclama la fiesta vespertina. Exaltación del pueblo, que se siente seguro por la aparición del dios.
La madre anciana y Corina. Suprema quietud.
En casa de Corina. Empédocles vuelve taciturno.
Empédocles entre los discípulos.
Fiesta nocturna.
Discurso místico de compasión. Aniquilación del instinto de existencia, muerte de Pan.
Huida del pueblo.
Dos corrientes de lava, ¡no pueden escapar!
Empédocles y Corina. Empédocles se siente como un asesino, digno de un castigo infinito, espera un renacimiento de la muerte reparadora. Eso le empuja al Etna. Quiere salvar a Corina. Un animal llega junto a ellos. Corina muere con él. «¿Dioniso huye ante Ariadna?»

Concepto del filólogo. Sócrates y los artistas. Historia de la filología.
Futuro del filólogo. Profesión de maestro.
La reforma de los estudios de la Antigüedad.
Los estudios filológicos en la Universidad.
La Antigüedad clásica, como concepto modelo.
La filología lingüística.
La filología crítica (estética).
Antigüedad.
Historia de la literatura.
Religión.
Estado y sociedad.
Posición de la Antigüedad en relación con el mundo posterior.

Enciclopedia e introducción a su estudio.

Semana 1 y 2. Origen e historia de la filología.
Bernhardy, romanos y griegos.
Jahn, Gräfenhan. Descubrimiento gradual.
Semana 3 y 4. La profesión de profesor y la reforma del Instituto de bachillerato.
Semana 5 y 6. Los estudios universitarios.

[1] Apuntes para el curso sobre *Encyclopaedie der klassische Philologie*, KGW II, 3, pp. 338-[illegible]
[2] Tema del curso que impartió Nietzsche en el semestre de verano de 1871.

Semana 7 y 8.	La Antigüedad *clásica* (contra Wolf, Winckelmann, Goethe).
Semana 9 y 10.	Filología lingüística.
Semana 11 y 12.	Crítica y hermenéutica.
Semana 13 y 14.	Estado y sociedad.
Semana 15 y 16.	Historia de la literatura y arte.
Semana 17 y 18.	Religión y Antigüedad.

8 [40]

Historia de la poesía griega. Curso de invierno.

1. Lírica.
2. *Coéforas.*
3. Gramática latina.
4. Hesíodo.
5. Historia del drama.
6. Métrica.

8 [41]

El lenguaje, una suma de conceptos.

El concepto en el primer momento de su formación es un fenómeno artístico: la simbolización de una completa profusión de apariencias, originariamente una imagen, un jeroglífico. Por consiguiente una *imagen* en lugar de una [illegible] Estos reflejos apolíneos del fondo dionisíaco.

Así comienza el hombre con estas *proyecciones de imágenes* y con [illegible] *símbolos*. Todas las imágenes artísticas no son más que *símbolos*, en la pintura la superficie, en el mármol la rigidez, en la epopeya — — —

¿Las imágenes del sueño como símbolos? Las acciones en el sueño son simbólicas. ¿El *placer* del símbolo?

Todo nuestro mundo de apariencia es un *símbolo del impulso.* Por consiguiente también del sueño.

¿Cómo se relaciona el concepto con el mundo de la apariencia? Él es el [illegible] de muchas representaciones. El signo de reconocimiento del mismo impulso.

¿Y si el conocimiento fuese un puro[35] espejo? Pero los conceptos son algo [illegible]

8 [42]

La posición del artista respecto al Estado,
respecto al culto,
respecto a la sociedad,
respecto a la mujer,
respecto al misterio, respecto a la educación.

8 [43]

El lírico.
La tragedia.
El ditirambo.

---

[35] En el msc. «reiner» no «rein».

Ocaso de la tragedia (a causa de Sócrates y del ditirambo).
El drama.

[illegible]

Apolo y Dioniso.
Nacimiento del genio.
Tragedia y ditirambo.
Aristóteles sobre el drama.
La muerte de la tragedia y el drama.
Renacimiento del ditirambo.

[illegible]

[illegible] — la condición desesperada del estudiante.

[illegible][1]

La tragedia — el coro que en éxtasis ve una visión que se despliega ante él de una manera completamente apolínea.
El ditirambo — el coro que se ha transformado él mismo, que no ve el drama, sino que lo representa: puros improvisadores del éxtasis.
Tragedia — el coro *cuenta* sus visiones, que son representadas como imágenes oníricas.
Ditirambo — el coro se transforma en sus visiones. Ditirambo cómico y ditirambo trágico.
Estabilidad del mundo 3 y 1 conflagración universal.
Apolo Dioniso
Apolo como estabilidad del mundo — el dios eterno, que iguala todo en la conflagración universal.
Dioniso como transformación del mundo.
Apolo, el dios eterno de la subsistencia del mundo.
Dioniso el del cambio y la transformación.
La tragedia «lírica»: el ditirambo mímico.
Crítica a la preponderancia de la música: testimonio de Pratina: el canto es dominado por la música. La orquesta.
Los poetas ditirámbicos como los supremos liberadores de la música, p. 207.
Platón dice que los poetas de su época habían mezclado con el ditirambo trenos, himnos y peanes: se queja del público del teatro.
Enorme alboroto por la mezcla de ritmo y armonía, audacia del lenguaje.
Degeneración de la música, p. 208.
Hasta Melanípides domina la poesía, ahora la música.
Digno de observación: la simplicidad testimoniada del *lenguaje* en el movimiento más desenfrenado.
El origen del *mito* dionisíaco.

[1] Plan para GT. Sobre estos temas se puede consultar, *Geshichte der griechischen Litteratur* HW II, 5, p. 21.

8 [47][37]

Richard Wagner. El despertar del arte alemán.
El despertar de la canción popular — Goethe
y la música de Beethoven. Desarrollo dionisíaco.
«El hombre dionisíaco».
El mito — preparado por la filosofía más profunda.
Rechazo de las formas no autóctonas: la ópera,
la epopeya,
el drama (que no es una obra de
La civilización francesa.

El *pathos* schilleriano.
Confusión de la *lengua*
en Goethe.
} Falta la música: comparar
con el diálogo de Esquilo.

Actualmente la aspiración a lo universal, cosmopolitismo de los román
Vuelta al mito alemán con Wagner.
Con el mito y la canción popular destruye todos los géneros no autócton

8 [48]

Carta abierta. Lo que yo he aprendido de Richard Wagner. Realiz
artística del talento germánico.
Unidad de poeta y músico. Es necesario *vivir* la historia universal
comprenderla.
El drama de Shakespeare como consecuencia de la tragedia griega.
El ditirambo griego.
Lo dionisíaco *muere* en la tragedia (Aristóteles).
La tragedia griega en cuanto *apolínea* es fría, a causa del fondo dionisíaco
débil.
Shakespeare como potencia dionisíaca suprema garantiza el desar
espléndido de la música alemana.
El mito de los germanos es dionisíaco.
Llamamiento a los alemanes.

8 [49]

Los grandes cantos corales no fueron *comprendidos*: es ilusorio. Sólo el
tante los comprende. En la *obra de arte suprema* no se piensa en un *público*.
el músico de la orquesta *comprende*.

8 [50]

Conjeturas.

Academica: I se salutantium.
II iam iam quibusnam quicquam enuntiare verbis.
Epistola ad Varronem — os et ius.
Tacitus, dialogus: Apro parce.

---

[37] Este fragmento y el siguiente están dedicados a Wagner como promotor del nacimi
germánico de la tragedia.

[101]
Tarea: ofrecer en un estudio sobre *Esquilo* el ideal de una consideración filológico-filosófica de un autor.

[102]
Nueva teoría de la rítmica.
Nueva estética. Homero y la tragedia.
Nueva valoración de la cultura.
Nueva filosofía del lenguaje.
Encontrar una nueva forma. La «novela»[38]

[103]
«El individuo que santifica.»

[104]
«Goethe y Wagner sobre el teatro.»

[105]
Sobre el concepto de formación clásica.

[106]
Preparar lecciones públicas *sobre el drama.*

[107][39]
La formación general no es más que un estadio previo del comunismo: por vía de la formación se debilita tanto que no puede ya otorgar ningún privilegio. Como mínimo es un medio contra el comunismo. La formación más general, es decir, la barbarie es precisamente el presupuesto del comunismo. La cultura «conforme a la época» se convierte aquí en el extremo de la cultura «conforme al momento»: es decir, en la concepción cerril de la utilidad momentánea. Se ve en la formación sólo algo que es útil: de este modo pronto se confundirá lo que es útil con la formación. La tarea de los pueblos ya no consiste en la formación: sino en [illegible] la moda. La mayor desgracia para el pueblo es no tener necesidades, decía una vez Lassalle. De ahí las asociaciones culturales de los trabajadores: se ha indicado en varias ocasiones que su tendencia consiste en producir necesidades. Para los economistas nacionales la parábola de Cristo sobre el rico sibarita y el pobre Lázaro se muestra invertida: el sibarita gana el seno de Abraham.
Por consiguiente, el impulso hacia una más vasta generalización de la formación tiene una[40] fuente en una completa mundanización, en una subordinación de la formación, como medio, a la ganancia y a la felicidad terrena entendida [illegible]
Extensión de la formación para tener el mayor número posible de funcionarios *inteligentes*. Influjo de Hegel.

[38] En el msc. se añade esta palabra.
[39] Los fragmentos 8 [57-66, 69, 70, 76, 82, 84-93, 101-108, 113, 116] son textos preparatorios para UA.
[40] En el msc. «eine» y no «seine».

8 [58]

La segunda fuente es el miedo ante la presión religiosa. Aquí subyace el miedo opuesto: una completa desmundanización mediante la religión, como si la religión fuese la única satisfacción de la necesidad metafísica[42]. En esto se basa el instinto profundo de que el cristianismo en su raíz es enemigo de toda cultura y de este modo se une necesariamente a la barbarie.

8 [59]

La tercera fuente es la fe en la masa, y la falta de fe en el genio. Goethe dice que habitualmente el genio está ligado a su tiempo por una debilidad. Al revés, la creencia general de que el genio debe todas sus fuerzas a su tiempo, y por ello sólo tiene sus debilidades para sí mismo y desde sí mismo. En este punto es de frecuentemente una confusión: un pueblo recibe con sus genios el verdadero derecho a la existencia, su justificación; la masa no produce el individuo, al contrario, le repugna. La masa es un bloque de piedra difícil de tallar: el individuo necesita un trabajo enorme para sacar de ello algo humano. — Hoy la formación general es verdaderamente como un dogma. Ahora sería necesario ponerse a la cola con todos, el tiempo de las grandes individualidades habría pasado. Ahora sólo es necesario ser servidores de la masa, *in specie* los servidores de un partido. Finalidad de la formación: adherirse a un partido y subordinar a él su vida. — Se ha hablado tanto de la poesía del pueblo, etc.: pero se trata siempre de las grandes individualidades: de las que frecuentemente se olvidan.

8 [60]

El título que yo he dado a mis conferencias necesita en todo caso una explicación para todos, y una disculpa para muchos de mis venerados oyentes. Para hablar del futuro de nuestros centros de formación

1) no en un sentido especialmente basilense
2) ni en un sentido general más amplio,
   sino en relación a los centros de formación alemanes, de los que nosotros también disfrutamos aquí —

Yo sólo quiero predecir el *futuro* en el sentido de los arúspices[43] que procedían examinando las vísceras y también a partir de la presuposición de que antes o después la eterna naturaleza mantendrá sus derechos. No sé *cuándo* llegará este futuro: pero basta en el presente con convencer a unos cuantos de la necesidad de este futuro; a menos que uno no quiera cruzarse de brazos y ser consolado.

8 [61]

Todos como los sofistas, como Platón. ¡Y nuevas universidades!
Tradición acroamático. ¡Por lo tanto, el saber!
Libertad completa respecto a la cultura.

---

[41] En el msc. «eine» y no «seine».

[42] Schopenhauer, A., WW7V, II, cap. 17.

[43] Los *arúspices* eran sacerdotes de la antigua Roma, que examinaban las entrañas de las víctimas para hacer presagios.

Los exámenes, por el contrario, para el saber especializado.
¡Con qué rapidez es engullido un jurista o un médico! El efecto formativo de la ciencias.

Erudición.	Desarrollo
Funcionario estatal.	de la tendencia del
Periodista.	instituto de bachillerato.

Por eso la imposibilidad de la filosofía.

[illegible]
La señal.
Huida ante los estudiantes.
La ciencia alemana y la cultura alemana.
La imposibilidad de la filosofía en la Universidad.
Por eso, también la imposibilidad de una verdadera cultura clásica.
Por eso la separación de la Universidad del arte vivo.
Cuando se da un contacto, la mayoría de las veces el docto degenera pronto en periodista.
Por eso las iniciativas independientes deben de partir de los estudiantes. La «corporación estudiantil alemana»[44] como correctivo de la Universidad.
Su ruina por la falta de formación y la escasez de guías.
La única esfera en la que se vuelven a encontrar todas las grandes cualidades alemanas es en la música alemana. La orquesta.
Llegada del músico.

[illegible]
Criterios: ninguna formación clásica
ninguna filosofía
ningún arte.
Preponderancia de la *especialización*: ningún verdadero problema de formación.
Intento de autodisciplina: el despertar del espíritu alemán.
La impostura filistea del casto espíritu artístico alemán.

[illegible]
Mi amigo ha salido al encuentro.
Antes sólo se creaba sobre ruinas.
Ahora se esperan las influencias debidas al efecto metafísico de la guerra.
Discurso sobre Beethoven.
La tarea: encontrar la cultura que le corresponda.
El discurso del futuro. Llamamiento a los verdaderos «profesores».
La realización momentánea del futuro.
El juramento de medianoche. La santa Vehma[45].

[44] La *Burschenschaft* era una corporación estudiantil. A una de ellas, Franconia, se asoció Nietzsche cuando llegó a la Universidad de Bonn. Entre otras, se puede ver la carta a Hermann Mushacke, del 31 de octubre de 1864, CO I 301-302.

[45] Tribunal secreto político-religioso, creado por Federico III en 1488, en Westfalia, y que estaba bajo control imperial.

8 [65]

Descripción del profesor en el Instituto de bachillerato. El círculo

Son necesarios *demasiados*: por eso la instrucción debe basarse en algo que pueda ser accesible a un gran número.

¿*De dónde* procede esta necesidad?

Los *funcionarios*, la Universidad, los privilegios militares.

¿Qué intención puede tener el Estado?

Quebrar por medio de exámenes la enorme afluencia.

Además quiebra el enorme impulso utilitarista: es útil a sí mismo.

Luego quiere una formación proporcional para sus funcionarios — formación y sometimiento.

Esto es algo nuevo. El Estado como guía de la formación. En él actúan elementos que se contraponen a la verdadera formación: él cuenta con un gran número, adiestra para sí mismo a muchos jóvenes profesores. Situación análoga la de la cultura clásica: el Estado tiene especial interés en el lacónico «especialista»: del mismo modo en que, respecto a la filosofía, favorece únicamente a la filosofía de especialización filológica o a la que hace el panegírico del Estado.

Hay diversos medios para resquebrajar el dominio de la cultura: para quebrantar aquella condición de aristocracia espiritual a la que aspiraba nuestra gran época de poetas.

Los filólogos «puros» y los mediocres profesores periodistas.

Se necesita un gran número de profesores. Son métodos ideados para que puedan ponerse en contacto con la Antigüedad.

Los profesores no *deberían* tener nada que ver con la Antigüedad. ¡Escuela!

La lingüística.

8 [66]

El Estado se sirve de los institutos de bachillerato, pero para ello debe mantenerlos también en sus límites.

Todos los que quieren hacerse independientes, se van también de los institutos de bachillerato. Allí se educa al funcionariado, aquí al lucro. Allí fines del Estado, aquí el espíritu del tiempo en cuanto que es útil.

Por otra parte, los institutos de bachillerato no forman realmente. Por eso es mucho más honesto pasar a la formación profesional.

Las apologías ridículas de los estudios del bachillerato.

Acercamiento recíproco: están en la misma línea.

Poco a poco tendrán ellos también los mismos privilegios.

Entonces terminan armándose para luchar por la existencia.

Desesperación frente a la educación formal: empuja hacia la formación profesional.

Esta formación tiene sus límites en el espíritu de la época.

La formación entendida como un lujo.

El profesor abstracto de la enseñanza elemental: surgido de la imitación del profesor de Bachillerato.

8 [67]

La emoción anímica se manifiesta en un movimiento análogo corporal.

Esto a su vez se expresa en el ritmo y en la dinámica de la palabra. Por otro lado, permanece el *sonido*, por lo demás, como análogo del *contenido*.

[69]

El carácter mítico contrario al certamen: es decir, él impide el egoísmo del individuo. El hombre es tomado en consideración como resultado de un pasado: en él se honra el pasado.

¿Qué medios utiliza la voluntad griega para prevenir el desnudo egoísmo en la contienda y para ponerlo al servicio del todo? Lo mítico.

Por ejemplo: la *Orestíada* de Esquilo y los acontecimientos políticos.

Este espíritu mítico ha iluminado ante todo el pasado individualmente, es decir, de tal manera que él se fundamente en sí mismo.

Este espíritu mítico explica ahora también cómo deberían competir los artistas: el egoísmo era purificado, en cuanto ellos se sentían como un médium: del mismo modo que el sacerdote dejaba de ser vanidoso cuando representaba a su dios.

Empédocles es un actor que improvisa: el poder del elemento instintivo (como Demóstenes).

La creencia en diversas existencias en Empédocles es auténticamente griega.

En la mitología griega la formación de los individuos es muy fácil.

[70]

Conferencia 6. La necesidad de la *sociedad* y por eso ante todo una comunidad de maestros: Platón y los sofistas. Posición inversa respecto a la cultura.

Conferencia 7. El artista acentúa el carácter *cotidiano* y *persistente* de la formación cultural. El fin no puede ser bastante elevado, los medios no pueden ser bastante simples: hablar, andar, ver. Conexión con un nuevo arte. Necesidad y satisfacción. Qué hay que leer y qué poco se necesita leer. Restitución del pueblo.

La historia debe ofrecer ejemplos de las verdades filosóficas, pero no alegorías, sino mitos.

[71]

Alemán.

Demasiados maestros y demasiadas escuelas.

La preocupación por el genio.

Universidad sin dirección.

[72]

«Las imágenes poéticas son sueños de los que están despiertos, a causa de su ἐνάργεια[47]».

[73]

Origen del lenguaje: ¿cómo tiene lugar la vinculación del *sonido* con el *concepto*? Las alusiones artísticas en la génesis del lenguaje: imagen y sonido: el sonido se utiliza para transportar imágenes. ¿La regularidad en el uso de los soni-

[47] «Claridad», «evidencia». Cfr. Platón, *Sofista*, 266 c-d. Figura retórica consistente en una representación viva. Ver Nietzsche, F., «Historia de la elocuencia griega», en *Escritos sobre retórica*, ed. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000, p. 189.

dos muestra una gran fuerza lógica, una gran fuerza de abstracción? ¿O no? ¡Las leyes abstractas son también originariamente sólo *cosas vistas como vivas*! ¡Por ejemplo, el genitivo?

8 [73]

Φιλία y παιδεία[47],

Punto de partida Safo: el erotismo en conexión con la educación.

Los juicios de los filósofos helenos sobre la vida helénica, por ejemplo, sobre la φιλία, etc.

8 [74][48]

Curso: sobre la enseñanza en el Instituto de bachillerato.

8 [75]

Impartir un curso de griego plurianual.

A. 1. Enciclopedia de la filosofía griega.
2. La lengua griega.
3. La mitología griega.
4. Rítmica.
5. Retórica. *Apuntes de clase:*
6. Homero. *sobre La Enciplopedia*
7. Hesíodo. *Platón*
8. Los líricos. Filósofos preplatónicos.
9. *Coéforas.*
10. Teognis.
11. Filósofos preplatónicos.
12. Platón.
13. Escuelas postsocráticas (¡excepto el platonismo!).
14. Historia de los oradores.

Invierno: retórica y Homero.

Es decir, verano de 1873: Mitología y escuelas postsocráticas.

Invierno de 1873-1874: lengua griega.

8 [76]

Sobre el futuro de nuestros centros de formación.

El genio y el pueblo. Formación y necesidad vital.

El aislamiento.

«En fila».

Institución sin guía — Universidad.

Enseñanza del Instituto de bachillerato.

La asociación de maestros.

La costumbre como maestra.

---

[47] «Amor», «educación».

[48] Los fragmentos 8 [74, 75] son proyectos para la enseñanza.

[177]*

El nacimiento de la tragedia.
El certamen.
La educación griega.
El ritmo — número, medida.
El filósofo griego.
Sobre el futuro de nuestros centros de formación.

[178]

La ética también como μηχανή de la voluntad de vivir: no de la negación de esta voluntad.

[179]

Cursos:

Mitología.	*Erga.*	Homero.
Rítmica.	Platón.	Hesíodo.
Las escuelas	Escuelas	*Coéforas.*
socráticas.	preplatónicas.	Lírica.
Historia		Filósofos preplatónicos.
de los oradores		Retórica.
antiguos		Platón.
		Escuelas postsocráticas.

[180]

Los griegos.
El certamen.
Personalidad con poder de consagrar.
Educación griega.
Eros.
Ritmo.
Dionisio.
Génesis del lenguaje.
Mitología.
Estado y cultura.
Exilio y colonización.
Transición:
Origen de la época literaria.
Filosofía y vida.

[181]

Génesis del lenguaje.
Estado y cultura.
Exilio y colonización.
Repugnancia por — — —
El significado de la *palabra y de la escritura.*
Origen de «lo literario».
La personalidad con poder de consagrar.

* Elenco de los escritos programados por Nietzsche.

(Ética individual.)
Propiedad. Matrimonio. Estado. Aristocracia. Santo.

8 [82]

I. *Introducción.* El lector debe ser *tranquilo*,
no puede él mismo intervenir inmediatamente
no puede esperar catálogos.
Puesto que nuestra formación está sólo hecha para los tranquilos, desinteresados, los que pueden esperar con perseverancia.
Descripción de las *culturas opuestas*[50]: las de la *prisa*
Los fines y los orígenes de esta cultura.

II. El sentido «histórico» del presente.
III. Marchar en fila.
IV. La falsa posición del genio (incluso en la veneración del genio no se comprenderá el compromiso frente al genio).
V. El valor formativo de las ciencias naturales.
VI. La filosofía en el presente.
VII. El erudito.
VIII. El maestro del Instituto de bachillerato.
IX. Los religiosos (los más preparados para valorar al genio, los menos preparados para valorar la formación).
X. El periodista.
XI. La enseñanza del alemán.
XII. La Universidad.
XIII. El arte, el profano.
XIX. Consejos y esperanzas.

8 [83]

Ahora, una vez que está en el mercado y que cada uno, con disgusto de su autor, puede tenerlo en la mano, considerarlo y valorarlo, debo desear poder decir de este escrito, con Aristóteles: ha sido publicado y al mismo tiempo no ha sido publicado[51]: por eso, con plena[52] honestidad, me propongo como objetivo de los próximos capítulos introductorios espantar y ahuyentar al mayor número de lectores posible y atraer a los pocos. Por lo tanto, ¡escuchad, la gran mayoría! *Odi profanum vulgus et arceo*[53]. ¡Tirad el libro! No es para vosotros y vosotros no estáis hechos para este libro. ¡Adiós!

8 [84][54]

Un escritor serio, que habla a su pueblo sobre la formación y las escuelas de formación, espera, por regla general, ejercer a la larga en el mundo una acción sin límites, y bajo su efecto espera ganar un número de lectores asimismo ilimitado

---

[50] En el msc. «Bildungen» y no «Bildung».
[51] Aristóteles, *orat. et epist.*: Rose, frg. 662, 1581a 40-b 2; Cfr. carta a Wagner del 10 de noviembre de 1870, CO II 168, n. 108.
[52] En el msc. «voller» y no «aller».
[53] Horacio, *Carmen*, III, I, I. «Odio a la masa profana y me aparto de ella.» Cfr. PHG 19.
[54] Después del fragmento 8 [84] se añade en el msc. 8 [84a]. Ver apéndice.

Pero con este libro pasa algo distinto, y desde el principio se traiciona la manera típica de presentar el problema de la formación. Pues si no ha de faltarle igual efecto duradero y amplio, necesita justamente *pocos* lectores, y sin duda lectores de una especie rara y que se han de describir en seguida con más precisión. Por el contrario, cuanto más se apodere de este libro un público no escogido, tanto más pensará su autor que ha tomado una dudosa decisión: y más bien sentirá seriamente no haber cedido a su previsión original: su intención era justamente que este libro no llegara de hecho al público, y hacer depender su influjo sólo del envío privado a buenos y dignos lectores, de esa especie que aún he de describir.

5 [95]

Pensamientos
sobre el futuro
de nuestros centros de formación.

Del
Dr. Friedrich Nietzsche
Prof. ord. de la Universidad de Basilea.

5 [96]

VI. y VII. Conferencia. Contraste entre el artista (literato) y el filósofo.
El artista está degenerado. Lucha.
Los estudiantes permanecen al lado del literato.

5 [97][1]

I. Divertido, al final apasionante. μελέτη δέ τοι — γνῶθι σαυτόν.
II. La enseñanza del alemán como fundamento de la enseñanza clásica.
III. Demasiados profesores y alumnos. Genio. οἱ πλεῖστοι κακοί. De ahí el debilitamiento del influjo de la Antigüedad. De ahí la alianza del Estado con la cultura debilitada. Seria aberración.
IV. Escuela de formación profesional. μηδὲν ἄγαν. Ataque contra lo que ha sido hasta ahora.
V. La Universidad. μέτρον ἄριστον.
VI. El hombre de formación degenerada y sus esperanzas. καιρὸν γνῶθι. Precipitado, histórico, momentáneamente activo, no madurar.
VII. La escuela del futuro. ἐγγύη, παρὰ δ'ἄτα.

5 [98]

Educación estética del género humano.

[1] «Cuídate», «conócete a ti mismo»; «La mayoría son malos»; «No en exceso»: máxima del estoicismo; «Lo mejor como medida»; «Conoce lo que es oportuno»; «Garantía, desgracia próxima».

8 [89][56]

Finalmente el filósofo había hablado de pie, junto al pentagrama, mirando hacia abajo. Ahora el resplandor es más claro abajo en el bosque. Lo llevan frente a él. Saludos. Entretanto los estudiantes levantan una pira. En primer lugar, un coloquio privado aparte. «¿Por qué tan tarde?» El triunfo que acaba de conseguir — narración. El filósofo está triste: no cree en este triunfo y presupone una coacción en el otro, ante la que debía ceder. ¿No hay quizás aquí para nosotros un engaño? Se acuerda de sus coincidencias cuando era joven. El otro se muestra como convertido, como realista. Decepción cada vez mayor del filósofo. Los estudiantes llevan al otro junto a la hoguera en llamas para que hable. Habla sobre el espíritu alemán actual (popularización, prensa, autonomía, ir en fin histórico, trabajo para la posteridad —no madurar—, el erudito alemán como florecimiento Ciencias naturales.

«Mientes», réplica violenta del filósofo. Distinción entre alemán y pseudoalemán. Prisa, inmadurez, el periodista, conferencias cultas, ninguna sociedad, esperanza en las ciencias naturales. La importancia de la historia. Conciencia desdeñosa de la victoria — nosotros los vencedores, toda educación a nuestro servicio (Universidad de Estrasburgo[57]). Escarnio para la época de Schiller y Goethe.

Protesta contra esta explotación de las grandes emociones nacionales, en universidades nuevas. Pero cuanto más aumenta aquel espíritu y la barbarie irrumpe, con mayor seguridad las naturalezas más fuertes se soslayan y son contreñidas a asociarse. Descripción del futuro de esta asociación. Suspiro profundo: ¿de dónde se puede partir? Circunscribir el germen de la esperanza. La pila de leña se cae. Él exclama: ¡bendito sea este deseo! Campanas de medianoche.

Réplica: maldito sea este deseo.

Los estudiantes se marchan burlonamente, *pereat diabolus atque irrisores*.[58]

Dolorosa renuncia al viejo amigo.

8 [90]

Posición de *la cultura futura sobre los problemas sociales*. Otra consideración del mundo. Descripción del espíritu schopenhaueriano. Nueva posición del arte. La nueva posición de la ciencia. El maestro y su tarea — el antiguo sofista y Platón. — Continuación de la tarea de Schiller y Goethe — nada para nosotros. — Arrojar la corona. — (Esta es la moral de Fiesko[59], según Schiller: cada uno de nosotros debe aprende desechar, por el bien de la patria, aquella corona que es capaz de ganar; bien entendido, por el bien de la *patria*, ¡¡y no sólo del Estado *patriótico*!!) Futuro de *guerras*, efecto a favor del genio, la mala cultura se fragmentará. — Los hombres buenos necesitan un apoyo más serio.

---

[56] Cfr. BA 1; 8 [91, 93, 103].

[57] Ver carta de Nietzsche a Rohde, 28 de enero de 1872, CO II 260, n. 192: «Te anuncio con toda discreción e invitándote al silencio, que junto con otros estoy preparando una memoria sobre la Universidad de Estrasburgo, en forma de interpelación al *Reichsrat*, destinada a Bismarck.»

[58] Séptima estrofa del canto goliardo *Gaudeamus igitur*: «Pereat tristitia, pereant inimici, pereat diabolus, quivis antiburschius atque irrisores!». Cfr. 8 [103].

[59] Personaje de la obra de Schiller, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, Erinnerung an das Publikum*.

1 [91]

Prólogo.

Los rasgos característicos de la formación actual.

Instituciones de las necesidades vitales.

El instituto de bachillerato.

Demasiados profesores.

Universidad.

Nueva fundación en Estrasburgo.

La época de las guerras, existe la obligación de pensar *mejores* descargas de impulsos patrióticos.

2 [92]

¿Qué es la *formación*?

Finalidad de la formación.

Comprender y favorecer a nuestros contemporáneos más nobles.

Preparación de los que se forman y de los que vendrán.

La formación sólo puede referirse a aquello que ha de ser formado.

No al carácter inteligible.

Tarea de la formación: *vivir* y *actuar* según las más nobles aspiraciones del propio pueblo, o de los hombres.

Por lo tanto, no solamente recibir y aprender, sino vivir.

Liberar a su época y a su pueblo de las líneas retorcidas, tener ante los ojos su imagen ideal.

Fin de la historia, conservar esta imagen.

Filosofía y arte: la historia es un medio.

Perpetuar los espíritus superiores: formación es la inmortalidad de los espíritus más nobles.

Terribles luchas con la necesidad — la formación como poder transfigurador.

Comprender la formación de una manera completamente *productiva*.

El juicio sobre el *hombre* también depende por completo de la formación.

La tarea del hombre culto, ser veraz y ponerse realmente en relación con todo lo que es grande.

Formación es la vida en el sentido de los grandes espíritus con el objetivo de las grandes metas.

Partir de: considerar a Goethe desde el punto de vista del hombre culto y desde el punto de vista del erudito sin formación.

O

Schopenhauer.

Comprensión para lo que es grande y fecundo.

Reconocer en cada hombre el bien y la grandeza, y el odio contra todo lo que es mediocre y débil.

Vivir entre las constelaciones: la *gloria invertida*: ésta consiste en seguir viviendo bajo los más nobles sentimientos de la posteridad: la cultura consiste en seguir viviendo bajo los más nobles sentimientos de los antepasados. La *inmortalidad* de lo que es grande y bueno.

La caducidad del hombre y de la cultura. Las exigencias más importantes del hombre en sí se han de deducir de su relación con todas las corrientes de las generaciones posteriores.

8 [93]

I. *Carácter de la formación actual.*

1) Prisa y no ser maduros.
2) Lo histórico, el no querer vivir, el absorber el presente apenas nacido. El copiar. Historia de la literatura.
3) El mundo de papel. Escribir y leer sin sentido.
4) Marchar en fila. Aversión hacia el genio. El hombre «social» es el[60] socialismo.
5) El hombre corriente.
6) El especialista. Vivir mejor, no conocer más.
7) La ausencia de una filosofía seria.
8) La atrofia del arte. «Cultura parlamentaria».
9) El nuevo concepto de «alemán».

II. *Las escuelas bajo el influjo de esta formación.*

III. Falta la formación más inmediata, la que tiene que implantar la costumbre diaria.
Carácter exótico de toda formación (por ejemplo, la gimnasia).
Falta una guía y un tribunal de la formación.
Falta el dominio artístico.
La visión seria del mundo como única salvación ante el socialismo.
Es necesaria una nueva educación, no nuevas universidades. Estrasburgo.
Construcción del verdadero espíritu alemán.

IV. Propuesta para convocar una hermandad pedagógica de varios años, sostenida con medios propios o por un Estado, suponiendo que haya un Estado lo suficientemente inteligente para ello. Éstos no deberían simplemente *informar*, sino ante todo deberían instruirse unos a otros y reforzarse recíprocamente.
Por lo pronto no hay nada que hacer con sueldos mejores: por lo general todo se queda en paliativos.
Educación a través de la música.

8 [94]

Schopenhauer.
Wagner.
Goethe.
Schiller.
Lutero.
Beethoven.

8 [95]

Entusiasmo falsamente atribuido a los antiguos
1) dirigido a lo falso

[60] En el msc. «und der» y no «⊠ Der».

2) entusiasmo repetitivo
3) transmitir sentimientos modernos.

[98]

Para el libro de lectura.

Wagner: *Beethoven.*
Goethe: Erwin von Steinbach[61].
Wagner: el joven alemán[62].

Oliver: *Eckermann*[63].

[97]

Revivir la grandeza para vivirla anticipadamente
Todo depende del hecho de que la *grandeza* sea enseñada correctamente.
En eso consiste educar.
Esto es el criterio con el que se ha de medir nuestra época.

[98]

Comunicar su propia nobleza de sentimientos, dispersos en el espacio y en el tiempo, a todas las grandes iluminaciones. Esto es el eudemonismo de los mejores.
¿Es posible un ennoblecimiento?
El carácter inteligible es invariable: pero desde el punto de vista práctico es completamente indiferente. Pues esas propiedades originarias del individuo nunca las podemos captar: sólo una cantidad de representaciones, sucesivamente intervenidas, tiñen estas propiedades como buenas o malas. Pero el mundo de la representación se ha de definir perfectamente. La costumbre es lo más importante de todo.
Ennoblecimiento a través de una elevación creciente de la meta.

[99][64]

Es un error grave tomar al individuo eterno como algo completamente aislado. Sus influencias se propagan eternamente, lo mismo que el individuo es el resultado de innumerables generaciones.
La formación consiste en el hecho de que aquellos momentos más nobles de todas las generaciones forman, por decirlo así, una continuidad, en la que se puede seguir viviendo.

[61] Cfr. Goethe, *Von deutscher Baukunst, D. M. Erwin von Steinbach* (1772). Erwin von Steinbach (1244-1318) fue el arquitecto de la catedral de Estrasburgo.

[62] Referencia de Nietzsche a la juventud alemana en la obra de Wagner: *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, cap. 2, obra que se encuentra en la BN con una dedicatoria de Wagner [BN, 64]. Cfr. la carta de Nietzsche a Gersdorff del 4 de agosto de 1869, CO II 77-78, n.19

[63] Johan Peter Eckermann (1792-1854). Probablemente se refiere a los diálogos que sostuvo con Goethe (1823-1832): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1868, obra editada en 1836 [BN, 206].

[64] Después del fragmento 8 [99] se añade en el msc. 8 [99a]. Ver apéndice.

Para cada individuo, la formación consiste en que tenga una continuidad de conocimientos y de ideas personalísimas[65], en los que se pueda seguir viviendo.
Un grado de formación (acciones de amor y de sacrificio comunes a todos)
Un tal sentimiento de amor se enciende en los conocimientos supremos, también en el artista.
La *gloria*.

8 [100]

El siglo sexto.

La cuestión homérica.
Los testimonios históricos a favor de Homero.
Lírica y tragedia.
Rítmica.

8 [101][66]

I. Introducción. Generalidades.
II. El Instituto de bachillerato, la enseñanza del alemán, lo clásico.
III. Demasiadas nociones y sus motivos.
IV. Repercusión en otras instituciones.
V. Universidad: ciencia y cultura.
VI. Propuestas y conclusiones.

8 [102][67]

Transformar los Institutos de bachillerato en escuelas de grado medio.
La Universidad en escuelas de formación profesional.
Las escuelas elementales como asunto de las comunidades.
Separar las facultades de filosofía.

8 [103]

Penúltima escena: cómo debe formarse el individuo.
Anacoretismo. Lucha. Una narración. ¿Cómo es posible sólo?
Dos maestros.
La última escena como anticipación de la institución del futuro. «La llama se purifica por el humo». *Pereat diabolus atque irrisores*[68].

8 [104]

Imposibilidad de aproximarse a la Antigüedad.
Artículos alemanes.
La relación con la cultura alemana.
Las perversiones de la tendencia. Ciencias naturales. Ciencias positivas.
Exámenes de madurez.

---

[65] En el msc. «eigensten» y no «edelsten».
[66] Desde 8 [101] a 8 [116] textos preparatorios para BA.
[67] Distintas etapas de formación escolar: *Realschule*, «Escuela de grado medio»; *Fachschule*, «Escuela de formación profesional»; *Volksschule*, «Escuela elemental».
[68] Cf 8 [89] y nota.

El maestro.
Alienación del arte.
Ninguna profesión se puede basar en la formación del Institutos de bachillerato.
El proyecto es para una duración mucho mayor de la formación.
Son demasiados.
«Talleres de lucha contra el presente» y para la renovación de la esencia alemana.
Los más ancianos forman a los eruditos, los más modernos a los periodistas (gente que quiere vivir de su cultura).

[106]
Aberraciones del Instituto de bachillerato.
[1] El verdadero fin del Instituto de bachillerato, las escuelas de formación profesional. Consecuencia del Instituto de bachillerato actual.
[2] Las escuelas elementales — el maestro. Aberraciones de los fines actuales del Instituto de bachillerato.
[3] La Universidad — sometida al Estado y al sueldo.
[4] Esperanzas.

[106]
La falta de fe en que las instituciones son fijas —
Contradicción por todas partes entre la presunta tendencia y la realidad. Problema en el Instituto de bachillerato (completamente decisivo para las otras instituciones). Consideración de los resultados del Instituto de bachillerato (la Antigüedad, la cultura, los temas del alemán. Alienación del arte. El maestro y su preparación). Métodos de eruditos — Escuela[69], bancos, etc. Alienación del arte. Ninguna clásica. El maestro.
Servidumbre del Estado. Porque todas las tendencias son sólo aparentes, el Instituto de bachillerato se ha convertido en el esclavo del Estado.
Los exámenes. — Eruditos y periodistas.
La verdadera meta — el arsenal para la lucha contra el presente.

[107]
I. Predominio de los «Institutos de bachillerato», asilvestramiento de las tareas de la formación, el «pueblo» como juez de los intelectuales, la tarea de la Escuela de formación profesional — preparar para la lucha por la vida.
II. El asilvestramiento de los maestros. Repercusión sobre la Escuela elemental, la educación abstracta.
III. La explotación de la formación general por el Estado.
IV. Esperanzas.

[108]
Nosotros estábamos ya intranquilos en la última parte de aquel discurso, con el que el viejo filósofo nos ilustraba sobre la naturaleza de la Universidad, y a cada momento interrumpíamos repentinamente su discurso — — —

[69] En el msc. «Schule» y no «Schulen».

8 [109][70]

Vosotros os habéis enterado de que en mayo de este año ha sido colocada con especial solemnidad la primera piedra del Teatro del Festival de Bayreuth. Deseamos daros una interpretación de este acontecimiento. Nos importa que no la confundáis con la fundación de un teatro nuevo cualquiera; e igualmente que vosotros no creáis que se trata de un acontecimiento que atañe sólo a un número pequeño de hombres, a un partido o a personas con un gusto musical especial; en definitiva, que vosotros no veáis en eso la glorificación de sus nuevas ideas puramente nacionales[71]. Queremos interpretaros el acontecimiento artístico sobre todo desde el punto de vista del arte dramático, cuya nobleza y pureza está en el corazón de todos vosotros. Confiad en que los que firman este escrito, de los que sólo[72] espero que reconozcáis la seriedad de sus sentimientos, tienen una idea alta y digna del arte; nosotros no expresamos el punto de vista de un partido, no escribimos la palabra Wagner sobre nuestro programa, pero hemos comprendido qué tipo de ideas son poderosas en las obra[73] de Wagner. Comprendemos la tendencia de las asociaciones wagnerianas[74], pero queremos algo más.

8 [110][75]

Berlín
Leipzig
Dresde cerca de 11 semanas, 2 conferencias cada una.
Múnich
Nürenberg
Bayreuth
Karlsruhe Mannheim
Viena
Pest
Weimar.

8 [111]

La primera piedra. Los secuaces están activos entre ellos. Nada es más reprobable, que creer que se trata aquí de un partido o de un gusto musical especial.

Hacia algo completamente nuevo.

Nuevo e inaudito para todo amigo del drama.

Llama la atención: la seriedad
la perfección artística
la esperanza de una purificación de la ópera.

El pueblo es para lo que es más noble, están contra ello aquellos que tienen algo que perder.

Es deseable la participación de todos los amigos del arte.

---

[70] Se refiere al 22 de mayo de 1872. Apuntes para el escrito *El llamamiento a los alemanes*, que al final no se publicó, porque lo rechazó el patronato de Bayreuth. Iba destinado a recaudar fondos para el proyecto de la *Festspielhaus*.

[71] En el msc. «ihrer neuen rein nationalen Ideen» y no «einer rein nationalen Idee».

[72] En el msc. «nur» y no «das».

[73] En el msc. «dem Werk» y no «den Werken».

[74] En el msc. «Wagnervereine» y no «Wagnerianer».

[75] Proyectos de viajes para dar conferencias en apoyo del proyecto de Bayreuth.

Recordar a cada uno los momentos serios y puros debidos a la música de Beethoven y Wagner.

Los efectos se extienden lejos, más allá de Alemania.

[113]

Llamada a todos los amigos del arte dramático.

En el verano del año 1874.

En mayo de este año ha sido colocada la primera piedra del Teatro del Festival en Bayreuth.

[114]*

Los centros de formación y sus frutos.

Falta una *autoridad imperativa* de la cultura. Incluso Goethe estuvo siempre ciego. De este modo, un círculo se pudo emancipar de la Universidad, otro del Instituto de bachillerato. Veneración de la realidad, como antítesis de la disciplina* de lo clásico: sin embargo, la realidad se transforma poco a poco en espíritu periodístico y en alemán vulgar (la peor vulgaridad es naturalmente un dialecto vulgar).

Gutzkow, alumno de Instituto de bachillerato degenerado.

La joven Alemania como asociación de estudiantes que han abandonado los estudios.

Julian Schmidt, Freytag, Auerbach. Oposición frente al mundo imperativo de lo bello y de lo sublime: protesta de la fotografía frente a la pintura. La «novela». Además, en ellos tenemos consecuencias de la veneración romántica por lo que es alemán: pero todo es falso y sin idealismo.

Mommsen (Cicerón). Conexión de la erudición con el patrón político del día.

Jahn y «Grenzboten»[78].

Diesterweg y el maestro abstracto[79].

(Modificar artísticamente mi diálogo.)

[115]

El futuro de los centros de formación alemanes.

Ritmo. (Griego y alemán en el arte.)

Hesiodo y Homero (el poeta).

---

* Cfr. 8 [55]. Sobre Jahn Cfr. 1 [20] nota.

* En alemán *Zucht*, tiene el sentido de «adiestramiento» y «disciplina». En la primera época de Nietzsche está más bien ligado a la educación (*erziehen*), en su última época a la aparición de los ejemplares superiores (superhombre).

[78] Se trata de la revista semanal liberal *Die Grenzboten. Wochenschrift für Politik, Litteratur und Kunst*, fundada en 1841 en Bruselas por Ignaz Kuranda. En Leipzig se publicó desde 1842 al 1922. Gustav Freytag (1816-1895) la dirigió durante veintidós años. En esta revista escribió Julian, precisamente contra la «música del futuro», y desde estas páginas se criticó el *David Strauss* de Nietzsche. Ver también 8 [117].

[79] Adolf Diesterweg (1790-1866), pedagogo y defensor de un genuino racionalismo.

Platón (el filósofo).
Las representaciones del Festival de Bayreuth. Dos discursos.

8 [115]

Propiedad, matrimonio, aristocracia, Estado, el individuo que renuncia a sí mismo. (Santos, ahora los que santifican de nuevo.)

— *¡Ética individual! La personalidad duradera.* Apolo. El Estado griego. Romanos.

El cristianismo tiene la misma aversión contra la esclavitud que contra el matrimonio y el Estado. La emancipación es algo completamente distinto.

8 [116]

Sobre el futuro
de nuestros centros de formación

Seis conferencias públicas
dadas por encargo
de la Sociedad académica de Basilea
por el
Dr. Friedrich Nietzsche.

8 [117]

Cinco prólogos inútiles para cinco libros no escritos.

Sobre el futuro de nuestros centros de formación.
Sobre la gloria.
Sobre el certamen.
Sobre la relación de la filosofía de Schopenhauer con una cultura alemana.
Sobre el Estado griego.

8 [118]

La introducción, venerados lectores, también se publica, a fin de que el todo no tenga nada de *libresco*. Solamente recuerdo. Todo tiene que recordar a lo personal.

8 [119]

Bell[80] citado por Darwin
sobre la expresión de los movimientos del alma (¡sobre la génesis del lenguaje!).

8 [120][81]

Este libro lo dedico a la Señora Cosima Wagner, de nacimiento L<iszt>.

---

[80] Sir Charles Bell (1774-1842) anatomista y cirujano. Se refiere Darwin a él en *The Expression of the Emotions in Man and Animal*, Londres, 1872.

[81] Referencia a CV, Cfr. 8 [117].

[I.II.]

I. Sobre la formación.
II. Sobre la pseudoformación de moda.
III. Las pseudoescuelas hasta ahora.
IV. Las exigencias de la formación.
V. Propuestas.

9. U I 4A. 1871[1]

[1]

La ópera y la tragedia griega.

[1]

El nacimiento de la tragedia
desde la música.

Con un prólogo a
Richard Wagner.

De F. N[2].

[1]

El
Nacimiento de la tragedia
desde el
espíritu de la música.

Del
Dr. Friedrich Nietzsche
Prof. Ord. de Filol. Clas. en la Universidad de Basilea.

[1]

Ante la puerta principal de Catania hay una casa rural que pertenece a dos mujeres, la anciana y noble Corina y su hija Lesbia. Acaba de amanecer un día de primavera: se oye abrirse la puerta de la casa y a una voz apagada llamar a el conduso. Inmediatamente llega dando la vuelta al muro un viejo esclavo, mientras la puerta se abre completamente y de ella sale Cármides. *C<ármides>*:

[1] U I 4, cuaderno de 236 páginas con apuntes para GT, PHG y BA. Además contiene planes y esbozos diversos.

[2] En el msc. «P.N.» y no «F.N.». Pseudónimo de Nietzsche, *Pacific Nil*, juego de palabras con la etimología de su nombre: Friedrich = «pacífico» y Nietzsche = Nichts = «nada».

[3] Textos para su *Empédocles*, Cfr. 5 [116] y 8 [30-37].

¿Dónde estás? Vengo a sustituirte en la guardia nocturna. Tu turno ya ha terminado. *L<eónidas>*: Si estás todavía cansado, sigue durmiendo. Yo ya no puedo dormir. Una noche extraña. Yo estaba justamente sobre la pequeña colina junto a la casa y miraba hacia el Etna. Allí había terribles signos de fuego, y al mismo tiempo penetraba a través de la noche un aire primaveral denso y pesado, el viento era flojo, como si tuviese miedo y temblase bajo su peso. Aquí, junto a la casa, parecía que el viento se desprendiese de su peso y huyese gimiendo. *C<ármides>*: Leónidas, es cierto que yo soy más joven que tú y no soy ningún visionario. Tampoco yo puedo dormir y en el fondo creo que nadie duerme en toda la casa. Pero a nosotros —Dios me perdone este «nosotros»— nos atormenta ya el día y el deseo de sus alegrías, que son más bellas que el sueño variopinto: y tú sabes lo que nosotros esclavos hemos de esperar también hoy de nuestras dulces dueñas. No dudo de que hoy nos dejarán libres; y podremos como todo hombre nacido libre contemplar la tragedia y celebrar con los demás la fiesta nocturna. *Leónidas*: ¡Ah! Para nosotros que somos ya ancianos, este día alegre es sólo una convulsión, con la que vencemos nuestro dolor. Cuando era adolescente fui trasladado con los otros desde la divina Corinto: y de vez en cuando sueño todavía que soy aquel muchacho, y veo que subíamos a la nave, bendiciendo con las más cálidas lágrimas la ciudad y maldiciendo nuestra suerte. Tú no puedes comparar: te digo, aunque sea un esclavo, que yo sé que aquí todo se ha barbarizado — a excepción de nuestras dueñas, que para mí son la esencia de todo lo que es griego. Los otros andan a tientas de un lado para otro y reniegan de su origen; nosotros mismos caminamos en el error, y solamente en este día la nostalgia de aquello que hemos perdido es bastante fuerte como para poder sentirnos griegos una vez más. *C<ármides>*: ¡Para! ¡Para! ¿Qué es lo que se acerca a hurtadillas por allí? Son dos. ¡Y hay que ver cómo viene uno camuflado! Entremos en la casa.

Pausanias, junto a él su esclavo cubierto de flores y coronas. ¡Eh! Los dos impostos se han vuelto a meter ya en el agujero. ¡Pueblo ciego! ¡No reconocerme a mí! Éste es mi paso, ésta es mi figura. El monte de flores los ha espantado. ¡Eh! (llama en voz baja junto a la puerta).

9 [5][4]

[...] Sin embargo, ahora la *ópera*, según los documentos más claros, comienza con las exigencias del oyente *de comprender las palabras*. Cuando en los últimos treinta años del siglo XVI comenzó en Italia aquel movimiento del que nació la ópera, en la buena sociedad de Florencia, sobre todo en casa del conde Bardi de Vernio, se llegó a un acuerdo, después de discusiones animadas y frecuentes relativas a un posible renacimiento del arte musical, sobre el hecho de que «la nueva música era muy deficiente en la capacidad de expresarse en palabras, y que para remediar este defecto había que ensayar una especie de cantinela o de melodía que no hiciese incompresible las palabras del texto, ni destruyese el verso». El conde Bardi dijo, por ejemplo, en una carta a Caccini, que lo mismo que el alma es mucho más noble que el cuerpo, también las palabras son más nobles que el contrapunto. «¿Acaso no os resultaría ridículo ver en un lugar público a un servidor en compañía de su señor y que le diese a éste órdenes o a un niño que que

[4] Cfr. GT 19.

[illegible] amonestar a su padre o a su maestro[5]?» (Doni, Tom. II, pp. 233 ss.). En la misma perspectiva profana y antimusical fue tratado el problema de una co[illegible] entre música y poesía en casa de Jacopo Corsi[6], en la que se hicieron tam[illegible] experimentos, en el sentido de aquella perspectiva, con cantantes y poetas [illegible] por él. En la literatura autocomplaciente de estos comienzos de la ópera no se hace más que repetir que *el canto debe imitar al discurso*, pues ésta es la consecuencia inmediata de esa exigencia de que uno debe comprender perfec[illegible] a los cantantes. Escúchese el elogio de uno de estos primeros experimen[illegible], el cantante Jacopo Peri (en el prólogo a un informe sobre la representa[illegible] de *Dafne* de Rinuccini en Mántova en 1608): «Nunca me cansaré de elogiar [illegible] modo tan artístico de recitar cantando» (*Zur Tonskunst*, E. O. Lindner, p. [illegible]). Para dar también una idea de las artes escenográficas de estas primeras ópe[illegible] escogeré un pasaje de Nic. Eryhtraeus (ibíd., p. 21): «— — —

¿Es verosímil que esta música de ópera, totalmente volcada al exterior e inca[illegible] de recogimiento, haya podido ser acogida y promovida con favor entusiasta, [illegible] como el renacimiento de toda verdadera música, por una época en la que se [illegible] de elevar la música inefablemente sagrada, y en el fondo la única música [illegible], de Josquin y de Palestrina? Y, por otro lado, ¿quién querría hacer único responsable del gusto por la ópera, que se difundió con tanto ímpetu, a la exube[illegible] sedienta de distracciones de aquellos círculos florentinos y a la vanidad de [illegible] cantantes dramáticos? Que en la misma época, mejor dicho, que en el mismo [illegible] se despertase, junto al edificio abovedado de las armonías de Palestrina, [illegible] construcción había trabajado toda la Edad Medida cristiana, aquella pa[illegible] por una recitación semimusical, sólo puedo explicármelo por el carácter del *[illegible]*, del que trataré enseguida. [...][7]

9 [6]

Es un hecho admirable[8] que el sexo femenino permanezca igual a sí mismo y que no se vea afectado por el progreso de la cultura.

Es en Homero falta la libertad de palabra. En cada época, la dignidad pa[illegible] se concentra en torno a la mujer, no en torno al hombre. En casa, es el [illegible] el que obedece a la mujer.

9 [7]

El espectador de la tragedia esquilea contempla inconscientemente como [illegible] total, no como hombre estético.

¿Cómo debe hablar entonces el héroe? ¿Él, que sin embargo es una visión? En [illegible] calla: luego pronuncia palabras colosales.

El improvisador trágico contrapuesto al épico. Él debe permanecer todavía [illegible] al coro como el héroe, y a pesar de todo carece del idealismo de la música: [illegible] se sirve de la palabra más cargada de pensamiento: sólo con el idealismo

---

[5] Cf. B. Doni (1594-1647), musicólogo florentino. Cita de E. O. Lindner, *Zur Tonkunst. [illegible] lungen*, Guttentag, Berlín, 1864 [BN, 358].

[6] Jacopo Corsi (1561-1602) compositor italiano de Florencia, amigo de Jacopo Peri, con [illegible] compartió la idea de recrear el teatro de la Antigua Grecia.

[7] Cfr. GT 19. Sobre Palestrina ver nota 1 [41].

[8] En el msc. «wundervolle» y no «wunderliche».

del pensamiento (es decir, como hombre sublime) puede superar al coro. El pensamiento audaz somete al lenguaje. (No al revés.)

Tendencias contrarias: lo característico.

9 [8]

Anexos. Los antiguos líricos Píndaro y Simónides no tienen estímulos personales, son líricos sin patología.

Hanslick[9]: no encuentra el contenido y piensa que sólo existe la forma.

O. Jahn[10]: para interpretar el espíritu de la Ilustración estética y al mismo tiempo esa concepción a medias del mundo griego. ¡Él, que ha sido capaz de confundir el *Elías* de Mendelssohn con el *Lohengrin*!

9 [9][11]

Sólo desde el punto de vista *del coro* se explica la *skene*[12] y su acción. En el teatro griego existe un mundo de espectadores, sólo en la medida en que el coro no es más que la representación de la masa dionisíaca exaltada, sólo en la medida en que cada espectador se identifica con el coro. La expresión de Schlegel «del espectador ideal»[13] debe abrirse aquí para nosotros en un sentido más profundo: el coro es el espectador idealizado, en cuanto que es el único *observador*, el observador del mundo visionario de la escena. Él es el verdadero *creador* de ese mundo: nada es más erróneo que aplicar al teatro griego nuestro criterio moderno de un público crítico y esteticista. La masa popular dionisíaca como el eterno seno materno del fenómeno dionisíaco — y aquí la eterna esterilidad; éste es el contraste. Schiller tiene toda la razón, cuando considera al coro como el factor poético más importante de la tragedia: y no nos debemos dejar engañar por la utilización llanamente euripidea del coro que hace Aristóteles.

En un sentido opuesto es el *espectador* moderno el creador de la ópera: el hombre artísticamente impotente se ve obligado a hacer una especie de arte, justamente por el hecho de que él es el hombre no-artístico. Como él siente esto, evoca mágicamente ante sí su idea del hombre artístico, porque no puede tener ninguna visión, obliga al maquinista y al escenógrafo a servirlo, porque no capta la profundidad dionisíaca de la música, rebaja el gozo musical a la voluptuosidad de las artes del canto y a retórica racional de la pasión. El recitativo y el aria son sus creaciones. No pretendamos atenuar estas consecuencias: en la suprema realización de la ópera también el hombre moderno se mantiene en este punto de vista de quien exige y de quien produce. Nuestros mejores artistas sólo son capaces de mostrar en formas siempre nuevas[14] este hecho originario del arte moderno

---

[9] E. Hanslick (1825-1904), crítico musical y autor de la célebre obra *Vom Musikalisch Schönen*, R. Weigel, Leipzig, 1865 [BN, 275]. Ver referencias en el fragmento 9 [98]: c. III, p. 13; V, pp. 75 ss.; VII, pp. 97 ss.

[10] Cfr. 1 [20]. Escribió una recensión laudatoria del oratorio *Elías* de Mendelssohn Bartholdy. Cfr. Carta de Nietzsche a Rohde del 8 de octubre de 1868, CO I 533-536, n.° 591.

[11] Cfr. GT 7 y 19.

[12] «Escena», transcripción de la palabra griega.

[13] Schlegel, «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur», en *Sämtliche Werke*, Böcking. E. (ed.),12 vols., Leipzig, 1864-1847, vol. 5, lecc. 5, p. 77.

[14] En el msc. «immer neuen Formen zu zeigen» y no «eine neue Form zu zwingen».

[illegible] y Wagner construye una especie de metafísica desde la infinita sublimación de aquella premisa.

En este sentido, la ópera es la única forma completa del hombre moderno: no hay que maravillarse que haya descargado sobre ella todas sus virtudes y debilidades. Es la única forma que verdaderamente le conmueve. Todo lo que se [illegible] de la cultura artística, lo transpone a la ópera, que se convierte de este modo en un órgano absorbente de sus experiencias artísticas.

En Wagner la ópera llega a ser verdaderamente una representación del mundo artístico, frente al mundo real no-artístico.

[illegible]

Intuición completa de la relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Lo apolíneo es aquello que *nos resulta difícil de comprender*. Debemos interpretar la *imagen* para llegar al *mito*. Originariamente, es decir, en los comienzos de la ópera, [illegible] se conoce lo dionisíaco. Al principio no están presentes ambos elementos. El talento germánico, que se manifiesta primero en Lutero, y luego de nuevo en la música alemana, nos ha hecho volver a confiar en lo dionisíaco: es sin duda el elemento más poderoso, y también la sabiduría de lo dionisíaco es la forma en la que confiamos más. Con la ayuda de lo apolíneo somos completamente incapaces de llegar a lo ingenuo. Sin embargo, podemos interpretar el mundo de una forma puramente dionisíaca y explicar el mundo fenoménico por medio de la música. Recuperamos así al menos la visión artística del mundo, el mito. Con esto nos damos cuenta de que la ópera, en cuanto forma del hombre neolatino, no artístico, gracias a aquella tendencia germánica consigue una profundidad infinita y se eleva a la altura del *arte*.

Sólo en este sentido el *Himno a la alegría* de Schiller adquiere su verdadero y profundo trasfondo artístico. Vemos cómo el poeta trata de interpretar en imágenes su impulso dionisíaco germánicamente profundo: pero como hombre moderno vemos cómo sólo sabe balbucear torpemente. Pero si ahora Beethoven nos presenta el verdadero trasfondo schilleriano, entonces tenemos la perfección y la grandeza infinita.

Se da una relación parecida entre el texto de Wagner y la música. — Que el texto actúe todavía de una manera determinante sobre la música, es sólo una consecuencia de la tendencia de la ópera: lo verdaderamente germánico es el paralelismo de música y drama, y hasta me atrevo a afirmar que *música* y *mímica* [illegible] darán todavía una vez más verdaderas satisfacciones. El cantante del escenario produce una difícil complicación. En teoría, Wagner parece resolverla completamente. Valora sobre todo que se comprenda de suyo la *acción*, la *mímica*. El texto incompresible es una gran dificultad: la exigencia de un cantante dramático es en sí antinatural: yo traslado al cantante a la orquesta y con ello purifico la [illegible].

Wagner ha tenido muchas dificultades con el cantante: para darle una posición natural, se remonta a la melodía del lenguaje y al verso primitivo. Aquí ha logrado con un esfuerzo titánico desplazar la tendencia de la ópera, y ha casi trastocado la música: partiendo de este terrible punto de vista. El drama, que necesita la palabra: la orquesta como imitación de la voz humana. Pienso que no-

[illegible] Cfr. GT 19.

sotros debemos eliminar en general al *cantante*. Pues el cantante dramático es un absurdo. O debemos incluirlo en la orquesta. Pero no puede alterar más la mímica, sino que debe actuar como *coro*, es decir, como plena sonoridad de la voz humana junto con la orquesta. La restauración del coro: al mismo tiempo el mundo de la imagen, la mímica. Los antiguos han encontrado la relación adecuada: sólo una excesiva preponderancia de lo apolíneo ha provocado el fin de la tragedia: debemos volver a la fase pre-esquilea.

Pero ¡faltan las aptitudes para la *mímica*! Por ahora soportamos la mímica *casi* sólo porque el mimo es el *cantante*, o sea, porque lo *escuchamos* y lo queremos comprender.

Aunque resulte *antinatural* que el cantante cante en la orquesta y que el mimo se desenvuelva sobre el escenario, no es algo absolutamente contrario al arte. ¡El espectáculo *repugnante* del cantante! ¡Pero tampoco así escapamos de la *música dramática*! ¡El cantante debe desaparecer! ¡El mejor medio es sin duda el coro!

9 [11]

¡Consecuencias lógicas de Wagner[16]: la eliminación del coro!

Una concepción como la mía se puede casi deducir del *Tristán* de Wagner.

Para llegar al drama hay que volver en primer lugar al arte mímico.

No se puede pasar sin cantante, porque su sonido es el más expresivo. La orquesta no basta. Necesitamos por lo tanto el coro:

¡el *coro que tiene una visión y describe entusiasmado lo que ve*!

¡La concepción schilleriana profundizada infinitamente!

9 [12]

También la tragedia griega como *drama hablado* es una *descarga de la violencia dionisíaca del mito*: la mímica en sí, como imagen del mundo, actúa míticamente. No más el drama hablado. La imagen salva de ser engullido en los estados orgiásticos, véase el *Tristán*. *El pensamiento* (y la *palabra*) son los remedios contra el mito.

Frente al poder tranquilizante del pensamiento (véase la dialéctica en *Edipo rey*) Eurípides pone la potencia excitante del pensamiento: él apela a la dialéctica de la pasión, del reconocimiento: *a través de la palabra* quiere *alcanzar* la *violencia del ditirambo*.

9 [13]

El simbolismo del lenguaje es un residuo de la objetivación apolínea de lo dionisíaco.

9 [14][17]

El hombre generalmente no es más que una copia desvaída del hombre apolíneo-dionisíaco del coro.

---

[16] En el msc. «Consequenzen:» y no «Consequenzen und».

[17] Después del fragmento 9 [14] se añade en el msc. 9 [14a]. Ver apéndice.

«Mímica» y «característica»[18], tendencia del drama euripideo, mientras el verdadero drama no es una imitación sino un original respecto al cual la vida no es más que algo pálido y lánguido.

9 [115]

La sonrisa satisfecha y la sonrisa anhelante [*sehnsüchtige*].

9 [116]

Proyecto.

I

El coro dionisíaco sin oyentes.
El oyente de la ópera.
El coro como oyente idealizado, es decir, el oyente es la copia del coreuta[19].
Schiller sobre el coro.
El coro trágico como creación artística moderna.

II

Desarrollo diferente de la tragedia y del ditirambo.
La mímica como imagen del mito.
El significado del drama hablado.
El actor, al mismo tiempo rapsoda.
Lo característico.
Evolución de Sófocles. Deducir de lo que es característico para él su nueva posición respecto al coro.
Explicar la tetralogía de Esquilo.
Los tres actores. Dioniso, su amigo[20].

III

El poeta como actor, músico, bailarín etc.
Sus creaciones no son patológicas. Ibio.
Píndaro.
Sus argumentos: historia idealizada.
La unidad frente a la epopeya.
Su lenguaje. La aplicación de la dialéctica.
Su filosofía.

---

[18] En la teoría literaria alemana la «característica» es el concepto que engloba la descripción de los «caracteres», es decir, de los personajes. Ver también 9 [133].
[19] Cfr. 3 [27].
[20] En el msc. «Dionysus, sein Freund» y no «Dionysus und seine Freunde».

9 [17]

Hipótesis.

Descripción de las dificultades de la investigación.
La sucesión de música y diálogo.
El coro de los sátiros.
El origen de lo trágico a partir del coro de sátiros.
(La consagración de lo natural, del sexo: el sátiro como hombre primordial.)
Los tres actores.
La acción menor.
La tetralogía.
El drama satírico.

9 [18]

El uso del coro: es el personaje principal en los *Hiketiden*[21].
El coro que arremete contra los héroes que callan.

9 [19][22]

El *sátiro* y el *pastor idílico*: ¡son característicos de su época!

9 [20]

La *estatua* del dios es pensada como fin de la procesión, como una epifanía viviente.

9 [21]

La fuerza *mímica*, cuando se representa a un dios, está al principio poco desarrollada. En un primer momento se trata sólo de una imagen viviente: la imagen del rapsoda engalanado.

9 [22]

Introducción: Wagner y Schopenhauer.
Capítulo final. Contra los filólogos como profesores.

9 [23]

Wagner completa lo que habían comenzado Schiller y Goethe. En el ámbito propiamente alemán.

9 [24]

Una imagen de las condiciones griegas, de las que surgen las cosas dionisíacas.
La música y la tragedia son, como la filosofía de Empédocles, un signo de la misma fuerza.
Schopenhauer y la música alemana.
Descripción del hombre del futuro, excéntrico, enérgico, cálido, incansable, artístico, enemigo de los libros.

---

[21] Transcripción de término griego: *Las suplicantes*, obra de Esquilo.
[22] Cfr. GT 8.

[18]

Entre los griegos lo dionisíaco ha rodeado todos los argumentos épicos con una nueva simbología. La visión trágica del mundo rectificó el antiguo mito.

[19]

Para el prólogo. La música forma parte de nosotros, nuestra poesía tiene un sentido erudito. Experimentamos en ello. Nuestra música y nuestra filosofía tienen un carácter afín: ambas niegan el mundo de la comodidad, la bondad originaria. La Revolución Francesa se originó a partir de la fe en la bondad de la naturaleza: es la consecuencia del Renacimiento. Debemos dejarnos enseñar. Una visión del mundo descarriada y optimista termina por desencadenar todos los horrores. El único consuelo para nuestra investigación son los griegos, porque la naturaleza aquí es ingenua incluso en sus ásperos rasgos.

[187]

El nacimiento de la tragedia.

1. Inicio de la época trágica moderna.
2. La misma época de los griegos.
3. Dionisíaco y apolíneo.
4. La tragedia.
5. Muerte de la tragedia.
6. El profesor y el filólogo actual.

[18]

El pensamiento del héroe trágico debe ser completamente englobado en la ilusión trágica: él no puede pretender explicarnos lo trágico. Hamlet es el modelo: él expresa siempre lo falso, siempre busca razones falsas — el conocimiento trágico no entra en su reflexión. Él ha contemplado el mundo trágico, — pero no habla de él, sino sólo de sus debilidades, en las que descarga la impresión que ha recibido de aquella visión.

El pensamiento y la reflexión del héroe no son una íntima *comprensión* apolínea de su verdadera esencia, sino un balbuceo ilusorio: el héroe se equivoca. La dialéctica se equivoca. El lenguaje del héroe dramático es un continuo error, un enfrentarse a sí mismo.

[19]

Para la introducción.

La impresión que causa la música sobre la imagen y la palabra.
Exposición de Schopenhauer.
Descripción de Wagner.
Dos mundos.
Tránsito del espíritu de la música a la poesía, es decir, la tragedia, lo trágico.
El proceso de la evolución de la tragedia muestra una desaparición paulatina de este espíritu — la sucesión. ¿Cuál es el efecto?
Al revés en la ópera.

Tragedia griega: sucesión de la música, es la escena la que recoge después la excitación musical: esta es la posición de la tragedia posterior y del coro. ¿Quizás el coro define el posterior carácter episódico?

9 [30]

Describir el profundo cambio dionisíaco de Wagner:

1) la disolución de la cultura
2) el mito
3) la metafísica
4) la posición respecto a nuestros períodos culturales: nosotros aspiramos de nuevo a la salud
5) la tragedia griega recurrió al modelo originario preexistente del hombre artístico, al rapsoda: debemos hacer un esfuerzo gigantesco para recuperar el hombre alemán.

9 [31]

Recapitulación.

Dos mundos artísticos:

¿qué surge, cuando ambos se presentan ante nosotros uno junto al otro?

Descripción de Schopenhauer. Wagner: ¡ir más allá! Desde el mundo dionisíaco la imagen tiende hacia la luz.

Transformación en el *mito*.

La tendencia *trágica* como efecto del espíritu de la música.

Ejemplo de la evolución de la lírica hacia la tragedia: una lucha del espíritu de la música por una manifestación típica. Desaparición paulatina de lo dionisíaco y consecuencias.

Al *revés* en el mundo *moderno*: retorno del espíritu germánico sobre sí mismo. Excesivo aumento del espíritu dionisíaco que busca una manifestación. Al mismo tiempo la filosofía más seria: Kant y el ejército alemán.

Influencias de Wagner. Nacimiento de la tragedia desde la música.

9 [32]

La *metafísica trágica* desaparece poco a poco a partir de la tragedia. La *reflexión de los poetas* es, en general, *más superficial* que la esencia misma de la tragedia. Concepto de justicia en Esquilo, la *sophrosyne* (un budismo imperfectamente alcanzado) de Sófocles.

Eurípides es una naturaleza *no musical*: encuentra un placer supremo en la declamación pasional, en la sofística del delincuente, en la muerte privada de una sanción metafísica.

9 [33]

Los límites de la antigua tragedia residen en los límites de la *música* antigua: sólo en este punto ha de exhibir el mundo moderno un progreso ilimitado en el campo de lo artístico: y esto únicamente por un gradual entumecimiento del talento apolíneo.

[1]

Para la introducción.

La cultura estética acompaña, más que guía, en Schiller y en Goethe: — ¡Por lo general es al revés! La cultura estética *guía* nuestra producción: nosotros somos artistas eruditos. Buscar a tientas los modelos. No hay ningún momento más instructivo que la aparición de Wagner.

En nuestra época los fenómenos artísticos son conocidos de una manera completamente velada y erudita. Para mí, este es el valor de Wagner.

Los griegos nos ayudan más que nuestros teóricos de la estética en su distinción fundamental entre lo dionisíaco y lo apolíneo.

La relación de los dos principios artísticos carece completamente de principios artísticos. Esta falta de conocimiento es lo que hace hoy tan difícil la discusión sobre Wagner: a esto se añade que todo el mundo liberal se defiende contra el espíritu de la música y su clarificación filosófica. La música suprime la civilización, lo mismo que la luz del sol la luz de las lámparas.

Precisamente por eso también el *mundo griego* es todavía un perfecto desconocido. Mi camino para encontrar un acceso a este mundo parte del espíritu de la música y de una filosofía seria.

Reconozco la *única* forma de vida en la griega: y considero a Wagner como el paso más noble para hacerla renacer en el ser alemán.

2 [15]

El influjo de los eruditos (bizantinos, monjes, académicos) sobre el *drama*.

Calderón (o Lope) *es el que perfecciona* la *forma originaria neolatina,* la *atelana*[23]. Compárese con Mozart. Las máscaras de la *atelana*.

3 [16]

Contenido de «*Música y tragedia*»[24].
Introducción.

Frente a Wagner nuestra estética ha fracasado. Le falta la mirada que sabe penetrar en los fenómenos primordiales. Delata que se funda en modelos artificiosos e imitados. Para mí, el fenómeno Wagner, visto de modo concreto, explica ante todo, negativamente, que nosotros no hemos comprendido hasta ahora el mundo griego, y, viceversa, nosotros encontramos allí las únicas analogías con nuestro fenómeno wagneriano.

Distinción fundamental entre arte dionisíaco y apolíneo: cada uno con una metafísica distinta.

Cuestión principal: ¿Cuál es la relación mutua de los dos impulsos artísticos?

Esto explica el nacimiento de la tragedia: aquí el mundo apolíneo asume la metafísica dionisíaca.

---

[23] Se trata de una pieza cómica de los latinos, que tiene cierta semejanza con el entremés o el sainete. La subraya Nietzsche.

[24] Título que en un principio negoció Nietzsche con el editor Engelmann para su obra *GT*.

Época extraordinaria: en esta forma artística reconocemos la posibilidad de vivir a pesar del conocimiento. La forma del *hombre trágico*.

Para los alemanes es como una especie de «recuperación de todas las cosas». Poderosa lucha de la civilización contra el espíritu de la música.

El mundo griego como la única y más profunda posibilidad de vida. Nosotros volvemos a vivir el fenómeno que nos impulsa o hacia la India o hacia Grecia. Esta es la relación entre Schopenhauer y Wagner.

Para llegar a este conocimiento de la música, fue preciso que se reencontrara ella a sí misma de nuevo, por decirlo así, gracias a Bach, Beethoven y Wagner, y que dejara de estar al servicio de la civilización.

Sea lo que haya sido la música griega, la descripción que hace Aristóteles de la *catarsis* nos permite la deducción analógica de que la música tuvo el mismo efecto para los griegos que para nosotros, es decir, que no se había rebajado a ser un arte agradable.

Sólo que la música debería potenciarse infinitamente, porque ha de superar un mundo del conocimiento mucho más extenso. El saber y la música nos hacen presentir un renacimiento alemán del mundo griego: — a este renacimiento queremos dedicarnos.

9 [37][25]

Medios para leer este escrito: hay algunos que, con ardiente fantasía, han sido guiados por la música hacia una comprensión más nueva[26]. Para los filólogos: la mayor parte de eso es demostrable en el sentido más riguroso: por eso sólo vale para aquellos que aprueban los principios de Schopenhauer. Para los artistas: — — —

Para los filólogos: es imposible el viejo punto de vista trivial.

9 [38][27]

I

Lo dionisíaco y lo apolíneo.
El *sueño* y lo apolíneo.
El placer por la ilusión del sueño.
El *principium individuationis* y Apolo.
La *embriaguez* y Apolo.
Los griegos soñadores y los griegos dionisíacos.
La cultura apolínea — superó el conocimiento.
Lo «ingenuo».
¿Renacimiento del conocimiento a través de lo dionisíaco?
Unificación en la tragedia.
El lírico: el problema. ¿Subjetivo?
La imagen analógica del sueño.
Schopenhauer sobre la lírica.
La canción popular — estrófica.

---

[25] Plan para *Música y tragedia*. Cfr. 9 [37, 39, 40, 41, 412].
[26] En el msc. «neue» y no «innere».
[27] Del 9 [38] al 9 [42] escritos para *Música y tragedia*.

La imitación de la música por medio del lenguaje.
La música se manifiesta en la poesía lírica como voluntad sin serlo.
El coro como origen de la tragedia.
Las explicaciones corrientes.
Schiller sobre el coro.
Hamlet y el hombre dionisíaco.
Lo sublime y lo cómico.
El sátiro y el pastor.
El espectador.
El coro como contemplador de la visión.
El héroe trágico — Dioniso.
El mito. La infinitud propia del mito trágico — como ejemplo de una regla universal que se explica en la música. Los Misterios como perfeccionamiento de la tragedia.
Muerte de la tragedia, al mismo tiempo que continúa viviendo como *misterium*.
El genio de la ciencia la mató.
Pero incluso Sócrates duda.
Eurípides es un secuaz de Sócrates.
¿Bajo qué condiciones nos imaginamos el renacimiento de la tragedia?

9 [39]

Hace falta una concepción distinta del *helenismo*.
Llamada como *motto:* «Sócrates cultiva la música».

9 [40]

Wagner: relación entre el texto y la música. Gran sinfonía.
El sentimiento de *Tristán*. Insoportable — si no hay arte.
El sentimiento mítico. Constatar un sentimiento solemne completamente distinto.
El retorno a la *leyenda* — en contraposición al pastoreo idílico.
«El vigoroso esquema dramático».
Los héroes wagnerianos nacidos de la música.
El «idilio trágico».
¿La representación de Bayreuth?
Sobre la instrucción de los filólogos: unidad de poeta y músico.
La educación a través de la música en los griegos.

9 [41]

Para la conclusión.

La desaparición de lo dionisíaco en la tragedia: fin del mito, uso de la música como instrumento de excitación, pasión, la metafísica cambiada, el *deus ex machina* en lugar del consuelo metafísico.
Proceso inverso en el desarrollo de la ópera. La ópera heroica en su tránsito a la *tragedia*.
Breve crítica de la opera en relación con su origen, 2) en relación con su esencia, según el punto de vista de lo apolíneo y de lo dionisíaco.

Solución estética de Wagner al problema de la ópera.
Reconstrucción del mito.
La visión trágica del mundo.
Un renacimiento alemán.
Como conclusión recordar «*Los Nibelungos*».

9 [42]

Quien ha asimilado en carne y hueso toda la teoría del arte expuesta hasta ahora en este ensayo —y para que esto ocurra es necesario que su fundamento, el hecho de lo apolíneo y de lo dionisíaco, estuviese presente ya en él, bajo la forma de intuiciones inconscientes— quien ha sido instruido y convencido instintivamente, es decir, por la más sabia maestra, la naturaleza, sobre la eterna validez de esos instintos artísticos y sus relaciones necesarias con nosotros, éste podrá ahora, con la mirada libre, ponerse frente a los fenómenos análogos del presente como un contemplador que no quiere nada para sí, sino que quiere la verdad para todo el mundo. Él ya ha experimentado y reforzado su mirada en una serie de acontecimientos históricos pasados y debe ahora tener el deseo de expresarse con respecto a la realidad. La historia nunca instruye directamente, sólo demuestra con ejemplos: y la realidad presente que nos rodea tampoco nos puede proporcionar un conocimiento profundo, sino que sólo contribuye a ejemplificar y confirmar este conocimiento. Por eso mismo, quisiera llamar la atención de nuestra época, con su descripción pretendidamente «objetivista» de la historia, más aún, carente de presupuestos, que esta «objetividad» es sólo imaginaria, y que aquella historiografía —en cuanto que no es una seca colección de documentos— no representa más que una *colección de ejemplos* para *proposiciones* filosóficas universales, de cuyo *valor* depende el que la recolección de ejemplos merezca una validez duradera o efímera. El que se dé esto último dependerá, ciertamente, de la superficialidad de moda y de la supuesta «evidencia» de las intuiciones filosóficas, con las que un historiador «objetivo» tiene que ilustrar a los hombres y sus destinos. Sólo el pensador serio y autosuficiente, exonerado de todos los deseos vanos, ve en la historia algo de lo que merece la pena que se hable: sólo para los ojos, carentes de deseo, del filósofo la historia vuelve a reflejar leyes eternas, mientras que el hombre sumergido en la corriente de la voluntad egoísta, cuando se siente motivado a ponerse la máscara de la objetividad, debe resignarse a ver, por así decirlo[28], la nomenclatura de los acontecimientos, su corteza más exterior, con una precisión injuriosa: pero en cuanto emite un juicio más amplio delata enseguida su entendimiento filosóficamente rudo, incapaz de una consideración más profunda del mundo y por tanto insensible a todo»[29]. Prescindiendo completamente de este «método» histórico y de sus defensores, nosotros intervenimos con nuestros conocimientos estéticos en el presente estético, para explicar este presente partiendo de aquellos conocimientos: para ello es necesario, acto seguido, poner de relieve algunos fenómenos de este presente y demostrar que vale la pena explicarlos.

Pensemos por un momento en el destino de los más conocidos dramas de Shakespeare en nuestros teatros. Yo siempre he notado en los espectadores mejor

[28] En el msc. «gleichsam» y no «und gleichsam».
[29] En el msc. «Weltbetrachtung» y no «Selbstbetrachtung».

formados una particular perplejidad frente a estos dramas. Todos éstos, teniendo una íntima y profunda familiaridad con el poeta, eran conscientes de haber adquirido una comprensión de cada palabra y de cada imagen de aquellos dramas, una comprensión restauradora e interior, de tal manera que podían considerar la lectura repetida de los dramas como un caminar entre los espíritus de los queridos difuntos, como un continuo canje de los recuerdos más seguros y profundos. Sin embargo, sentían que esta relación, con el «libro» en la mano, no era más que una relación artificial, mediada de una manera antinatural, con sombras, y que ante la realidad dramática de la escena tenía que palidecer vergonzosamente. Este sentimiento —de modo sorprendente— quedaba frustrado en sus expectativas más bien, en presencia de figuras shakespearianas sobre el escenario, surgía aquella perplejidad, que quizás podía ser evitada de momento gracias a un actor brillante, pero que permanecía firme en la memoria como un sentimiento de *resistencia* frente a la puesta en escena de Shakespeare. Se siente algo así como una *profanación* y se esfuerza en deducir esta impresión de los defectos de la representación, de la incomprensión de Shakespeare por parte de los actores, etc. Esto no se consigue: ya que incluso en la boca del actor más íntimamente persuasivo, un pensamiento profundo, una comparación, más aún, en el fondo cada palabra, suenan como un eco debilitado, atrofiado, desacralizado; nosotros no creemos en este lenguaje, no creemos en estos hombres, y lo que en otros casos nos conmovió como una profundísima revelación del mundo, ahora es para nosotros un repugnante juego de máscaras. Y así retornamos de nuevo al libro y nos confesamos a nosotros mismos que la mediación antinatural de la palabra impresa nos parece más natural que la mediación de la palabra hablada a través de una acción manifiesta y sensible. Sin embargo, si intentamos por una vez leer en voz alta, diferenciando mímicamente la entonación, aquello que nosotros hemos leído conmovidos en silencio, entonces volveremos a quedarnos perplejos, pues nuestra propia locución nos parece perfectamente inadecuada e incluso indigna de aquella emoción, de tal manera que ahora nos refugiamos en una recitación poética, patética y monótona, mediante la cual, al menos, sentimos haber hecho bastante por nuestra elevación espiritual. Este sonido monótono y patético de la voz es entonces aquel que ha hecho nacer todas los modos de hablar de los personajes schillerianos, e incluso un gran número de los personajes mismos: con ello se nos ha garantizado que nuestro irrefrenable sentimiento estético valore de la manera más alta, entre todos los modos de declamación, el *pathos* monótono, y lo considere como la expresión normal de la recitación poética. ¿Pero qué es este *pathos* que no tiene modelos en la naturaleza y que es algo verdaderamente antinatural? Es la expresión de un estado *moral*: la contraposición del mundo estético con nuestra propia realidad se presenta a nuestro espíritu del modo más inmediato y más fuerte como un sentimiento moral, como sentimiento de la estética antinatural de nuestro mundo frente a la naturalidad del mundo artístico, aún más como sentimiento de nuestra esencia no estética y completamente moral. El goce estético se manifiesta en nosotros ante todo como elevación moral: con esto se quiere decir que nosotros sólo comprendemos el arte partiendo de nuestra elevación moral, de tal manera que la exigencia moral decide en nosotros sobre la forma del goce artístico y, por ejemplo, nos impide asistir a la representación shakespeariana, porque nosotros podemos producir para nosotros mismos, de modo mucho más fuerte y más puro, aquel goce moral primordial.

Con esto queda enunciado el curioso principio de nuestro arte actual, que el público artístico es ante todo un ser *moral* y que los artistas deben de estar preparados a dejarse llevar ante un foro que en el fondo no tiene nada que ver con el arte. Además, este público puede ser un ser bastante inmoral, precisamente porque no está en condiciones de comprender algo artístico sino a través de los movimientos de voluntad, de sus aspiraciones y de sus sentimientos del deber. Se puede afirmar ya *a priori* que los artistas realmente célebres obtienen la admiración a partir de esos fundamentos morales, y son ellos mismos apreciados justamente en cuanto seres morales y sus obras de arte en cuanto reflejos morales del mundo.

La expresión más clara de este hecho es la actitud de nuestros contemporáneos frente a Richard Wagner. El entusiasmo que encuentran sus dramas musicales se explica por esas mismas emociones morales: y estos dramas entusiasman precisamente por las mismas razones por las que las representaciones de Shakespeare no gustan. Las representaciones wagnerianas excitan el *pathos* moral de un modo infinitamente más fuerte que no los dramas simplemente imaginados y pensados a partir de transcripciones para piano. Así pues, los dramas wagnerianos se muestran como el acuerdo más perfecto en la época presente entre el público y la obra de arte: se trata ahora de investigar cuáles son los motivos. — Los adversarios de estos efectos, siempre que no mientan, son extraños a aquellos instintos que tratamos de explicar. —

9 [43]

Ensayos filológicos de Friedrich Nietzsche—
Volumen primero.

Introducción. La formación clásica y el filólogo del futuro.

1. Sobre la cuestión homérica.
2. El certamen.
3. Sobre los *Erga* de Hesíodo.
4. Orígenes de la lírica.
5. Conjeturas sobre los poetas líricos.
6. Teognis.
7. Las *Coéforas* de Esquilo.
8. Demócrito.
9. Sócrates y la tragedia griega.
10. Sobre la rítmica.

9 [44]

¿Seguro que los griegos no tenían una *canción popular*?

9 [45]

¿Cuál es la relación entre la pintura del Renacimiento y el nuevo despertar de la Antigüedad?

Tal despertar se relaciona con la pintura de la época, como la ópera con Palestrina.

El nuevo despertar de la Antigüedad y la ópera son las fuerzas disolventes, el [illegible] de que sobreviene una tendencia idílica, un rasgo sentimental.
La forma de la Edad Media tiene sus raíces en los romanos.

[illegible]
¿Qué juicio hace sobre la vida el más feiz y el más artista de todos los pueblos?

[illegible]
Temas para la revista[30].
Filósofos preplatónicos.
Himno.
Certamen.
Platón.
Retórica.
Poética de Aristóteles.

[illegible]
[illegible] La influencia de la ópera sobre la música y la verdadera música.
[illegible] Proceso inverso: el espíritu dionisíaco de la música.
[illegible] Las teorías de Kant y el espíritu de la música alemana en Wagner: hay [illegible] un conflicto intelectual terrible por llevar a término la tendencia de la ópera [illegible] operación.
Se ha producido una justa relación entre el mundo dionisíaco y el apolíneo.
La metafísica.

[illegible]
El origen.
La estructura de la tragedia.
Los tres poetas.
La tetralogía.
El poeta trágico.
El actor.
El coro.
El lenguaje.
La muerte de la tragedia.
El mito.
La rítmica.
Dionisíaco y apolíneo.
El comienzo del período trágico.

[illegible]
La prosa y la poesía — ¿qué distinción hacen los antiguos?
El metro, por ejemplo en el yambo, no es más que una bella y rigurosa sucesión temporal.

---

[30] Se refiere a la revista wagneriana *Bayreuther Blätter (Hojas de Bayreuth)*, la revista de difusión wagneriana fundada en 1877, y cuyo director iba a ser en un principio por expreso deseo de Wagner F. Nietzsche. Su primer director fue Hans von Wolzogen.

9 [51]

«Tragedia y música.»
«El certamen de Homero y Hesíodo.»
«Sobre el futuro de nuestros centros de formación.»

9 [52]

El «poeta» es una personificación antiquísima de un dios.
El rapsoda es Apolo, más tarde Homero.
El lírico: ¿qué significa ahora la entrada en escena del actor?
No es verdad que los griegos viesen al actor en función de su *acción*, y que hablase sólo lo necesario como para hacer comprender la acción.
En la *mímica* el sentimiento permanece sin expresarse en lo profundo e impulsa sólo a las acciones. En el drama griego el sentimiento se expresa.

9 [53]

El mismo impulso que pone la estatua[31] en lugar del dios contemplado en sueños, pone también al actor en el lugar de la visión de Dioniso que actúa.

9 [54]

El lenguaje de la tragedia. Pathos de la dicción.
Los tres trágicos.
La tetralogía.
La estructura de la tragedia.
El poeta trágico.
Los mitos.
El coro.
El actor.

9 [55][32]

El drama junto a la música: ¿Qué sentido puede tener este estar uno junto a otro?
Para liberarnos verdaderamente del pensamiento, de la tendencia.

9 [56]

Las *Bacantes.*
«Improvisar.»
Esquilo y Sófocles.
El coro trágico. Debate con Schiller.
Tetralogía.
La unidad.
El actor que ve como fuera de él la figura que tiene en mente.
¿La lírica sobre el escenario? ¿Tal vez originariamente?
Significado del yambo para el diálogo.
Originariamente un coro que ve la imagen viviente y la celebra cantando.
El mito.

---

[31] En el msc. «Statue» y no «Natur». Cfr. 9 [20] y DW 1.
[32] Hasta el fragmento 9 [61] se trata de textos preparatorios para *Música y tragedia*.

Se utiliza la epopeya:
El sueño.

9 [57]
La unidad dramática: ¿de dónde?
Los grupos plásticos comienzan a moverse.
Poco a poco el drama vence de nuevo los presupuestos dionisíacos.
¿De dónde procede la forma del teatro? Es el calvero sobre una cumbre solitaria: alrededor está acampado o merodea el pueblo dionisíaco.
El gran ditirambo es la *sinfonía* antigua.
Explicar cómo se desarrolla la tragedia junto al ditirambo dramático.
La importancia de la *palabra* para el diálogo. ¡Extraño! A pesar de ello no son dramas destinados a la lectura. La *mímica* no es el presupuesto del diálogo: sino la *epopeya*. La acción no es una acción representada. El *deus ex machina* como rapsoda — esta es la representación originaria de los protagonistas. ὑποκριτής «el que responde», es decir, aquel que responde a la interpelación del coro.
El dios aparece como el rapsoda que habla en forma de poesía: en la dignidad épica. El rapsoda infinitamente potenciado: esta es la antigua *forma* del *dios de las Musas*.
En este sentido la epopeya presupone el drama.

9 [58]
Tendencia y mito.
El socratismo vence al mito.
Doble uso del mito. Ejemplo: — — —
El arte figurativo perece en el pensamiento.
Hostilidad del cristianismo frente al arte: lo mantiene en los límites del símbolo.
Finalmente vence el arte: los hechos históricos se disuelven en la esencia libre de los mitos, sus fuerzas continúan viviendo eternamente. Sin embargo, con ello el cristianismo es superado y ya no proporciona más apoyo. Por lo tanto, al revés que en los griegos, primero 2 y luego 1.
A través del arte puro nos liberamos del pensamiento simbólico.
Retorno coherente a la Antigüedad para tener un nuevo apoyo. Una tendencia erudita llega ahora al arte.
Sigue dominando, sin embargo, la tendencia propiamente medieval y ahora fuerza a una conexión, a su vez impopular y erudita, con la Antigüedad.

9 [59]
La música como arte no nacional: por eso se pueden salvar por ella las naciones.
Las leyes — — —
Ahora la música tiene la función de volver a elevar la imagen a la altura del mito y de liberarla del pensamiento socrático.

9 [60]
Prólogo. La tarea de la filología clásica.

9 [61]

Las representaciones religiosas son la matriz de las representaciones políticas.

Las representaciones religiosas nacen de las representaciones artísticas.

El crecimiento de las representaciones artísticas como fuente de todos los cambios religiosos y políticos — mi tema.

Lo dionisíaco como madre de los misterios, de la tragedia, del pesimismo.

La revolución que opera lo dionisíaco.

Quizás hay que partir del *mundo ético-político de la tragedia*. El poeta trágico como maestro del pueblo: ¿pero a dónde nos lleva la teoría de la tragedia?

Característica general del mito griego.

El Estado y el mito.

El arte y la religión.

9 [62][33]

Consideraciones fundamentales:

¿Por qué la separación entre enseñanza popular y enseñanza erudita?

¿Cuándo tiene lugar? — En una época inoportuna, cuando no se conocen las naturalezas.

La pretensión de adquirir una formación en el Instituto de bachillerato es una *mentira*. La masa de aquellos a los que se les obliga a estudiar ha arruinado completamente al Instituto de bachillerato. Originalmente no son más que escuelas de erudición; pero no escuelas de formación.

Erudición y formación no están relacionadas entre sí.

La formación «general» degrada la «formación» en sí excepcional. El periodista es una reacción necesaria: —: «el hombre común con una formación general».

9 [63]

Sobre el futuro de nuestros centros de formación.

1. Formación como *exceptio*. Sobre el concepto de un centro de formación.
2. El Instituto de bachillerato: en el fondo una escuela de formación profesional: al servicio de un oficio.
3. La escuela elemental: el periodista y el maestro.
4. La escuela de grado medio: fundamentalmente una escuela de formación profesional: al servicio de un oficio.
5. El maestro.
6. Propuestas (contra el socialismo).

9 [64]

Contra la aspiración a una «formación general»: buscar más bien una verdadera formación, profunda y rara, por consiguiente, una *restricción* y concentración de la formación: como contrapeso frente a los periodistas.

La división del trabajo científico y la escuela de formación profesional conducen hoy hacia una restricción de la formación. Sin duda, hasta ahora la cultura no ha hecho más que *empeorar*. El hombre consumado es algo completamente

[33] Hasta el fragmento 9 [70] textos preparatorios para BA. Cfr. 9 [62, 53, 64, 68, 69, 70]

[illegible]sional. La fábrica domina. El hombre se convierte en un tornillo. — El mo[illegible] principal para la generalización de la formación es el temor ante la opresión [illegible].

9 [65]

Otto Jahn: una manera infame, el intento de controlar imágenes del mundo [illegible] de una vida y de un sentido profundos, con toda la insensibilidad siniestra [illegible] «ilustración» a la *Grenzboten*[34].

9 [66]

La ciencia *nunca* puede ser *popularizada*: pues no hay *demostraciones popula*[illegible]. Solamente son posibles informes sobre resultados científicos y sus con[illegible] para el bien general. —

9 [67]

Tal y como nos lo hacen creer los médicos de los balnearios, el efecto princi[illegible] de los baños termales se siente después.

9 [68]

¡Máximo *robustecimiento y restricción de la formación [Bildung]*!

9 [69]

El socialismo es una consecuencia de la incultura general, de la educación [illegible], de la rudeza de espíritu. En un cierto grado es una consecuencia de la [illegible] del «ostracismo».

La «formación» como compensación y penitencia debe ser la instancia pro[illegible] de todos los oprimidos.

9 [70]

Sobre el futuro de nuestros centros de formación.

[illegible]ualdad de enseñanza para todos hasta los quince años.

Pues la predestinación para el Instituto de bachillerato llevada a cabo por los [illegible], etc., es una injusticia.

La separación entre maestros de la Escuela elemental y profesores de bachi[illegible] es absurda.

Luego, *las escuelas de formación profesional.*

Finalmente *escuelas de formación* (de 20 a 30 años) para la formación del pro[illegible]ado.

Los errores comunes del método actual.

1) Concepto falso de la formación clásica.
2) La incapacidad de los profesores de Institutos de bachillerato.
3) La imposibilidad de centros de formación tan general como *parecen* ser los Institutos de bachillerato actuales.

---

[34] Cfr. 8 [113].

4) El *servicio militar* no puede provocar una separación. Ante todo hay que truncar la codiciosa exigencia de los industriales.
5) El concepto horrible del maestro de escuela y de enseñanza elemental.

Debe *desaparecer* el verdadero *oficio de maestro*, la clase de los maestros. Impartir enseñanza es una obligación de los hombres de más edad.

El resultado: se descubre una enorme masa de formación. La necesidad de las *especializaciones* se liquida de un modo más general y más satisfactorio, con lo que los individuos no se atrofien con una carga excesiva.

Surge una verdadera aristocracia espiritual.

Empezar por los *centros de formación para el profesorado.*

Las Universidades, en cuanto instituciones eruditas, se han de transformar en Institutos especializados.

Se crea una aristocracia espiritual.

La enseñanza clásica resulta fecunda sólo para un número reducido de individuos.

La «escuela de grado medio» tiene un núcleo muy firme. No se debe forzar a nadie a la formación. Para decidirse a ella es necesario tener *más edad.*

Uno debe decidirse por la *formación* desde la escuela especializada.

Los *maestros de las escuelas de formación profesional* son los *maestros* científicos, los cuales (después de haber superado el período educativo) vuelven a la especialización.

La enseñanza impartida por los hombres de más edad tiene que mantener la tradición.

9 [71]

El Romanticismo no es la antítesis de Schiller y Goethe, sino de Nicolai y de toda la Ilustración. Schiller y Goethe están más allá de toda antítesis.

9 [72]

La acción poética es muy grande en Wagner. La palabra, que no actúa por extensión, actúa en cambio por su *intensidad.* El lenguaje *vuelve a un estado originario* mediante la música. De ahí la brevedad y el carácter restringido de la expresión.

Ese *estado originario y natural* es una *pura ficción poética*, y actúa como *simbolismo mítico*.

9 [73]

Los personajes y la forma del verso[35] se corresponden.

9 [74][36]

Schiller, II, 388: «Le doy toda la razón en que yo me tenía que concentrar más en mis trabajos sobre el efecto dramático. — Creo también que nuestros dramas no tendrían que ser más que esquemas *poderosos* y de *diseño preciso*, pero para eso se requiere entonces una abundante inventiva distinta, para excitar y ocupar

[35] En msc. «Versform» y no «Versformen».

[36] Carta de Schiller a Goethe, 6 de julio de 1802. Aquí y en los fragmentos siguientes Nietzsche alude a la obra ya citada *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.* Cfr. 9 [40].

[illegible]ntemplidamente las fuerzas sensibles. Para mí este problema podría ser más difícil de resolver que para otro, pues sin una cierta *interioridad* yo no soy capaz de nada, y ésta me suele mantener ligado a mi objeto más estrechamente de lo que conviene.» — Música, interioridad.

9 [75]

Lo que Schiller espera del coro, lo realiza la música en un grado más alto.

9 [76]

Utilizar *El Paseo*[37] de Schiller para explicar lo idílico, con su manera de abrazar la *naturaleza* después del máximo terror.

El culto de la naturaleza — esencia del arte moderno — la supresión de la [illegible]dad de la naturaleza procede de la misma raíz.

La *huida hacia la naturaleza es nuestra musa artística*: pero de la naturaleza entendida germánicamente. Es precisamente la *diosa Naturaleza*, en la que nos refugiamos, no la naturaleza común, empírica.

9 [77]

Schiller sobre Shakespeare, dramas históricos, p. 407.

«Es admirable el modo en que el poeta ha sabido siempre explotar en sentido poético el material tosco y qué hábil es para representar aquello que no se puede representar, quiero decir, el arte, usar símbolos, en donde la naturaleza no puede ser representada. Ninguna obra de Shakespeare me ha recordado tanto la tragedia griega»[38].

Goethe, p. 405: Todas las obras dramáticas (y quizás ante todo la comedia y la farsa) tendrían que ser rítmicas y así se vería más fácilmente quién sabe hacer algo[39].

Schiller, p. 403: el ritmo — «forma de este modo la atmósfera para la creación poética, lo más tosco se queda atrás, sólo lo espiritual puede ser sostenido por este elemento sutil»[40].

(La música realiza esto en un grado todavía mucho más alto.)

9 [78]

El fundamento originario de la música, la voluntad, es también el trasfondo *moral*, no sólo movimiento mecánico de las fuerzas primordiales, sino también moral: incluso fundamento originario del intelecto.

9 [79]

En la ópera wagneriana la música da a la poesía una nueva posición. Lo que importa es más bien la *imagen*, la *imagen* animada y que se transforma sin cesar, a la que sirve la palabra. En cuanto a la palabra, las escenas son sólo esbozadas.

---

[37] «Der Spaziergang», poesía de 1800.
[38] Carta de Schiller a Goethe, 28 de noviembre de 1797.
[39] Carta de Goethe a Schiller, 25 de noviembre de 1797.
[40] Carta de Schiller a Goethe, 26 de diciembre de 1797.

La música saca a la luz el *lado simbólico* de la poesía. La *mímica*. Por otro lado, el pensamiento se retrotrae: de ahí que nosotros sintamos míticamente, es decir, que veamos una ilustración del mundo.

9 [80]

¿Cuál es la diferencia entre el drama griego y el ditirambo?

9 [81]

Schiller, p. 426: «Yo no sabría decir qué es lo que nos mantiene tan estrechamente en los límites de la poesía en la composición de un drama y, si la hemos abandonado, qué es lo que nos haría volver a ella tan seguramente, sino una idea lo más viva posible de la representación real sobre las tablas de un teatro llena del público más variado, gracias a la cual tocamos con la mano la espera apasionada e inquieta y, con ello, la ley del intenso e incesante progreso y movimiento»[41].

9 [82]

Schiller sobre *Wallenstein*, p. 409. Me parece como si me hubiese asaltado un cierto espíritu épico, que puede ser explicado desde el poder de sus efectos inmediatos; no creo, ciertamente, que eso dañe el carácter dramático, porque quizás era el único medio para *dar a este material prosaico una naturaleza poética*[42].

9 [83]

Schiller (*Correspondencia*[43], I, p. 430)[44]. «Si realmente el drama a través de una inclinación tan mala», etc.

Supresión de la imitación común de la naturaleza: mediante la introducción de recursos *simbólicos*. Mediante eso se purifica la poesía.

Confianza en la ópera: aquí se deja esa servil imitación de la naturaleza, y el ideal podría entrar a hurtadillas en el teatro. — Por medio de la música el espíritu se dispone a una mejor receptividad: juego libre en el *pathos*, el hecho de que se permita lo maravilloso, nos vuelve más indiferentes frente al contenido.

Goethe: p. 249: «porque sin un interés patológico uno difícilmente se ganaría el aplauso de la época»[45].

9 [84]

Schiller: el arte poético — obliga al dramaturgo a mantener alejada de nosotros la realidad que individualmente nos penetra y a procurar al espíritu una libertad poética frente al contenido. La tragedia en su concepción más alta aspirará siempre a *elevarse* hacia el carácter *épico*[46].

9 [85]

La canción popular — ¿quizás el único arte verdaderamente popular?

¿No es quizás la canción popular el resto de una música artística antigua?

---

[41] Carta de Schiller a Goethe, 26 de diciembre de 1797.
[42] Carta de Schiller a Goethe, 1 de diciembre de 1797.
[43] En el msc. «Briefwechsel» y no «Briefe».
[44] Carta de Schiller a Goethe, 29 de diciembre de 1797.
[45] Carta de Goethe a Schiller, 27 de diciembre de 1797.
[46] Carta de Schiller a Goethe, 26 de diciembre de 1797.

¿Han tenido los griegos una canción popular? — No.

Goethe y la canción popular[47]: ¿única forma auténtica del arte?

La canción popular actúa sobre nosotros por medio de lo idílico-elegiaco.

La canción popular muestra lo que nosotros queremos del arte.

La canción popular es *un verdadero elemento regulador* y *una fuerza reconocida* — *actúa elegíacamente* — *muestra*, ποῦ καὶ πόθεν ἡμῖν ἐστιν ἡ τέχνη[48].

También nosotros disfrutamos así con Shakespeare, en cuanto *naturaleza*.

El culto de la naturaleza: este es nuestro verdadero sentimiento artístico.

Cuanto más poderosa y mágicamente se representa la naturaleza, tanto más gozamos en ella. Lo que dice *Goethe sobre la naturaleza* — desde el punto de vista del joven. Vol. 40, 389[49].

El *arte* es para nosotros la *eliminación de lo antinatural*, huida ante la cultura y la formación.

Nos alegramos de la *pasión* — como de una *fuerza de la naturaleza*. Por eso nuestros poetas son patológicos.

La visión germánica de la naturaleza — no la ilustrada del Romanticismo, con su fondo.

El pesimismo germánico — con él rígidos moralistas: ¡Schopenhauer y el imperativo categórico! Nosotros *cumplimos con nuestro deber y maldecimos el enorme peso del presente* — *necesitamos* un tipo especial de arte. Éste conserva unidos para nosotros deber y existencia. El cuadro de Durero[50] del caballero, la muerte y el diablo como símbolos de nuestra existencia.

[illegible]

El futuro de los Institutos de bachillerato.

[illegible]

Partir del *pensamiento*, el cual determina actualmente el arte.

[illegible]

El símbolo — en el período primitivo *lenguaje* para lo *universal*, posteriormente un instrumento para recordar el *concepto*.

La música es propiamente el lenguaje de lo universal. En la ópera ha sido usada para simbolizar el concepto. Esto presupone una gran riqueza de formas corrientes, inmediatamente comprensibles, es decir, conceptualmente comprensibles.

El peligro está ahora en que todo dependa del *contenido del concepto* y en que la *forma musical* misma perezca. En este sentido el *concepto* es la *muerte del arte*, en cuanto que lo reduce a símbolo.

[illegible]

Comenzar con *Sócrates*.

---

[47] Alusión a la recensión de Goethe a la recopilación de canciones populares *Des Knaben Wunderhorn* (1806), reunida por Ludwig Achim von Arnim y por Clemens Brentano. Fue publicada en Heidelberg en tres volúmenes (1806-1808).

[48] «Cómo y de dónde nos viene el arte».

[49] Goethe, introducción a los *Propyläen*, periódico dirigido por él.

[50] Cf. 8 [20].

9 [90]

El *idílico* concepto primitivo de la ópera: aquí se evidencia la imposibilidad del arte en el mundo moderno liberado de la Edad Media. Se utiliza el símbolo de la música para representar una época ancestral soñada, es decir, una época *artística*. (El mundo católico podía producir todavía un arte.) El Renacimiento dio a luz a la *ópera*.

El público subyugó ahora a los artistas: se trataba del ansia de los *cultos* por una vida artística.

La ópera ha dominado hoy en el estilo *ideal*. La tragedia clásica de los franceses es una imitación de la ópera heroica.

Goethe confiesa que él poetizaba de manera patológica[51]: ¿acaso los grandes griegos no poetizaban, también respecto a la tragedia, de modo no patológico? Ciertamente. Además, ellos carecían de toda pasión.

Utilizamos la música como un arte todavía no resuelto en conceptos.

El progreso hacia la *sinfonía*, en Wagner. Una coexistencia de ambos mundos sin perjudicar a nadie. Comparar la mímica de los antiguos (en Luciano).

La tragedia antigua: el coro, que tenía un sueño apolíneo.

La ópera-tragedia: — — —

El texto de la ópera: procede de las marionetas. Se excluye el pensamiento: vale sólo para la comprensión de la *mímica*. El lenguaje existe sólo a causa de la mímica: substrato del canto.

La consumación de la *tendencia idílica de la ópera* a través de Wagner.

La *nueva posición del arte* como un recuerdo que conmueve en una época artística.

La *canción popular* sólo se disfruta bajo este *sentimiento*.

La *música, en cuanto arte universal, no nacional y atemporal*, es el *único arte floreciente*. Representa para nosotros el arte *total* y el mundo artístico. Por eso, la música redime.

9 [91][52]

Cuestión homérica. Homero, *Ilíada*. Hesíodo, *Erga*.

Historia de los líricos. Historia del drama.

Coéforas, Edipo rey.

Platón.

Oradores. Historiadores. Alejandrinos. Mitología.

Epigrafía latina. Gramática latina. Antiguos dialectos itálicos. *Academia* de Cicerón.

Tácito, *dialogus de oratoribus*.

Cicerón, *Catilinaria*.

Enciclopedia, métrica.

9 [92]

Los antiguos no eran patológicos frente a sus dramas: eran como actores potenciados. Entre nosotros, son patológicos los poetas y los espectadores. ¿Con qué elevamos el drama a una altura ideal: con el coro? En lo puramente *imposible*

---

[51] Carta de Goethe a Schiller, 27 de diciembre de 1797.

[52] Proyectos para las clases.

quizás sea posible encontrar todavía una disposición estética. ¿O quizás con la utilidad y el *convencionalismo* de la tragedia *francesa*? Nuestros poetas intentan las dos cosas.

Esperanza de Schiller en la ópera[53].

Posición respecto a la música como la del actor con sus papeles: es decir, la poesía dramática.

La falta del símbolo en nuestro mundo moderno. La comprensión del mundo a través de «símbolos» es el presupuesto de un gran arte. Para nosotros la música se ha convertido en mito, en un mundo de símbolos: *nos comportamos con la música como lo hacia el griego con sus mitos simbólicos.*

Una humanidad que sólo ve el mundo de modo abstracto, y no en símbolos, es incapaz de arte. En lugar del símbolo tenemos la idea, de ahí la *tendencia* como estrella polar del arte.

Pero hay hombres que comprenden el mundo como música, por lo tanto simbólicamente. La intuición musical de las cosas es una nueva posibilidad de arte.

Por consiguiente, hay que considerar un *acontecimiento* no en relación a las ideas que contiene, sino en relación a su *simbolismo musical*: es decir, en cualquier cosa se puede sentir continuamente el simbolismo dionisíaco. La fábula antigua simbolizaba lo dionisíaco (en imágenes). Ahora la imagen simboliza lo dionisíaco.

Lo dionisíaco fue explicado a través de la imagen.

Hoy se explica la imagen a través de lo dionisíaco.

Por lo tanto, se tiene una relación completamente invertida. ¿Cómo es eso posible? — ¿Cuándo la imagen puede ser un símil de lo dionisíaco? — Los antiguos trataban de comprender lo dionisíaco a través del símil de la imagen. Nosotros presuponemos la comprensión dionisíaca y tratamos de captar el símil de la imagen. Nosotros y ellos comparamos: a ellos les importaba el tipo de símil de la imagen; a nosotros el aspecto universalmente dionisíaco.

Para los antiguos el elemento en sí claro era el mundo de las imágenes, para nosotros es lo dionisíaco.

9 [93][54]

Consideraciones estéticas.

1. Homero y la filología clásica.
2. Orígenes de la lírica.
3. Sócrates y la tragedia.

9 [94]

Si el *arte* tiene un significado *metafísico*, entonces al *público* de la obra de arte hay que tomarlo en consideración sólo en cuanto que la obra de arte estimula el nacimiento del genio.

El período del *arte* es una continuación del período que crea los *mitos* y la *religión*.

Hay una fuente de la que fluye el arte y la religión.

---

[53] Carta de Schiller a Goethe, 29 de diciembre de 1797.

[54] Después del fragmento 9 [93] se añade en el msc. 9 [93a]. Ver apéndice.

Hoy es conveniente *dejar a un lado* los restos de la *vida religiosa*, porque son débiles y estériles y debilitan la abnegación para un verdadero fin. ¡Muerte a los débiles!

Precisamente porque nosotros queremos un idealismo supremo y enérgico no podemos servirnos de las lánguidas veleidades de la religión. Hoy ellas impiden que un hombre llegue a ser completo y acabado, y que salga a relucir plenamente su fin cultural y artístico. Mientras que la consideración suprema del mundo sea usurpada todavía por la esfera religiosa, los mayores esfuerzos y fines del individuo permanecen por debajo de su valor, afectado por un sabor a tierra. El salva para sí su *metafísica:* pero estará lejos de comprenderla y de predicarla como un evangelio de masas.

El que quiera hacer a los hombres serios, ya no tiene nada que hacer con las religiones descoloridas. Él conservará ante todo el rigor, la tosquedad moral del deber: por otra parte, su tendencia a tomar en serio los fenómenos de la vida le resignará a todo, a excepción de la realización de sus ideales.

9 [95][55]

Sócrates y la tragedia. 2 <folios>, aproximadamente 50 táleros.
La tragedia griega y la ópera. 8 <folios>.
Rh<einisches> Mus<eum>, aproximadamente 3 <folios> = 15 táleros.

9 [96]

Las formas neolatinas, es decir, su esquematismo, se suprime: por eso debe desaparecer la rima latina con sus versos iguales. Valor de la *aliteración* a cuenta de la libertad rítmica.

Liberación rítmica debida a Wagner.

9 [97]

El *pathos* de la música — πικρὸν καὶ κατάτεχνον[56].

9 [98]

La música es el arte «más subjetivo»: ¿en qué no es propiamente un arte? En lo «subjetivo», es decir, es puramente patológica, en cuanto que ella no es una *forma* pura no patológica. Como forma es inmediatamente afín al *arabesco*. Esto es la posición de *Hanslick*[57]. Las composiciones en las que prevalece «la forma que actúa de manera no patológica», sobre todo las composiciones de *Mendelssohn*, adquieren por eso un valor clásico.

9 [99]

El *oyente* no es el hombre *estético*; a través del arte el público es purificado y consagrado en hombre religioso-moral. El «*crítico*» es el «hombre estético imaginario». Solamente el genio es crítico, es decir, él decide sobre la grandeza y los pequeños repiten luego lo que dice él.

---

[55] Proyectos para artículos de revista sacados del material para GT.
[56] «Aspereza y artificial». Cfr. Plutarco, *De prof. Virt.*, 7.
[57] Cfr. 9 [8]. Ver III, p. 45, V, pp. 75 ss.; VII, pp. 97 ss.

[100]

Estudios sobre su evolución:

Pathos

Aspereza[58] (placer de la disonancia). Artificial. Negación de lo cotidiano.

El elemento característico.

[101]

«Vocal y consonante[59]»: gestos que, en parte a través de la vista, en parte a través del oído, son sentidos como *gestos*: bajo las inervaciones concomitantes.

[102]

El arte y *la religión* en sentido griego son idénticos.

No se puede pensar sólo en la «religión de la belleza». La religión griega, como el arte, en muchos aspectos *no tiene relación* con lo *bello*.

[103]

El «crítico» es una creación del Renacimiento, en el que el oyente determina lo que es la obra de arte.

[104]

Dos distintos puntos de partida de la *tragedia* griega:

el coro, que tiene una visión,

y el improvisador dionisíaco poseído.

El coro explica solamente la *imagen viviente*: el improvisador el *drama*.

Sobre eso es sumamente instructiva la comedia.

El *visionario extasiado*, el coro, eleva inmediatamente al *improvisador contemplado* a una altura *ideal*.

La fusión de la visión con la improvisación encantada — Origen del drama.

En este sentido es instructivo el *silencio* expectante de las figuras esquíleas, que Eurípides caricaturiza. En primer lugar, la figura del escenario es sólo una visión; luego comienza a improvisar, partiendo de la altura ideal de sentimiento del coro. El coturno del *pathos* —

Por tanto tenemos en la tragedia griega una *sucesión* de la música y de la visión — mientras que la meta de los modernos es la *yuxtaposición*.

Es el *coro* el que establece el lenguaje ideal de la tragedia: así lo ha sentido Schiller.

Las *improvisaciones* de *Esquilo* — Esquilo como *actor*.

La incomprensión del *texto lírico* y la *incomprensibilidad* del *pathos* esquileo —

[105]

¿Qué es esta capacidad de *improvisar a partir de un carácter extraño*? No se trata de una *imitación:* pues la reflexión no es el origen de tales improvisaciones. Realmente la cuestión es: ¿Cómo es posible *entrar* en una *individualidad extraña*?

---

[58] En el msc. «Grobe» y no «Herbe».

[59] En el msc. «Vokal und Consonant» y no «Vokal-Consonant». Cfr. *Ópera y Drama*, *op. cit.*, especialmente la tercera parte, cap. 2.

[60] Cfr. GT 8.

Esto es ante todo una liberación de la propia individualidad, por consiguiente un sumergirse en una representación. Vemos aquí cómo la representación está en condiciones de diferenciar las manifestaciones de la voluntad: cómo todo carácter es una representación interior. Esta representación interior no es manifiestamente idéntica a nuestro pensamiento consciente respecto a nosotros.

Este entrar en una individualidad extraña es entonces un *goce artístico*, igualmente esto significa que las manifestaciones de la voluntad llegan a ser finalmente distintas, es decir, diferenciadas y finalmente reducidas al silencio a través de una representación *que profundiza cada vez más*.

La *simulación*, al servicio del egoísmo, muestra también el poder de la representación de diferenciar las manifestaciones de la voluntad.

El carácter parece ser, por consiguiente, una representación vertida sobre nuestra vida instintiva, bajo la cual todas las manifestaciones de esa vida instintiva salen a la luz. Esta representación es la apariencia y aquella vida la verdad: aquella vida es lo eterno, la apariencia lo perecedero. La voluntad es lo universal, la representación lo que diferencia. El *carácter* es una representación típica de lo Uno primordial, que nosotros no podemos conocer más que como una pluralidad de manifestaciones.

Aquella representación primordial que constituye el carácter, es también la madre de todos los fenómenos *morales*. Y cada supresión esporádica del carácter (en el goce artístico, en la improvisación) supone un cambio del carácter moral. El fenómeno moral surge del mundo de lo *óptimo*, unido a la representación, y a la *apariencia*. El mundo aparente de la representación tiende hacia la redención del mundo y a la consumación del mundo. Esta consumación del mundo consistiría en la destrucción del dolor y de la contradicción primordiales, es decir, en la destrucción de la esencia de las cosas y en la sola apariencia — por lo tanto consistiría en el no-ser.

Todo *bien* surge del *estar inmersos* temporalmente *en la representación*, es decir, surge de la unión con la apariencia.

9 [106]

Cuando Richard Wagner atribuye a la música el carácter de lo «sublime», en contraposición a lo agradablemente bello, se manifiesta en esto el lado *moral* del arte moderno[61].

Aquella *voluntad*, que se mueve entre todos los sentimientos y conocimientos y que la música representa, es frente al mundo empírico *un estado originario paradisíaco y rico en presentimientos*, que se relaciona con el mundo como el infierno respecto al presente.

Nosotros gozamos de este *estado originario* con el sentimiento moral de lo sublime, de aquello que no se volverá a alcanzar. Estas son las «Madres» de la existencia[62]: hemos de ir a buscar allá abajo a la verdadera Helena, la música.

[61] Cfr. Wagner, R., *Beethoven*, *op. cit.*, p. 19.
[62] Referencia a GT 16.

[1017][63]

La nueva cultura del Renacimiento, conectada con la Antigüedad, buscaba también un arte nuevo correspondiente: mientras que la Edad Media llegaba a su suprema conclusión en la pintura, en la escultura y en Palestrina. El terreno del nuevo arte ya no es el *pueblo*, pero el pueblo se comprende idílicamente y lo impulsa hacia él. El *aria* y el *Estado moderno*, ambos añorando al pueblo, permaneciendo al mismo tiempo eternamente lejanos. Por ello, el concepto de pueblo ha adquirido algo de mágico: en su veneración se expresa el extrañamiento de él mismo.

El *individuo* domina, es decir, contiene ahora en sí las fuerzas que antes se encontraban latentes en las grandes masas. El individuo como extracto del pueblo: parte en aras de un florecimiento. Es imposible presentar los fines actuales de la formación como fines de la masa (por ejemplo, las Cruzadas).

¿Cómo se relaciona con eso el arte? El arte solemniza al individuo, es decir, al hombre.

[1018]

Prólogo a Richard Wagner.
Orígenes de la lírica.
Sócrates y la tragedia.
La ópera.

[1019]

En Shakespeare el *pensamiento* se ha adecuado a la música.

El *arte* de la época moderna: el Renacimiento muestra la ruptura en la ópera, mientras Palestrina es la conclusión suprema de la Edad Media. *Comprender completamente la ópera* significa comprender el espíritu moderno. El profano misterioso de arte plantea sus exigencias y une todas las artes en torno a sí, para superar como en sueño aquella fractura. «El hombre bueno», «el hombre bueno primordial» se contrapone ahora al hombre cristiano: el arte revela una concepción moral del mundo. El hombre moderno necesita el arte como una bebida embriagadora, en lugar de aquella *fe* medieval. La ópera «heroica» se ha de comprender de este modo: como contraposición al dogma del «hombre bueno».

De la misma manera que Virgilio conduce a Dante por el infierno, así la ópera se apoya en la tragedia griega.

[1110]

Los griegos sentían de una manea ingenua, y también sintieron de una manera ingenua el κόμπος[64] esquileo. Distinción entre el *pathos* esquileo-pindárico y el schilleriano.

El *coro*, es decir, la *música*, forzaba a este *pathos*: cuando uno quería abandonar el *pathos*, a favor del elemento individual y *característico*, se debía *reducir* la importancia de la *música coral*. — ¿En qué consiste ese *pathos*? ¿De dónde procede esta aberración de la realidad? ¿De dónde proviene ese placer por lo antinatural? ¿Es la diversidad de la lengua homérica? No hay lírica; pues las intenciones se explicitan. Todo debe *aclararse*: ¡qué peligroso es este *pathos*! Por eso se eligen

[63] Cfr. GT 19.
[64] «Sonoro, Énfasis».

los conflictos más simples y ya conocidos, para poderse permitir aquella altura de la expresión. El *silencio* prolongado de las figuras de Esquilo recuerda a la visión del coro. (cf. *Las ranas*[65]).

Estas personas que callaban durante largo tiempo debían decir luego palabras terriblemente patéticas: ellas habían subido demasiado alto en la esfera ideal: y aquellas palabras no eran más que palabras completamente extrañas, inquietantes, incomprensibles.

9 [111][66]

Cuando los inventores de la ópera creían imitar con el recitativo el uso de los griegos, se trataba de una ilusión idílica. La música griega es la más ideal por el hecho de que no toma en consideración la acentuación de las palabras y, en general, la cuidada concordancia en las palabras entre los *arsi*[67] y los más pequeños movimientos de la voluntad. No conoce en general la acentuación musical: el efecto se basa en el *ritmo del tiempo* y en la *melodía*, no en el ritmo de la *intensidad*. El ritmo fue solamente *sentido*, y no llegaba a expresarse a través de la *acentuación*. *Acentuaban* más bien según el *contenido del pensamiento*. La altura y la profundad de la nota, la tesis o el *arsi* del compás no tienen nada que ver con aquel ritmo. Por el contrario, se desarrolló con la máxima finura el sentido de las *escalas musicales* y del *ritmo temporal*. Esto se aprecia en la aptitud para la danza de este pueblo, su enorme ποικιλία[68] rítmica: por el contrario, nuestras relaciones rítmicas siguen un restringido esquematismo.

9 [112]

Los líricos.
Teognis.
Coéforas.
Filósofos.
Laercio.
Alcidamante, Homero.

9 [113]

Cuando la música se desarrolla con la ayuda de la poesía lírica, esto significa lo siguiente: el músico fuerza y acostumbra al profano a la música y a una comprensión gradual de la misma mediante la interpretación de la poesía lírica que lo acerca a ella.

Se compare la dificultad de acercarse a los últimos Cuartetos de Beethoven, o a la *Missa solemnis*.

9 [114]

Liberación de la sinfonía de su esquematismo latino. Desencadenamiento del ritmo.

El *Idilio trágico*, Francesca de Rimini en Dante[69].

---

[65] Aristófanes, *Las ranas*, 914-917.
[66] Cfr. los apuntes para el curso *Griechische Rhytmik*, KGW II, 3, pp. 102 ss.
[67] Musicalmente «tiempo débil» no acentuado.
[68] «Variedad».
[69] Ver Dante, *Divina comedia, Infierno*, V, 73-142.

9 [115]

En el *Tristán*, palabra, pensamiento e imagen son un *contrapeso* frente al wagneriano totalmente absorbente de la música.

9 [116]

La importancia del *compás* como límite de la música, en contra de su máximo efecto. En Wagner se siente de vez en cuando, cómo actúa la música sin este límite. También en esto él es *idílico*. El compás no tiene ningún modelo en la naturaleza: ¿qué sería una fuerza que separase los movimientos de la voluntad en partes iguales de tiempo? — es decir, originariamente, el compás es la reproducción del movimiento de las olas. Es ya un discurso simbólico de la voluntad: algo externo, que se puede comparar con los dos actores de la tragedia; es lo que se mantiene. Con el compás la armonía y la melodía son, por decirlo así, domadas.

El *compás* es la repercusión de la *mímica* sobre la música: de la misma manera que la *melodía* es el reflejo del pensamiento lingüístico, de la frase. El hombre que camina y habla, en cuanto es capaz de cantar, define las formas fundamentales de la música.

La música se ha unido en su desarrollo a las principales exteriorizaciones antropomórficas: marcha y lenguaje. Podemos definir la marcha de una manera más exacta como una *imitación de la música* y la frase hablada como una imitación de la melodía.

Entonces, el *compás* había que entenderlo como algo fundamental: es decir, el más originario sentimiento del tiempo, la *forma* misma del *tiempo*.

9 [117]

Richard Wagner y la tragedia griega.

Prólogo. Parece como si aquí se diese la más estrecha afinidad, de tal manera que los italianos, al imitar la tragedia, habrían encontrado el verdadero camino.

9 [118]

Erga.
Certamen.
Coéforas.

9 [119]

Influencia extraordinariamente precisa de la *antigua música* sobre los afectos. La música antigua se entendía como el lenguaje de la voluntad, de ahí su vinculación indisoluble con la poesía lírica.

El *poeta trágico* se considera como un *maestro* que enseña al pueblo la manera de *ser mejor*. Punto de vista *moral*.

Nuestra sensibilidad artística es también sensibilidad *moral*, pero el conocimiento trágico de haber sido mejores: sentimental.

9 [120]

Es completamente falso que el mundo griego se haya caracterizado por la escultura, y el moderno por la música. El mundo griego ha conseguido más bien la unión perfecta entre lo dionisíaco y lo apolíneo.

9 [121]

Voltaire también ha recitado sus poesías de una manera patéticamente monótona.

Goethe, vol. 29, 338: «ampulosidad salmodiante»[70].

9 [122]

Escribir todavía.

1) El genio apolíneo.
2) El genio dionisíaco.
3) La ópera.
4) La tragedia.
5) El ditirambo.
6) Muerte de la tragedia.
7) Shakespeare, Schiller.
8) Richard Wagner.

9 [123]

La *ópera heroica* (v. Klein, vol. 6)[71], es decir, ante todo la ópera histórica. Pero aparece el carácter pastoral. Los hombres *excepcionalmente nobles*: exaltación idílica de la virtud. — La tragedia francesa y Schiller, medidos con ese sentimiento moral, son análogos a la ópera histórica. — Por lo tanto, huida del pantano de los hombres hacia los momentos grandiosos de virtud de la historia: hacia el *paraíso de la bondad humana.*

Los *Bandoleros* (Karl Moor, Plutarco, los grandes hombres).

9 [124][72]

Cap. I.	Dioniso y Apolo.
Cap. II.	El arte apolíneo.
Cap. III.	El poeta lírico.
Cap. IV.	La ópera.
Cap. V.	La tragedia.
Cap. VI.	Richard Wagner.
	La ética. Afinidad con Schopenhauer.
	El escritor.
	El poeta.
	El músico.

9 [125]

¿De dónde proviene la teoría de la *imitación*? ¿Y la del estilo característico? — La música todavía no había elaborado su forma más refinada: el estilo característico y la música eran incompatibles. El pensamiento todavía no había entrado *en calor* lo suficiente.

---

[70] Goethe, *Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog «Rameaus Neffe» erwähnt wird.*

[71] Klein, L., *Geschichte des Drama's*, 13 vols., Leipzig, 1865-1869, vol. VI. (Préstamo de la Biblioteca de Basilea, 12 de abril de 1871.)

[72] Plan para GT.

El nacimiento del *pensamiento a partir de la música* se muestra apenas como una sombra en la *concepción del mundo* en Sófocles. En Shakespeare tenemos la culminación: auténticamente germánica: generar las ideas a partir de la música.

¿La *música* puede producir *pensamientos*? Ante todo produce imágenes, cantares, luego pensamientos.

El *mito antiguo* ha nacido en su mayor parte de la *música*. Una serie de imágenes. Se trata de los mitos trágicos.

¿En qué consiste el parentesco entre la *música* y lo *trágico*? ¿Expresa lo trágico la forma más universal del ser?

¿En qué se distingue lo *lírico* de lo trágico?

Lo *trágico* sólo puede ser una potenciación de lo *lírico*: en contraposición a lo épico.

La disolución de la *música* en un *mito* constituye lo *trágico*.

El mito trágico se relaciona con la lírica, como la epopeya con la pintura.

¿Qué es aquí el *mito*? Una historia, una cadena de acontecimientos sin «fabula docet», pero, como un todo, una interpretación de la música.

La lírica es una serie de afectos como interpretación de la música.

El mito trágico es una representación de un *sufrimiento*, en cuanto interpretación de la música.

La epopeya — la historia como una serie de imágenes. Relieve.

La tragedia — la historia como una serie de afectos.

— Lo específicamente dramático no pertenece a la esencia de lo trágico: existe también una epopeya dramática.

El coro trágico ve el mito como el rapsoda la epopeya. Pero el rapsoda la narra. Y al comienzo *el coro narra también la tragedia*. Cómo se relaciona *Estesícoro* con Homero — aquel coro trágico lo hace con el rapsoda.

¿Quizás es la *comedia* la *representación dramática de la epopeya*? ¿Es necesario? —)

9 [126]

¿Por qué es tan extraordinaria la acción del *actor-cantante*, del dramaturgo musical? El sonido es inmediatamente comprendido como *lenguaje de afectos*. La acción *puramente musical* es inmediatamente depotenciada[73] en una *acción afectiva*. En eso consiste —frente al cantante absoluto, que no es más que un instrumento— aquel elemento IDÍLICO. El arte *se manifiesta* como *acción afectiva*.

El drama, la *tragedia hablada* no tiene ningún *efecto sonoro* para nosotros. Es un hecho llamativo, que la *lectura* de una obra de Shakespeare produzca un impacto mucho mayor en nosotros que su *puesta en escena*. El *actor* es de hecho un hombre moderno: él está en contradicción con la tragedia. — Apreciación correcta de *Schiller*[74] sobre el *coro*, y *Tieck* afirma: lo que es completamente *antinatural* (respecto a nuestra naturaleza) es lo más conmovedor.

---

[73] *C.* 7 [132].

[74] Ver el Prefacio de *La novia de Mesina*, Tubinga, 1803, que lleva por título: «Sobre el uso del coro en la tragedia».

9 [127]

La *ópera* no puede ser completamente extraña a su naturaleza: el que capte su esencia del modo más nítido, sacará lo mejor de ella.

9 [128]

Wagner se ha de valorar ante todo como músico: sus textos son una «ejecución musical».

9 [129]

Creo que nosotros, cuando no somos artistas, sólo comprendemos el arte idílicamente y en estados de ánimo idílicos. Ése es nuestro destino moderno: gozamos el arte como seres *morales*. El mundo griego ya pasó.

9 [130]

El genio apolíneo — evolución del genio militar hacia el genio político, hacia el sabio (época de los Siete Sabios), el poeta, el escultor, el pintor. (Conservación de la especie anterior.)

El genio dionisíaco — no tiene nada que ver con el Estado. Concepto de la humanidad — no hay esclavos — compasión. Ataque a los «profesores apolíneos».

El genio lírico.

9 [131]

La ópera. Lo idílico. Lo profano. Lo que seduce y lo voluptuoso: pasional[75].

La tragedia. Lo trágico. Aristóteles.

El ditirambo. διθυραμβικὸς νόμος[76]. La voz como instrumento. Elevación de la música absoluta. Aristóteles sobre el ἦθος de la música[77].

Muerte de la tragedia — el espectáculo — el mundo latino.

9 [132][78]

Shakespeare, la consumación de Sófocles. Completamente dionisíaco. El muestra los límites de la tragedia griega: entre los dos existe la misma relación que entre la antigua música griega y la música germánica.

Richard Wagner y nuestros poetas — como hombres ejemplares.

9 [133]

La *música* en Esquilo está en el lenguaje y en el carácter. En Sófocles en la visión del mundo. La música huye de lo perceptible a lo no sensible: está en fuga.

Lo *característico* — la nueva palabra mágica para Sófocles, es decir, la imitación de los caracteres reales. Falso concepto de la mimesis. Las figuras del arte son más reales que la realidad, la realidad es la imitación de las figuras del arte: ¿es el mundo de la vigilia una imitación del mundo de los sueños? — Ciertamente

---

[75] En el msc. «Üppige: Leidenschaftliche» y no «Üppig-Leidenschaftliche».

[76] «Regla del ditirambo.»

[77] Aristóteles, *Política*, 1339a 21-25, 1340a 5 s.

[78] Cfr. 7 [131].

si el mundo debe existir como *representación*: mientras que nosotros sólo somos lo representado.

Imitación de los caracteres — con ello la música *ya no es* productiva, creadora de forma. La *música* debe producir *desde sí misma* la tragedia del mismo modo en que lo Uno primordial produce a los individuos. ¿El sueño como puro estado musical?

7 [134]

La extraordinaria *extensión de la música* en los *poetas ditirámbicos* se presenta ante todo como un exceso de la música.

No es verdad que Pratinas exija el dominio del *texto* sobre la música, sino la *superioridad del canto* sobre los *instrumentos*.

Aquella música prepotente de los autores de ditirambos se buscaba un género superior, en el encontrase su lugar sucesivamente los más diversos caracteres de la música. Ellos hicieron esto al absorber en el ditirambo, según Platón, el treno[79], el himno, etc. Ahora se trataba de una gran composición musical con muchas partes, que era representada como un todo mediante una *acción*. La sinfonía antigua.

8 [135]

Wagner y Beethoven: Wagner aspira inconscientemente a una forma de arte en la que se supere el mal originario de la ópera: o sea, la *sinfonía más grande*: sus instrumentos principales cantan una canción que pueda ser representada mediante la acción. Su música significa un enorme progreso, no como lenguaje sino como *música*. Pues nosotros no podemos olvidar, que la antigua *música operística*, por una lado, y la *música erudita*, por otro, han dejado sus huellas clarísimamente en Bach y en Beethoven. Wagner piensa en una *música alemana* que se haya liberado del yugo *romano*: pero es ante todo como artista *idílico radical*, como aquel que puede encontrar esta música, junto al arte alemán afín, el que lleva a su consumación el pensamiento romano.

Es extraordinario cómo nos enfrenta el texto y la acción al puro goce musical: piénsese en el tercer acto del *Tristán*. Aquí, el *inferno*[80] se abre, y nosotros sólo podemos soportarlo de la mano de Virgilio. La imagen y el pensamiento cuentan todavía más aquí: *rompen* el influjo completamente ardiente de la música, lo *mitigan*. — *Dolor primordial*. En este sentido, palabra e imagen son un remedio contra la música: palabra e imagen nos aproximan primero a la música, luego nos protegen de ella.

9 [136]

Este rasgo *idílico* de la época moderna le es tan peculiar, que no consigue comprenderlo inmediatamente como idílico. — Pero uno puede comprenderlo, si se compara con la *ingenua canción popular*.

La poesía *romana* es en sí no musical.

En Gluck[81]: retorno de la antinaturalidad de los cantantes a lo idílico de la música hablada: y a los elementos antiguos.

---

[79] Canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia.
[80] El *Infierno* de Dante.
[81] Cfr. 8 [28].

La degeneración del idilio hacia lo vistoso, lo voluptuoso, lo estimulante: retorno en Mozart a la música sencilla: serenatas idealizadas, arias, partes medias, les bufas, en resumen, un retorno a la comedia popular italiana, que tiene raíz germánica.

9 [137][82]

La música hablada tiene que actuar en primer lugar sobre los afectos del oyente, en cuanto palabra declamada. La música está destinada *al que no es músico*, al que sólo se puede valer de ella con afectos.

Este no-músico afectivo es el *oyente primitivo* anhelado, el que dicta las leyes: él quiere haber suscitado sentimientos simples y fuertes, y quiere huir del pensamiento (que representa para él la época moderna).

En lugar del *sentimiento* exige también a menudo sólo lo que excita o estimula. Aquí está siempre abierto el camino a la pompa exuberante y a la sensualidad de la ópera: partiendo de la huida del pensamiento. El *error principal* es que se piense al *hombre ingenuo primordial* como aquel que *se convierte, con la pasión, en músico y poeta*: como si las pasiones pudiesen producir obras de arte. Esta es la creencia de una época inquietada por el pensamiento, que encuentra en sus pasiones disueltas en gran medida con ideas: es una época que aspira a un reino en donde las pasiones no produzcan ideas, sino canciones y poesías. Por lo tanto, el presupuesto es *una fe falsa en el proceso artístico*: y sin duda la fe idílica de que *propiamente todo hombre que sencillamente sienta, sea un artista*: en este sentido es la expresión de *los profanos en el arte*. Se percibe una enorme ruptura con la Antigüedad: *artista* y *público* como dos poderes estéticos, que ya no se comprenden. (Piénsese en Palestrina.) La *ópera* es el intento de producir una armonía: mediante la vuelta a una *humanidad primitiva en la que el profano y el artista coincidan.*

9 [138][83]

Con Eurípides el *oyente* se ha convertido también en el elemento determinante. La pasión que debe excitarse en el oyente es la que *compone* aquí los dramas. Pero es un oyente que *nada* siente *idílicamente*: y así Eurípides transfiere los mitos al *presente* y a sus pasiones.

9 [139][84]

Sócrates y Eurípides sirven para explicar el *drama neolatino*: su error fundamental: hay que solucionar un problema socrático, una proposición racional que ahora tiene que producir la poesía. Aquí el poeta lírico es confundido con el hombre pasional: en lugar del trasfondo musical interviene el afecto. Una proposición racional es explicada mediante los afectos. O:

el afecto, reprimido por una proposición racional, es representado en su excitación.

El afecto ha ocupado el puesto del trasfondo musical.

---

[82] Cfr. GT 19.
[83] Cfr. GT 11.
[84] Cfr. GT 12.

En lugar de la representación de imágenes, la proposición racional, que busca [illegible] un ejemplo del afecto.

En este sentido, el *oyente* no musical se ha convertido en poeta. O *el oyente ha* [illegible] *el drama de los pueblos neolatinos.*

[illegible]

Los poetas líricos.
Ópera.
Tragedia.
Ditirambo.
Novela. Drama.
Shakespeare.
Richard Wagner.
Schiller y Goethe.
Neolatino y germánico.

[illegible]

Comprendemos a Shakespeare y a Beethoven sobre la base de nuestra afeminación neolatina.

[illegible]

El bien, dice Schiller, la naturaleza y el ideal son objeto de tristeza, cuando aquélla se representa como perdida, y éste como inalcanzable; o ambos son objeto de alegría, en la medida en que son representados como reales. En el primer caso tenemos la *elegía* en sentido estricto, en el otro el *idilio* en sentido lato.

El «Sigfrido», por ejemplo, pertenece al idilio, la naturaleza y el ideal son reales, lo que produce alegría. Además, el concepto wagneriano de la *naturaleza* es un concepto *trágico*, el de Schiller es más *jovial*. Nos alegramos de Tristán, también de su muerte, porque esta naturaleza y este ideal son reales.

[illegible]

Nosotros dependemos *de Roma*, también Jacob Burckhardt, p. 200[85], encuentra incluso en los poetas italianos un nuevo despertar parcial del antiguo genio itálico, una *maravillosa resonancia de la antiquísima lira.*

Los romanos como artistas han sido hasta ahora determinantes para toda la posteridad. Sólo el espíritu germánico originario de Shakespeare, Bach, etc., se ha emancipado de ellos. Su humanismo es el contrapeso frente a su arte.

Sobre la literatura *bucólico-mitológica*, p. 201.

La tendencia *bucólica* del Ditirambo dramático, del Cíclope. Ya idílico.

[illegible]

Cuestión homérica.
Dialogus de oratoribus[86].

---

[85] Cita el libro de Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Zweite durchgesehene Auflage*, 2.ª ed., E. A. Seemann, Leipzig, 1869 [BN, 163]. [*La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, Madrid, 2004.]

[86] De Tácito.

9 [145]

Motto para la tendencia de Wagner:

Y como después de un deseo desesperado,
después del dolor amargo de una larga separación,
un niño con cálidas lágrimas de remordimiento
se arroja en los brazos de su madre:
así el canto hace retornar al fugitivo
a las cabañas de su juventud,
a la felicidad pura de su inocencia,
lejos de las costumbres extranjeras de los países remotos,
para encontrar de las frías reglas
el calor en los brazos fieles de la naturaleza[87].

Luego, comparar con «El [illegible]

9 [146]

Goethe, como poeta lírico musical, ha escrito también las únicas [illegible] completamente dramáticas (por ejemplo, el final del primer *Fausto*, *Egmont*, *[illegible]lichingen*). Nosotros no hemos ido más allá de las escenas dramáticas. — Schiller tiene quizás un impulso musical todavía más fuerte, pero el mundo de su lenguaje y sus imágenes no es adecuado: como es el caso de Shakespeare. Kleist estaba en el mejor camino. Pero no había superado aún la lírica.

La tendencia idílica alejó a Goethe del drama, por ejemplo, *Ifigenia*, *[illegible]* — Schiller no llega nunca plenamente a la lírica, ni mucho menos la supera para llegar al drama. — No procede hacer una comparación con Shakespeare: pero sí con la tragedia francesa. Hasta que no hayamos alcanzado la canción popular, estamos bajo el influjo francés.

Pero la canción popular debe ser, como en Goethe, una canción que nace con frescura.

9 [147]

Schiller y Goethe como poetas de la Ilustración, pero con espíritu alemán. Wagner se relaciona así con la gran ópera, como Schiller con la tragedia francesa. El error fundamental permanece, pero todo se encuentra allí repleto de un radicalismo alemán ideal. El error fundamental es, sin embargo, un juicio de la historia moderna, nada casual, sino una necesidad (comienza por eso con el Renacimiento), es decir, se continúa por el camino que abrió Sócrates. Sólo nuestros grandes músicos alemanes y Shakespeare están fuera de este proceso, en cumbres que constituyen cumbres ya alcanzadas. Y no hay que esperar, desde una perspectiva histórica, que estas cumbres lleguen al final. Hubo momentos en la juventud de Goethe (la concepción de *Fausto*), en los que en todo caso miraba más allá de ese proceso: ¿pero hacia dónde?

El problema: encontrar la cultura para Shakespeare y Beethoven. Y en este sentido nuestro Schiller y Wagner pueden, como hombres, ser los precursores

[87] Última estrofa de *Die Macht des Gesanges* (1796) de Schiller.
[88] Cfr. 9 [76].

Liberación del *mundo neolatino*: hasta ahora sólo se han dado transformaciones de un mundo, la Reforma era también solamente una transformación.

[1148]

Formación y arte.
La meta de la educación.

[1149]

Richard Wagner, el idilio del presente: la leyenda no popular, el verso no popular, y ambos alemanes. Nosotros no alcanzamos todavía más que el idilio. Wagner ha llevado hasta las últimas consecuencias la primitiva tendencia de la lírica, la *idílica*. La música en cuanto idílica (rompiendo las formas), el recitativo, el verso, el mito. En todo esto encontramos el sumo placer sentimental: Wagner nunca es ingenuo. — Pienso en las ideas schillerianas sobre un nuevo «mito»[89]. Wagner como poeta. ¿El *Tristán*, por ejemplo, se ha de comprender como «sinfonía»? No. Wagner trata de desechar simplemente la capa de raso de la cultura moderna: su música imita a la música primitiva. El efecto «moral» es tanto más conmovedor. La obra de arte total — es, por decirlo así, obra de los hombres primitivos[90], lo mismo que Wagner presupone también el talento original. El hombre indiviso. El hombre primitivo que canta. La orquesta es el hombre moderno, frente al idilio. — Él busca como músico el trasfondo de la lírica, por ejemplo, la regla. Crea sus personajes líricos sólo a partir de sus estados de ánimo musicales, por eso se corresponden como un *todo*. Es imposible la verdadera acción dramática de la música. En la gran escena del *Tannhäuser* actúa el estado dramático patológico, la música es aquí sólo un idealismo que ha desplazado a la palabra (Schiller sobre las fiestas báquicas en Nohl[91].) Wagner *selecciona* de entre la música que vive en él: la caracterización es sacada de la aguda observación de los ejecutores: cantantes y músicos. Toda la imitación está ahí: la indicación del *tempo* «rápido» no es absoluta, sino sólo para los músicos que ejercen. Correlativamente, la orquesta es pensada también de manera «mímica»: *se busca para la mímica de los cantantes dramáticos la analogía con la música pensada y ejecutada*. La declamación forma parte ante todo de esta mímica: a la que ahora corresponde una mímica de la orquesta. De ahí que la orquesta sea sólo un reforzamiento del *pathos* mímico. La música misma, que es introducida por la fuerza en el esquema visual, debe ahora desprenderse de todas las formas rígidas, es decir, ante todo del ritmo rigurosamente simétrico. Pues la mímica dramática es algo demasiado móvil e irracional para todas las formas de la música absoluta, ella no puede siquiera mantener el compás, y por eso la música wagneriana tiene los mayores cambios de *tempo*. Esta música vuelve a ser concebida ahora como la reconstitución de una *música primitiva*, porque no tiene límites: se corresponde con la aliteración. — La cromática es exigida para desencadenar la fuerza plástica de la armonía, es decir, de nuevo como diferenciación del *pathos* mímico. «Música dramática» es un concepto falso. — Presupuesto de Wagner: el oyente que siente afectos, no el oyente puramente musical,

[89] Cfr. 9 [142].
[90] En el msc. «Urmenschen» y no «des Urmenschen».
[91] Carta de Schiller a Goethe del 29 de diciembre de 1787. Cfr. 9 [83, 92].

el sentimental, que siente inmediatamente frente al mito la más íntima conmoción, por el sentimiento de una antítesis. — El *idilio trágico*: la esencia de las cosas no es buena y debe perecer, pero los hombres son tan buenos y grandes que sus delitos nos conmueven en lo más profundo, porque sienten que son capaces de tales delitos. Sigfrido es el «hombre», y nosotros, por el contrario somos inhumanos sin descanso ni meta. — Tendencia idílica frente al arte. Wagner ve por todas partes la aberración de las artes y cree reconstruir el arte *único*. El individualismo de las artes le parece una aberración. El artista reducido a fragmentos es condenado, y es restituido el artista total, es decir, el hombre artístico. —

9 [150]

El liberalismo francés y la ópera heroica — tienen el mismo fundamento.

9 [151]

Plan: ofrecer con *Esquilo* el modelo de una consideración filológico-filosófica.

Nueva consideración de la cultura.
Nueva estética (con el material más rico y variado).
Nueva rítmica.
Nueva filosofía del lenguaje.
Nuevo tratamiento de los mitos.
Concepto de lo «clásico» por primera vez en práctica.
Consumación del movimiento «sentimental».
Diferencia de la representación.
Tratamiento filológico de todos los dramas, con el desdén debido para los precedentes, que se basan sobre una formación insuficiente.

10. MP XII 1 C. COMIENZO DE 1871[1]

Fragmento de una versión ampliada
de «El nacimiento de la tragedia»,
escrito en las primeras semanas del año 1871.

11 páginas.

[1]

A quien se le haya abierto, a través de la caracterización dada hasta ahora, el [illegible] de los dos mundos contrapuestos, y sin embargo correlativos, de lo apo[illegible] y de lo dionisíaco, dará ahora un paso más y, desde el punto de vista de [illegible] conocimiento, comprenderá *la vida griega* en sus manifestaciones más im[illegible] como *preparación* para las más altas manifestaciones de esos instintos, [illegible] *nacimiento del genio*. Es decir, mientras que nosotros debemos pensar [illegible] instintos como *fuerzas de la naturaleza*, fuera de todo nexo con las cos[illegible] y órdenes sociales, estatales y religiosos, hay todavía una revelación de [illegible] instintos mucho más artística y preparada de un modo reflexivo, y por [illegible] indirecta, a través del *genio* individual, sobre cuya naturaleza y supre[illegible] importancia debo ahora permitirme un discurso simbólico y medio místico.

El *hombre* y el *genio* se contraponen de la siguiente manera: el primero es ab[illegible] una obra de arte, sin que llegue a ser consciente de ello, porque la [illegible] que se experimenta al considerarlo como una obra de arte pertenece [illegible] a otra esfera del conocimiento y de la contemplación; en este [illegible] él pertenece a la naturaleza, que no es otra cosa que un reflejo, casi una [illegible] de lo Uno primordial. Por el contrario, el genio posee —además del sig[illegible] que le corresponde como hombre— aquella fuerza característica de la [illegible] de sentir el éxtasis de la visión misma. Si la satisfacción en el hombre [illegible] se le revela a él mismo sólo vagamente, el genio es capaz al mismo [illegible] de la suprema satisfacción en este estado; por otra parte, él mismo tiene [illegible] sobre este estado y puede producirlo por sí solo. Después de lo que he[illegible] observado sobre la importancia preeminente del sueño para lo Uno primor-

[1] Mp XII 1, carpeta de hojas sueltas. 7 folios en cuarto (Mp XII 1c) contienen fragmentos [illegible] preparatorios para GT.

[2] Este fragmento, llamado el «fragmento de Lugano», correspondería a la continuación de [illegible] 1-4 de GT en su primera redacción. Precedían también a la parte que Nietzsche [illegible], en una edición muy corta, *Sócrates y la tragedia griega*. El contenido de este fragmen[illegible] a ser retomado en *El Estado griego* (prólogo) (KSA I 764-777).

dial, podemos considerar la vida entera de la *vigilia* del hombre particular como una preparación para su sueño; ahora debemos añadir que *toda la vida* [illegible] *muchos hombres* es, a su vez, la preparación del *genio*. En este mundo del mero de la apariencia, todo tiene que *devenir*: y así deviene también el genio, en la medida en que se va potenciando cada vez más en una colectividad humana, en un individuo mayor, aquel sentimiento crepuscular de placer del sueño, hasta aquel goce que es propio del genio: nosotros podemos ilustrar tal fenómeno remitiendonos a la lenta salida del sol anunciada por la aurora y por los rayos que la precede. La humanidad, con toda la naturaleza como si fuese el seno materno que la presupone, puede ser designada en este sentido más amplio como el continuo crecimiento del genio: desde aquel desmesurado punto de vista omnipresente del Uno primordial, el genio es alcanzando en cada momento, toda la pirámide de la apariencia se completa hasta su vértice. Nosotros, con la restricción de nuestra mirada y dentro del mecanismo representativo del espacio, tiempo y causalidad, hemos de conformarnos con reconocer al genio como uno entre muchos y como uno que viene después de muchos hombres: podemos sentirnos ciertamente felices cuando lo hemos reconocido, algo que en el fondo siempre puede acontecer sólo casualmente y seguro que, en muchos casos, no ha acontecido nunca.

El genio, como el hombre «que no vela y sólo sueña», el cual, como dicho, es preparado y surge en el hombre que vela y que sueña, es completamente de naturaleza *apolínea*: una verdad que parece evidente por sí misma, después de la caracterización que hemos ya anticipado de lo apolíneo. Con ello nos vemos aprendidos a definir el genio *dionisíaco* como el hombre que olvidándose completamente de sí mismo se ha identificado con la causa primera del mudo, y que *ahora*, partiendo del dolor primordial, crea para su redención la réplica de aquel dolor: nosotros hemos de venerar este proceso en el *santo* y en el gran *músico*, los cuales no son más que repeticiones del mundo y segundos calcos del mismo.

Cuando esta réplica artística del dolor primordial produce desde sí mismo todavía un segundo reflejo, como un sol contiguo, entonces tenemos la *obra de arte dionisíaco-apolínea* común, a cuyo misterio buscamos acercarnos con este lenguaje simbólico.

Para aquel único ojo del mundo, ante el cual el mundo real-empírico se derrama, *junto* a su reflejo en sueño, aquella unión apolíneo-dionisíaca es entonces una unión eterna e inmutable, y ciertamente la única forma del goce: no hay ninguna apariencia dionisíaca sin un reflejo apolíneo. Para nuestros ojos *mucho* casi ciegos, aquel fenómeno se disocia en puros placeres individuales, en parte apolíneos, en parte dionisíacos, y sólo en la obra de arte de la tragedia oímos que nos habla ese supremo arte doble, el cual, en su unión de lo apolíneo con lo dionisíaco, es la imagen de ese gozo primordial del ojo del mundo. De la misma manera que para éste el genio es el vértice de la pirámide de la apariencia, así también para nosotros la obra de arte trágica puede ser considerada de nuevo como el vértice de la pirámide artística al alcance de nuestro ojo.

Nosotros, que tenemos necesidad de comprender todo bajo la forma del devenir, es decir, como *voluntad*, seguimos ahora el *nacimiento* de los tres tipos diversos de *genio* en el único mundo de la apariencia que conocemos: investigamos cuáles son los más importantes *preparativos* que necesita la «voluntad» para conseguirlos. Además, tenemos todas las razones para proporcionar esta prueba en

[illegible] griego, el cual nos habla de aquel proceso de una manera simple y ex[illegible] como es en la naturaleza.

En el caso de que el genio sea realmente el punto final y la intención última [illegible] naturaleza, también se tendrá que demostrar ahora, que en las otras formas [illegible] del ser griego se han de reconocer únicamente mecanismos necesa[illegible] y preparativos de aquella última meta. Este punto de vista nos obli[illegible] en sus raíces ciertas famosas circunstancias de la Antigüedad so[illegible] que todavía no ha hablado ningún hombre moderno con simpatía: con [illegible] que estas raíces son precisamente sólo aquellas que pueden hacer [illegible] el maravilloso árbol de la vida del arte griego. Puede darse que este cono[illegible] llene de horror: pero este horror pertenece casi a los efectos necesa[illegible] del conocimiento más profundo. Pues la naturaleza, incluso allí donde se [illegible] por crear lo más bello, es algo que aterroriza. Es conforme a esta esen[illegible] el que los cortejos triunfales de la *cultura* sólo convengan a una minoría in[illegible] restringida de mortales privilegiados, y que por el contrario la *es*[illegible] *de* la masa sea una necesidad, si se quiere alcanzar realmente un [illegible] placer en el devenir del arte. Nosotros los modernos nos pavoneamos [illegible] conceptos que no tenían los griegos y que han sido dados, por de[illegible] así, como instrumentos de consolación en un mundo que se comporta de un [illegible] completamente digno de esclavos, y que además evita angustiosamente la [illegible] «esclavo»: nosotros hablamos de la «dignidad del hombre» y de la «dig[illegible] del trabajo». Todos se atormentan para seguir perpetuando miserablemen[illegible] una vida miserable; esta tremenda necesidad obliga a un trabajo que devora, [illegible] el hombre seducido por la «voluntad» admira en ocasiones como algo lleno [illegible] dignidad. Pero para que el trabajo obtuviese honores y títulos sería necesario [illegible] que la existencia misma, respecto a la cual el trabajo es sólo un instru[illegible] de tormento, tuviese algo más de dignidad de la que suele tener en las fi[illegible] y religiones entendidas seriamente. ¿Qué otra cosa podemos nosotros [illegible] en la necesidad de trabajar de todos los millones de hombres, sino el [illegible] de seguir vegetando a cualquier precio: y quién no vería los mismos im[illegible] omnipotentes en las plantas marchitas, que extienden sus raíces en la roca [illegible]?

De esta horrenda lucha por la existencia sólo pueden emerger los individuos [illegible] vuelven a estar ocupados inmediatamente con las imágenes ilusorias de la [illegible] artística, sólo a fin de que ellos no lleguen al pesimismo práctico: estado [illegible] la naturaleza aborrece al máximo. En el mundo moderno, que frente al [illegible] griego crea por lo general anomalías y centauros, y en el que el hombre [illegible] está compuesto de piezas variadas, igual que aquel ser fabuloso al co[illegible] de la *Poética* de Horacio, se revelan frecuentemente al mismo tiempo, y [illegible] el mismo hombre, el afán de la lucha por la existencia y el deseo del arte: de [illegible] mezcla antinatural ha surgido la necesidad de justificar ese primer afán [illegible] la necesidad artística y en una cierta medida, de consagrarlo, lo cual tiene [illegible] a través de esas excelentes ideas de la dignidad del hombre y del trabajo. [illegible] griegos no tenían necesidad de tales expedientes provisionales tan penosos, [illegible] expresan con claridad que el trabajo es una ignominia — no porque la [illegible]ncia sea una ignominia, sino por el sentimiento de la imposibilidad, para un hombre que lucha por sobrevivir, de poder ser un artista. El hombre *que tie*[illegible] *necesidad del arte* domina en la Antigüedad con sus conceptos, mientras que

en la época moderna es el *esclavo* el que fija las ideas: él que por su naturaleza debe designar todas sus relaciones con nombres engañosos y brillantes, para poder vivir. Tales fantasmas, como la dignidad del hombre, la dignidad del trabajo, son los productos mezquinos de una esclavitud que se oculta de sí misma. ¡Época funesta, en la que el esclavo ha sido estimulado para reflexionar sobre sí y más allá de sí! ¡Funestos seductores, que han aniquilado el estado de inocencia del esclavo mediante el fruto del árbol del conocimiento! Éstos para poder sobrevivir deben ahora entretenerse con tales mentiras transparentes, reconocibles por cualquiera que profundice más, en los supuestos «derechos iguales para todos», en los «derechos fundamentales del hombre», del género humano, en la dignidad del trabajo[3]. Ellos no pueden comprender en qué punto, en qué estadio se puede comenzar de algún modo a hablar de «dignidad» — y los griegos ni siquiera lo permiten en este punto — o sea, allí donde el individuo se trasciende completamente a sí mismo y no debe ya trabajar y procrear al servicio de su supervivencia individual. Hasta esta altura del «trabajo» poseen los griegos esta misma cándida ingenuidad. Hasta Plutarco, ese epígono desconsolado, tiene en sí tanto instinto griego, que nos puede decir que ningún joven de linaje noble, cuando mira al Zeus de Pisa, tendría el deseo de llegar a ser él mismo un Fidias, o de llegar a ser él mismo un Policleto, cuando ve la Hera de Argos: y tampoco desearía ser Anacreonte, Filetas o Arquíloco, por mucho que se deleite también en sus poesías. Para el griego la creación artística cae bajo el concepto deshonroso del trabajo, del mismo modo que toda obra artesanal trivial. Pero si la fuerza coercitiva del impulso artístico actúa en él, entonces debe crear y someterse a aquella necesidad del trabajo. El griego tenía el mismo sentimiento que tiene un padre al admirar la belleza y las aptitudes de su hijo, pero piensa en el acto que lo ha procreado con repugnancia vergonzosa. La admiración placentera de la belleza no les ha cegado respecto al proceso de su devenir que, como toda producción en la naturaleza, se presenta al griego como una necesidad violenta, como un ávido instinto hacia la existencia. El mismo sentimiento con el que el proceso de la procreación es considerado como algo vergonzoso que se ha de ocultar, aunque en el hombre sirve a una meta más elevada que a su conservación individual: el mismo sentimiento velaba también el origen de las grandes obras de arte, a pesar de que mediante ellas se inaugura una forma más alta de existencia, como a través de aquel acto comienza una nueva generación. De este modo, la *vergüenza* parece propiamente entrar allí donde el hombre es solamente un instrumento de fenómenos de la voluntad infinitamente más grandes de cuanto él pueda considerarse así mismo, en la figura singular del individuo.

Ahora tenemos el concepto general, bajo el que se han de ordenar los sentimientos que los griegos conservaron respecto al trabajo y la esclavitud. Ambos fueron considerados como un oprobio necesario, ante los que uno siente *vergüenza*: en este sentimiento se esconde el saber inconsciente de que el verdadero fin *necesita* aquellos presupuestos, y que por otra parte aquí se descubre el lado horrendo, digno de un animal feroz, de la esfinge naturaleza, la cual en la exaltación querida de la vida artísticamente libre de la cultura muestra de un modo tan bello su cuerpo de virgen. La cultura, que yo entiendo ante todo como una verdad-

[3] Cfr. 7 [5].

[illegible] necesidad de arte, tiene un trasfondo terrible: pero ésta se da a conocer en el [illegible] indefinido de la vergüenza. Para que exista el terreno que permita un [illegible] desarrollo del arte, es preciso que la gran mayoría esté sometida al servicio [illegible] una minoría, debe de ser sometida, en una medida *superior* a su miseria individual, a la esclavitud de las necesidades vitales. A expensas de esta mayoría y [illegible] su trabajo complementario, aquella clase privilegiada debe ser sustraída de la lucha por la existencia, para producir un nuevo mundo de necesidades. En esa medida, debemos ponernos de acuerdo en establecer como condición [illegible] fundamental de toda formación, que la esclavitud pertenece a la esencia de [illegible] cultura: un conocimiento que puede producir ya un gran escalofrío ante la existencia. Estos son los buitres que devoran el hígado al mecenas prometéico de la cultura. Tiene que aumentar todavía la miseria de la masa que vive fatigosamente, para que se haga posible a un número restringido de hombres olímpicos la producción del mundo del arte. Aquí está la fuente de aquella rabia mal disimulada, que han alimentado en todo tiempo contra las artes, pero también contra la Antigüedad clásica, los comunistas y socialistas, y también sus más pálidos descendientes, la raza blanca de los liberales. Si la cultura dependiese realmente del beneplácito de un pueblo, si aquí no dominasen poderes implacables, que para el individuo constituyen la ley y el límite, entonces el desprecio de la cultura, la exaltación de la pobreza de espíritu, el aniquilamiento iconoclasta de las pretensiones artísticas, serían algo *más* que una sublevación de la masa oprimida contra los individuos que se parecen a los zánganos: sería el grito de la *compasión*, el que derribaría los muros de la cultura, y el instinto de justicia, de la igualdad en el sufrimiento sumergiría todas las otras ideas. En realidad, el sentimiento pasivo de la compasión ha roto en breve tiempo aquí y allí todos los diques de la vida cultural: un arco iris del amor compasivo y de la paz apareció con los primeros albores del cristianismo, y bajo él nació su más bello fruto, el Evangelio de Juan. Sin embargo, hay también ejemplos de religiones poderosas que durante largos períodos petrifican en cierta medida un determinado grado de cultura; piénsese en la cultura milenaria momificada de Egipto. Pero no hay que olvidar una cosa: la misma crueldad que nosotros encontramos en la esencia de toda cultura, se encuentra también en la esencia de toda religión poderosa; de tal manera que nosotros lo comprenderemos muy bien, cuando una cultura rompa con el grito de la justicia un baluarte demasiado alto levantado por las exigencias religiosas. Lo que quiere vivir, es decir, lo que debe vivir en el seno de esta horrible constelación de cosas es en el fondo de su ser un reflejo del dolor primordial y de la contradicción originaria, y debe, por lo tanto, presentarse a nuestros ojos, «órgano adecuado al mundo y a la tierra», como voluntad, como afán insaciable de existir. Por eso, nosotros podemos también comparar la espléndida cultura con un hombre victorioso manchado de sangre, que en su marcha triunfal arrastra tras de sí como esclavos a los vencidos encadenados a su carro: una fuerza benéfica les ha cegado los ojos, de manera que ellos, casi aplastados por las ruedas del carro, todavía gritan «¡La dignidad del trabajo! ¡La dignidad del hombre!».

Es cierto que el hombre moderno está acostumbrado a una forma de ver las cosas distinta y dulcificada. Por eso se encuentra eternamente insatisfecho, porque jamás se atreve a confiarse completamente al terrible y gélido torrente de la existencia, sino que corre angustiado por la orilla de arriba abajo. La época moderna con su «fractura» se ha de comprender como la época que rehúye todas las

consecuencias: no hay nada que ella quiera tener *por entero*, incluido todo la crueldad natural de las cosas. La danza de sus pensamientos y de su actividad es verdaderamente ridícula, porque se arroja con avidez sobre figuras siempre nuevas, para abrazarlas, y luego inmediatamente debe abandonarlas estremecida se como Mefistófeles ante las Lamias[4] seductoras. De la molicie del hombre moderno han nacido las tremendas crisis sociales del presente, contra las cuales no atrevo a recomendar un remedio que se encuentra en la esencia de la naturaleza, la *esclavitud*, aunque sea bajo nombres más suaves; la esclavitud, que ni al cristianismo primitivo, ni a los germanos les parecía ser de cualquier manera escandalosa, ni mucho menos reprobable. Por no hablar de los esclavos griegos: qué significante es para nosotros la consideración del siervo de la Edad Media, con sus relaciones jurídicas y morales, íntimamente vigorosas y delicadas respecto a los superiores, con el cercado poético y melancólico de su estrecha existencia. ¡Qué sublime es esto! — y ¡cómo está lleno de reproches!

Pero quien no pueda reflexionar sin melancolía sobre la configuración de la *sociedad*, quien ha aprendido a comprenderla como el continuo y doloroso nacimiento de aquellos hombres privilegiados de la cultura, a cuyo servicio deben consumirse todos los otros, tampoco se dejará engañar más por aquel esplendor ficticio que los modernos han desplegado sobre el origen y el significado del *Estado*. ¿Qué puede significar de hecho para nosotros el Estado, sino el instrumento con el que se puede poner en movimiento el proceso de la sociedad que se acaba de describir, garantizándonos una duración sin impedimentos? Aunque se admita que el impulso a la sociabilidad es tan fuerte en los hombres individuales, sólo los grilletes de acero del Estado aprietan juntas a las grandes masas, de manera que *tenga* que realizarse aquella estratificación química de la sociedad, con su nueva estructura piramidal. ¿Pero de dónde surge este poder repentino del Estado, cuya meta va más allá del conocimiento del individuo y más allá de su egoísmo? ¿Cómo surgió el esclavo, el topo ciego de la cultura? Los griegos nos lo han descubierto en su instintivo derecho de gentes, el cual, incluso cuando más ricas y maduras eran su civilización y su sentido de humanidad, no dejó de pronunciar con voz de bronce estas palabras: «Al vencedor le pertenece el vencido con su mujer y sus hijos, con todos sus bienes. La violencia proporciona el primer derecho; y no existe ningún derecho que no se base en la violencia.»

De este modo, vemos una vez más con qué despiadada rigidez la naturaleza, para convertirse en sociedad, se forja los crueles instrumentos del Estado, es decir, esos *conquistadores* de la mano férrea, que no son nada más que objetivaciones de los instintos mencionados. Partiendo del carácter indefendible de la grandeza y del poder de tales conquistadores, el que considera este problema siente que esos son solamente medios para un fin, el cual se manifiesta en ellos y sin embargo se oculta a sus ojos. Como si una voluntad mágica emanase de ellos, tan misteriosa es la rapidez con la que las fuerzas más débiles se apoyan en ellos, transformándose tan admirablemente, cuando aquella avalancha de violencia aumenta de improviso bajo la magia de ese núcleo creativo, y encontrando una afinidad que no existía hasta ahora.

Si consideramos entonces lo poco que los súbditos se preocupan del horrible origen del Estado, vemos que en el fondo no hay ningún tipo de acontecimiento

[4] Goethe, *Fausto*, II, 7.769-7.784.

sobre el que la historia universal nos enseñe de peor manera que sobre la constitución de aquellas usurpaciones violentas, sanguinarias y casi siempre inexplicables, o, más bien, los corazones involuntariamente se ensanchan frente a aquella magia del Estado, con el presentimiento de una intención invisible y profunda, allí donde el entendimiento calculador sólo es capaz de ver una suma de fuerzas: y ahora el Estado es considerado incluso con ardor como meta y cumbre de los sacrificios y deberes del individuo; en tal caso se pone claramente de manifiesto, a pesar de todo, la enorme necesidad del Estado, sin el que la naturaleza no podría conseguir llegar a través de la sociedad a su redención en la apariencia, en el espejo del genio. ¡Qué clase de conocimientos no son vencidos por el instintivo placer que se siente frente al Estado! Mas tendríamos que pensar que un ser que contemplase íntimamente el nacimiento del Estado, buscaría de aquí en adelante la salvación muy lejos de esta visión llena de horror: ¡y dónde no se ven los momentos de ese nacimiento, países asolados, ciudades destruidas, hombres asilvestrados, odio destructor de los pueblos! El Estado, de origen infame, es para la mayoría de los seres una fuente continua e inagotable de fatigas, y en períodos que se repiten frecuentemente, es la llama devoradora del género humano — y sin embargo ¡es un sonido, con el que nos olvidamos de nosotros mismos, un grito de guerra que ha enardecido innumerables acciones verdaderamente heroicas, y quizás el objeto más alto y más venerable para la masa ciega y egoísta, la cual solamente en los momentos extraordinarios de la vida del Estado adquiere también en su rostro una sorprendente expresión de grandeza!

Los griegos, empero, si consideramos la excepcional altura solar de su arte, hemos de interpretarlos ya *a priori* como «los hombres políticos en sí»: y en realidad la historia no conoce otro ejemplo de un desencadenamiento tan terrible del impulso político, de un sacrificio tan incondicionado de todos los otros intereses al servicio de este impulso del Estado; a lo sumo se puede caracterizar, a modo de comparación y a partir de motivos parecidos, con el mismo título a los hombres del Renacimiento italiano. Tan sobrecargado está entre los griegos ese impulso, que comienza a desencadenarse con furia una y otra vez contra sí mismo y a hincar los dientes en su propia carne. Estos celos sangrientos de una ciudad contra otra ciudad, de un partido hacia otro partido, ese deseo desenfrenado y asesino de esas pequeñas guerras, el triunfo digno de un tigre sobre el cadáver del enemigo abatido y, en resumen, esa renovación incesante de aquellas escenas troyanas de luchas y horrores, en cuya contemplación Homero, el heleno típico, se sumerge jubiloso ante nosotros — ¿adónde apunta esta ingenua barbarie del Estado griego, cómo se justifica ante el tribunal de la justicia eterna? El Estado se presenta orgulloso y tranquilo frente a este tribunal: y lleva de la mano a una espléndida mujer llena de flores, la *sociedad* griega. Por esta Helena y sus hijos ha emprendido esas guerras: ¿qué juez podría condenarlo por esto?

En esta conexión llena de misterio, presentida aquí por nosotros, entre Estado y arte, entre afán político y creación artística, campo de batalla y obra de arte, nosotros, como se ha dicho, entendemos por Estado únicamente los grilletes de hierro que fuerzan el proceso social: mientras que sin Estado, en el natural *bellum omnium contra omnes*, la sociedad en general no puede echar raíces importantes, ni extenderlas más allá de la esfera de la familia. Pero una vez que la formación de los Estados se ha llevado a cabo por lo general, aquel impulso del *bellum omnium contra omnes* se concentra en la terrible tormenta de la guerra de los pue-

blos y se descarga, por decirlo así, más raramente pero con fuerza tanto más violenta en forma de rayos y truenos. Sin embargo, en las pausas intermedias la sociedad, bajo el efecto acumulado y vuelto hacia el interior de ese *bellum*, le queda tiempo para germinar y reverdecer por todas partes, de tal manera que tan pronto como lleguen algunos días más calurosos, puedan brotar las flores luminosas del genio.

Ante el mundo político de los griegos no quiero ocultar en qué fenómenos de la época presente creo reconocer una peligrosa decadencia de la esfera política igualmente graves para el arte y la sociedad. Si tiene que haber hombres, que son puestos por nacimiento, por decirlo así, fuera del instinto del pueblo y del Estado, y que por lo tanto pueden admitir el Estado sólo en cuanto lo comprendan según sus propios intereses, entonces hombres de estas características pensarán necesariamente como fin supremo del Estado la coexistencia, lo más tranquila posible, de las grandes comunidades políticas, en las cuales se les pueda permitir perseguir ante todo, sin ninguna limitación, sus propios fines. Con esta idea *mente* exigirán la política que ofrezca a estos fines la máxima seguridad, mientras que es impensable que ellos se sacrifiquen a la tendencia del Estado contra sus intenciones y más o menos guiados por un instinto inconsciente; y es impensable porque a ellos les falta precisamente ese instinto. Todos los otros ciudadanos del Estado ignoran aquello que la naturaleza se propone poniendo en ellos el instinto de Estado, y siguen a ciegas; sólo aquellos que están fuera del alcance de ese instinto saben lo que quieren del Estado y lo que el Estado les debe garantizar. Por eso, es francamente inevitable, que tales hombres consigan un gran influjo sobre el Estado, porque pueden considerarlo como un instrumento, mientras que todos los demás sometidos al poder de aquellos fines inconscientes del mismo Estado son sólo instrumentos del fin del Estado. Ahora, para poder alcanzar por medio del Estado la máxima exigencia de sus fines egoístas, es ante todo necesario que el Estado se libere completamente de esas convulsiones bélicas terribles e incalculables, para que pueda ser usado racionalmente; y por eso se esfuerzan, del modo más consciente posible, por alcanzar un Estado en el que la guerra se convierta en algo imposible. A tal efecto es válido entonces ante todo cortar y debilitar lo más posible los impulsos políticos individuales y, a través de la producción de cuerpos políticos más *equilibrados* y de garantías recíprocas de los mismos, hacer sumamente improbable que una guerra ofensiva, y con ello la guerra en general, tenga un resultado favorable; tales individuos, por otro lado, tratan de arrebatar la cuestión de la guerra y la paz de la decisión de los gobernantes particulares, para poder apelar más bien al egoísmo de la masa o de sus representantes: para eso ellos tienen necesariamente que disolver de nuevo poco a poco el instinto monárquico del pueblo. Ellos corresponden a esta finalidad con la difusión más general de la concepción del mundo liberal-optimista, que tiene sus raíces en las teorías de la Ilustración francesa y de la Revolución, es decir, en una filosofía superficial, completamente antigermánica *y considerada neolatina.* Antes todo, no me queda más remedio que ver en el movimiento nacionalista que predomina en la actualidad, y en la expansión simultánea del sufragio universal, los efectos del temor a la guerra, aún más, en el trasfondo de esos movimientos diviso cómo los que verdaderamente tienen miedo son esos ermitaños del dinero, apátridas, verdaderamente internacionales, los cuales, con su carencia natural de instinto estatal han aprendido a abusar de la política, como instrumento de la

[illegible] y del Estado como sociedad, al utilizarlos como aparatos de enriquecimiento de sí mismos. Contra la desviación, que se teme de esta parte, de la tendencia estatal hacia la tendencia del dinero, el único antídoto es la guerra y otra vez la guerra; sin embargo, en sus convulsiones quedará al menos muy claro que el Estado, como institución protectora de individuos egoístas, no se funda en el [illegible] al demonio de la guerra, sino en el amor a la patria y al príncipe, producido a partir de un instinto ético, que apunta a un destino mucho más elevado. Por consiguiente, si señalo como una característica peligrosa de la política actual el [illegible] del pensamiento revolucionario al servicio de una egoísta aristocracia del dinero sin Estado, si yo, al mismo tiempo, comprendo la enorme expansión del optimismo liberal como el resultado de la economía financiera moderna, caída en [illegible] particulares, y veo que todo el mal de las condiciones sociales, junto a la [illegible] necesaria del arte, brota de esa raíz o crece con ella: entonces tendrán que aceptar que yo entone esporádicamente un peán a la guerra. Resuena pavorosamente su arco de plata: y si viene de allí como la noche, él es, sin embargo, Apolo, el dios justo que santifica y purifica el Estado. Pero lo primero que hace, como se dice al comienzo de la *Ilíada*, es disparar las flechas contra las mulas y los perros. Luego alcanza a los hombres mismos, y por doquier arden las piras de cadáveres[1]. De este modo, se ha dicho que la guerra es para el Estado tan necesaria como el esclavo para la sociedad: ¿y quién podría eludir estas ideas, si él se pregunta honradamente por las razones de la inalcanzable perfección del arte griego?

Quien considera la guerra y su posibilidad en uniforme, es decir, la clase militar, respecto a la esencia del Estado hasta aquí descrita, tiene que llegar a comprender que la guerra y la clase militar nos ponen ante nuestros ojos una imagen que es quizá el arquetipo del Estado. Nosotros vemos en esto, como un efecto generalísimo de la tendencia de la guerra, una inmediata separación y división de la masa caótica en castas militares, sobre las que se eleva, de un modo piramidal y con una muy amplia base de esclavos, el edificio de la «sociedad guerrera». La finalidad inconsciente de todo este movimiento somete bajo su yugo a todo individuo y también produce en las naturalezas heterogéneas una transformación, por decirlo así, química de sus propiedades, hasta que llegan a ser afines a este fin. En las castas superiores se percibe algo más de lo que en el fondo se juega en este proceso interno, o sea, la producción del genio militar — a quien hemos aprendido a conocer como el fundador originario de los Estados. En muchos Estados, por ejemplo, en la constitución espartana de Licurgo, se puede percibir con claridad la impronta de esa idea fundamental del Estado, la producción del genio militar. Si pensamos ahora en el Estado militar originario en su actividad más enérgica, en su verdadero «trabajo», y ponemos ante nosotros toda la técnica de la guerra, no podremos por menos que corregir nuestros conceptos de «dignidad del trabajo» y «dignidad del hombre», cantados por todas partes; y preguntando si también al trabajo, que tiene como fin la destrucción de los hombres «dignos», o si también al hombre, al que se le confía aquel «trabajo digno», corresponde o no el concepto de «dignidad», en esta misión bélica del Estado, aquel concepto no se suprime a sí mismo como un concepto en sí lleno de contradicciones. Yo pensaría que el hombre guerrero es un medio del genio militar y

[1] *Ilíada*, I, 47-52.

que su trabajo volvería a ser sólo un medio del mismo genio, y que a él, no como hombre absoluto y no-genio, sino como medio del genio — que puede estar dispuesto también a su destrucción como medio de la obra de arte bélica —, le corresponde un grado de dignidad, o sea, aquella dignidad que se ha de apreciar como medio del genio. Pero lo que aquí se muestra con un ejemplo particular vale, sin embargo, en un sentido más general: cada hombre, con toda su actividad, consigue su dignidad en cuanto que es un instrumento consciente o inconsciente del genio; de lo cual se ha de deducir inmediatamente la consecuencia cómica de que el «hombre en sí», el hombre en absoluto, no tiene dignidad, ni derechos ni deberes; sólo como un ser completamente determinado al servicio de fines inconscientes puede el hombre justificar su propia existencia.

Según estas consideraciones, el Estado perfecto de Platón es sin duda más grande que lo que creen incluso los más grandes de sus admiradores, por no hablar del risueño desdén con el que nuestros eruditos «históricos» saben recibir tal fruto de la Antigüedad. La verdadera meta del Estado, o sea la existencia olímpica y la producción siempre renovada del genio, frente a la cual todo lo demás es sólo un instrumento preparatorio, se encuentra aquí mediante una intuición poética: Platón vio a través de la herma horriblemente devastada de la vida política de su tiempo, y en su interior percibió todavía algo de divino. Creyó que se podría extraer lo divino y que el aspecto exterior, desfigurado de un modo horrible y bárbaro, no pertenecía a la esencia del Estado; todo el ardor de su pasión política se extendió hacia aquel deseo. — Que no colocara en la cima de su Estado perfecto al genio en su concepto más general, y que sólo se diera el rango supremo al genio de la sabiduría, y que excluyera por lo general de su Estado a los artistas geniales, fue una rígida consecuencia del juicio socrático sobre el arte, sobre el cual será necesario volver pronto, y que Platón, luchando contra sí mismo, había hecho suyo. Esta laguna, más extrínseca y casi accidental, no debe contarse entre los distintivos principales del Estado platónico.

Platón, al sacar a la luz la finalidad más íntima del Estado a partir de todos sus encubrimientos y opacidades, comprendió también la razón última de la posición de la *mujer griega* en el Estado: en ambos casos vio en lo existente que le circundaba la imagen de las ideas que se le manifestaron, ante las que lo real era ciertamente sólo una imagen nebulosa y un juego de sombras. Quien, según la costumbre general, considera por lo general la posición de la mujer griega indigna y repugnante para la humanidad, debe dirigir también su reproche contra la interpretación platónica de esta posición: pues en cierto modo no es más que la elaboración lógica más precisa de lo que estaba dado. Aquí se repite, por consiguiente, nuestra pregunta: ¿la esencia y la posición de la mujer griega no deben guardar una relación *necesaria* con las metas de la voluntad helénica?

Lo más profundo que Platón pudo decir como griego sobre el lugar que la mujer ocupa en el Estado fue la exigencia escandalosa de que en el Estado perfecto la *familia tenía que desaparecer.* Si nosotros ahora prescindimos del hecho de que él, para llevar a cabo esta exigencia estrictamente, abolió también el matrimonio, y en su lugar puso solemnes ceremonias de Estado — — —

11. MP XII 1 B. FEBRERO 1871[1]

Prólogo a Richard Wagner.

Sé que usted, mi venerado amigo, sé que usted, lo mismo que yo, sólo distingue un concepto verdadero y uno falso de «serenidad griega», encontrando a este último —el falso— en la forma de un bienestar sin peligros, difundido por doquier; yo sé que usted, igualmente, considera imposible conocer la esencia de la Grecia a partir de aquel concepto falso de serenidad. Por eso, a usted se le debe dedicar el siguiente ensayo sobre el origen y la meta de la obra de arte trágica, en el cual se ha hecho el difícil intento de transferir en conceptos nuestros sentimientos, que están tan maravillosamente en armonía en este serio problema. Que nos enfrentamos sin embargo a un grave problema, tiene que quedar claro para su empresa al lector bien intencionado y al mal intencionado, cuando vea que para explicar este problema han de ponerse en movimiento cielo e infierno, y como, al final, tenemos la necesidad de poner verdaderamente ese problema en el centro del mundo, como «vórtice del ser»[3]. Tomar tan en serio un problema estético es, sin duda, escandaloso en todos sus aspectos, tanto para nuestra estética sentimental y su ternura, que produce asco, como también para esa chusma idealista y corpulenta que no está en condiciones de reconocer en el arte más que un accesorio placentero, nada más que un agradable tintineo de cascabeles frente a la seriedad de la existencia»: como si nadie supiera qué quiere decir en esta confrontación una tal «seriedad de la existencia». Cuando ahora resuena tanto en el mundo, desde círculos tan diferentes, la expresión «serenidad griega», podemos darnos siempre por satisfechos, si eso no es directamente interpretado como «cómodo sensualismo»: en tal sentido Heinrich Heine[4] ha usado frecuentemente la expresión y siempre con intensa conmoción. Pero aquellos cuya alabanza se queda en la transparencia, claridad, certeza y armonía del arte griego, creyendo que bajo la protección del modelo griego pueden resignarse ante lo espantoso de la existencia —un género de hombre que ya ha sido sacado a luz por usted, mi venerado amigo, con trazos de incomparable agudeza, en su venerable escrito

---

[1] Mp XII 1 b, cuatro folios en cuarto, que contiene un prefacio de GT.

[2] Prólogo a la primera redacción de GT. Cfr. KGW III, 5, 1442.

[3] Cfr. Hebbel, F., *Der Wirbel des Seins*, en *Epigramme und Verwandtes*, 2. *Gnomen*, *Sämtliche Werke*, 1. Abteilung: Werke, Berlín, 1911 ss.

[4] Sobre el tema de la «serenidad griega» en Wagner. Cfr. *La obra de arte del futuro*. Heine, H., *Der Doktor Faust*, acto 4.°

«Sobre la dirección de orquesta»[5] —, a éstos hay que convencerles de que el subsuelo del arte griego les parece superficial, en parte es culpa suya, en parte también de la esencia más íntima de la mencionada jovialidad griega: a este respecto quisiera sugerir a los mejores de ellos, que se comportan como aquellos que miran el agua cristalina del lago bañada por los rayos del sol, y se imaginan el fondo del lago muy cerca, como si estuviera al alcance de la mano. El arte griego nos ha enseñado que no hay verdaderamente superficie bella sin una profundidad horrible; con todo, quien busca ese arte de la pura superficie, ha de convencerse de una vez por todas sobre el presente, que es el verdadero paraíso para la búsqueda de tales de tesoros, mientras que bajo la extraña luz de la Antigüedad griega podría sucederle que desdeñase diamantes confundiéndolos con gotas de agua o — lo que es un peligro mayor, destruir por error y torpeza magníficas obras de arte. Me preocupo en cierto modo de revolver y hurgar en el suelo griego, y me gustaría coger de la mano a todo hombre que, con talento o sin él, deje entrever una cierta tendencia profesional hacia la Antigüedad y dirigirle la siguiente perorata: «¿Sabes tú también joven, que has emprendido viaje con un modesto equipaje de conocimientos, qué clase de peligros te acechan? ¿Has oído que, según Aristóteles[6], no es una muerte trágica morir aplastado por una estatua? Y precisamente te amenaza esta muerte que no es trágica. ¡Oh hermosa muerte, dirás, aunque se trate sólo de una estatua griega! ¿O quizás ni siquiera entiendes esto que te digo? Así pues, has de saber que nuestros filólogos intentan desde hace siglos, hasta ahora siempre con fuerzas insuficientes, enderezar de nuevo la estatua de la Antigüedad griega desplomada y hundida en la tierra. Siempre que se levanta apenas del suelo cae otra vez y aplasta a los hombres bajo su peso. Esto se podría aceptar todavía; pues todo ser ha de perecer de un modo o de otro. Pero, ¿quién asegura que con esto la estatua misma no se hará también pedazos? Los filólogos perecen a causa de los griegos: quizás esto podría convencerlos. ¡Pero la Antigüedad se hace pedazos entre las manos de los filólogos! ¡Medita esto, joven imprudente, y da marcha atrás, si no eres un iconoclasta!»

Pues bien, lo que más desearía ahora sería encontrarme un día con alguien ante el que no pudiera pronunciar este discurso, un ser de airada nobleza, de mirada sumamente orgullosa, de voluntad muy atrevida, un luchador, un poeta y al mismo tiempo un filósofo, que camina como si tuviese que pisar serpientes y monstruos. Sobre la frente de este héroe futuro del conocimiento trágico está el reflejo de aquella jovialidad griega, de esa aureola con la que se inaugura un inminente renacimiento de la Antigüedad, el renacimiento *alemán* del mundo griego.

¡Ah!, mi venerado amigo, apenas me es lícito decir de qué modo uno yo mis esperanzas de este renacimiento con la gloria presente y sangrienta del nombre alemán. Yo también tengo mis esperanzas. Éstas me han permitido, mientras la tierra se estremecía bajo los pasos de Ares, dedicarme continuamente, e incluso en medio de los horribles y más próximos efectos de la guerra, a mi tema, incluso me acuerdo, estando una noche solitaria en un vagón de mercancías con heridos y encargado de cuidarles, de haber estado ocupado con mis pensamientos sobre los tres abismos de la tragedia: sus nombres son «Ilusión, Voluntad y Do

[5] «Über das Dirigieren» (1869), Leipzig, 1869, en SSD VIII 261 ss. (Wagner, R., *Sämtliche Schriften und dichtungen*, 13 vols., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911).

[6] Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1452 a, 4-11.

¡Y de dónde saqué yo entonces la seguridad consoladora de que aquel héroe futuro del conocimiento trágico y de la serenidad griega no es asfixiado en el mismo instante de nacer por unos conocimientos y por una serenidad de naturaleza completamente distinta?

Usted sabe cómo rechazo yo con aversión ese error de que el pueblo, o incluso el Estado, deba ser un «fin absoluto»: pero de la misma manera me repugna buscar el fin de la humanidad en el futuro de la humanidad. Ni el Estado, ni el pueblo, ni la humanidad existen por sí mismos, sino que la meta se encuentra en sus cimas, en los grandes «individuos», los santos y los artistas, por consiguiente, ni antes ni después de nosotros, sino fuera del tiempo. Pero esta meta trasciende completamente a la humanidad. Y los grandes genios levantan sus cabezas aquí y allá, contra toda previsión, no ya para preparar una cultura universal o una autodestrucción ascética o, en absoluto, un Estado universal. Pero adónde señala la existencia del genio, a qué meta más sublime de la existencia apunta, sólo podría ser sentido aquí con escalofríos. ¿Quién podría atreverse a decir del santo o el de muerto que ha malogrado el propósito supremo de la voluntad del mundo? ¿Alguien cree realmente que una estatua de Fidias podría ser verdaderamente acabada si no desaparece la Idea de piedra en la que fue tallada[7]? ¿Y quién podría dudar de que el mundo de los héroes griegos ha existido sólo a causa de un Homero? Y concluyamos con una profunda pregunta de Friedrich Hebbel[8]:

Dibujó el artista un cuadro y supo que duraría eternamente,
pero un rasgo único, profundo como ningún otro, escondido,
no será reconocido por ninguno de los hombres actuales y futuros,
hasta el final de los tiempos. ¿Creéis que lo suprimirá?

Todo esto nos hace ver con claridad que el genio no existe para la humanidad: tiende, sin embargo, su cima y su meta última. No hay tendencia cultural más elevada que la preparación y creación del genio. También el *Estado*, a pesar de su origen bárbaro y de sus gestos despóticos, es sólo un medio para este fin.

¡Y ahora mis esperanzas!

El único poder *político* productivo en Alemania, que nosotros no necesitamos precisar a nadie, ha triunfado hoy del modo más extraordinario y, de ahora en adelante, dominará la esencia alemana hasta en sus átomos. Este hecho tiene un valor inestimable, porque en ese poder sucumbirá lo que odiamos como el verdadero enemigo de aquella profundidad filosófica y estética, una enfermedad que la naturaleza alemana ha padecido especialmente desde la gran Revolución Francesa y que contagia siempre, con sus periódicos ataques de gota, también a las mejores naturalezas alemanas, sin hablar de la gran masa en la que a esa dolencia se la llama «liberalismo», con una vil profanación de una palabra creada con buenas intenciones. Todo ese liberalismo edificado sobre la quimérica dignidad del hombre, del concepto genérico «hombre», morirá desangrado junto a sus hermanos más robustos, a causa de aquel poder rígido mencionado anteriormente; y nosotros renunciaremos con gusto a los pequeños atractivos y bondades que comporta, con tal de que esa doctrina verdaderamente contraria a la cultura, sea aparta-

[7] Cfr. 7 [199].
[8] *Gewissenfrage*, Cfr. 7 [179].

da de en medio del camino del genio. — ¿Y para qué debería servir aquel rápido poder surgido incesantemente a través de los siglos a partir de la violencia, de las conquistas y de los baños de sangre, sino para preparar el camino del genio?

Pero, ¿qué camino?

Quizá nuestro héroe futuro del conocimiento trágico y de la jovialidad griega sea un anacoreta —quizás ordene a las naturalezas alemanas más profundas que vayan al desierto— ¡época feliz en la que el mundo interiorizado a través de tremendos sufrimientos escuchará el canto de aquel cisne apolíneo!

Mi noble amigo, ¿me he expresado hasta aquí según su modo de pensar? Casi me gustaría suponerlo: y cada vez que ojeo su *Beethoven*, me vienen a la mente aquellas palabras: «el alemán es valiente: que lo sea también en la paz. Desprecia aparentar lo que no es. La naturaleza le ha negado el ser amable; en cambio es profundo y sublime»[9].

Este valor, junto a las cualidades antes citadas, es la otra garantía de mis esperanzas. Si esto que puede ser llamado mi profesión de fe es verdadero, a saber, que todo conocimiento profundo es terrible, ¿quién sino el alemán podría adoptar ese punto de vista trágico del conocimiento que yo reclamo como preparación del genio, como la nueva meta formativa de una juventud de aspiraciones nobles? ¿Quién sino el joven alemán tendrá la impasibilidad de la mirada y el impulso heroico a lo desmedido, para dar la espalda a todas esas débiles doctrinas de la comodidad del optimismo liberal en todas sus formas y «vivir resueltamente»[10] de una manera completa y total? Para lo cual no faltará el que él, el hombre trágico en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tenga que desear, como lo hizo Helena, la jovialidad griega pensada por nosotros, y exclamar con Fausto:

«¿Y no deberé yo, con la más anhelante violencia,
traer a la vida esa figura única entre todas?»[11]

Friedrich Nietzsche

Lugano, 22 de febrero de 1871,
en el cumpleaños de Schopenhauer

---

[9] *Beethoven, op. cit.*, p. 72.

[10] Goethe, *Generalberichte*, 34-35. Cfr. carta de Nietzsche a su madre y hermana del 13 de noviembre de 1871, CO II 230-231 y carta de Gersdorff a Nietzsche del 3 de noviembre de 1871, KGB II, 2, 450.

[11] Cfr. 5 [1] *Fausto* II, 7438-7439. Ver Carta a Rohde, 15 de diciembre de 1870, CO II 174-176.

12. MP XII 1 D. PRIMAVERA 1871[1]

[1] [illegible]

Lo que hemos expuesto aquí sobre la relación del lenguaje con la música debe valer también, por las mismas razones, para la relación de la *mímica* con la *música*. La mímica, en cuanto intensificación simbólica de los gestos humanos, resulta ser sólo un símil, si se compara con la eterna importancia de la música, un símil que no puede expresar de ningún modo el más íntimo secreto de la música, sino solamente su aspecto rítmico exterior, y esto sólo muy superficialmente, o sea, como substrato del cuerpo humano movido por la pasión. Pero si ponemos también el lenguaje bajo la categoría del simbolismo corporal y ponemos el *drama*, según el canon por nosotros establecido, junto a la música, entonces ahora podría quedar iluminado de la manera más clara un pasaje de Schopenhauer (*Parerga*, vol. 2, p. 465)[3]: «Se puede admitir, aunque esto no sea exigido por un espíritu puramente musical, que vengan asociadas o sometidas al puro lenguaje de los sonidos, aunque ellas, autosuficientes, no necesiten de ninguna ayuda, palabras, e incluso también una acción representada de modo evidente, a fin de que nuestro intelecto, que intuye, reflexiona, y que no le gusta permanecer totalmente inactivo, encuentre en esto una ocupación fácil y análoga, gracias a la cual incluso la atención se enganche más firmemente a la música y la siga; y al mismo tiempo se ponga como base de aquello que quieren significar los sonidos, en su lenguaje universal del corazón, que no tiene imágenes, una imagen intuitiva, por decirlo así, un esquema, o como un ejemplo de un concepto universal: más aún, todo esto acentuará la impresión de la música.» Si dejamos a un lado la motivación racionalista y exterior, por la cual a nuestro intelecto, que intuye y reflexiona, no le gusta permanecer completamente inoperante escuchando la música, y según la cual la atención será mejor cuando está guiada por una acción intuitiva [illegible] sin duda está plenamente justificada esta caracterización de Schopenhauer, el cual considera el drama en relación a la música como un esquema, como un ejemplo en relación a un concepto universal: y cuando él añade «todo esto acentuará la impresión de la música», la extraordinaria universalidad y originalidad

[1] Mp XII 1 d, cuatro folios en cuarto que contiene un fragmento para la elaboración de GT.

[2] A principios de 1871 Nietzsche vuelve a reelaborar el manuscrito de GT. Es entonces cuando elimina del texto principal el fragmento anterior 10 [1]. Este fragmento debería haberse incluido después de las secciones 1-6 de GT y a éste haberle seguido *Sócrates y la tragedia griega*. Cfr. KGW III, 5.2 1441-1444, donde se explica la composición de GT.

[3] Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XX, «Sobre la metafísica de la belleza», § 220.

de la música popular y de la conexión del sonido con la imagen y el concepto garantizan la corrección de esta declaración. La música de cada pueblo comienza siempre unida a la lírica, y mucho antes de que se pueda pensar en una música absoluta, ella realiza en aquella unión los más importantes estadios de desarrollo. Si comprendemos esta lírica primitiva de un pueblo, como debemos hacerlo, como una imitación de la naturaleza que modela artísticamente, debemos considerar como modelo originario de esa unión de música y lírica la *duplicidad esencial del lenguaje* prefigurada por la naturaleza: penetraremos ahora más profundamente en esta esencia del lenguaje, después de haber explicado la posición de la música respecto a la imagen.

En la multiplicidad de las lenguas[4] se revela inmediatamente el hecho de que palabra y cosa no coinciden ni completa ni necesariamente, sino que la palabra es un símbolo. Pero ¿qué es lo que simboliza la palabra? Sin duda, nada más que representaciones, sean éstas conscientes o, como sucede la mayoría de las veces, inconscientes: pues ¿cómo podría corresponder una palabra-símbolo con esa esencia interior, de la que nosotros mismos y el mundo somos imágenes? Ese núcleo sólo lo conocemos en forma de representaciones, y únicamente nos es familiar en sus expresiones simbólicas: fuera de esto no hay ningún puente directo que nos conduzca hasta el mismo. También toda la vida instintiva, el juego de sentimientos, sensaciones, afectos, actos de la voluntad —como yo debo objetar aquí contra Schopenhauer[5]— nos son conocidos, si nos examinamos a nosotros mismos con la misma exactitud, sólo como representación, no en su esencia; podemos decir también que incluso la «voluntad» de Schopenhauer no es nada más que la forma fenoménica más universal de algo que, por lo demás, a nosotros nos resulta completamente indescifrable. Pero si, según esto, tenemos que adaptarnos a la dura necesidad de no poder ir más allá de las representaciones, entonces podemos distinguir de nuevo en el ámbito de las representaciones dos géneros principales. Uno se nos manifiesta como sensaciones de placer y de displacer, y acompañan como un bajo continuo a todas las demás representaciones. Esa forma fenoménica máximamente universal, por la cual y bajo la cual comprendemos nosotros únicamente todo devenir y todo querer, y que designamos con el nombre de «voluntad», tiene también su propia esfera simbólica en el lenguaje: y esta esfera es precisamente para el lenguaje tan fundamental como aquella forma de la apariencia lo es para todas las demás representaciones. Todos los grados de placer y displacer —manifestaciones de un *único* fundamento primordial, para nosotros impenetrable— se simbolizan en los *sonidos del hablante*, mientras que todas las demás representaciones se designan a través del *simbolismo de los gestos* del hablante. En la medida en que ese fondo primordial es en todos los hombres el mismo, también el *sustrato sonoro* es universal y comprensible a pesar de la diversidad de lenguas. De él se desarrolla ahora el simbolismo de los gestos, más arbitrario y no del todo adecuado a su fundamento: y con ese simbolismo comienza la variedad de las lenguas, cuya multiplicidad podemos parangonar con un texto compuesto de estrofas para la melodía originaria del lenguaje del placer y del displacer. El ámbito entero del consonantismo y del vo-

[4] Ver DW para lo que sigue, sec. 4.

[5] Cfr. Schopenhauer, A., *WWV* I, libro 2, § 18-22.

mismo creemos poder reconducirlo bajo el simbolismo de los gestos[6] —las consonantes *y* las vocales, sin el sonido fundamental que es por encima de todo necesario, no son más que *posiciones* de los órganos vocales, en suma, gestos—; tan pronto como nosotros pensamos la *palabra* que brota de los labios del hombre, se produce entonces por primera vez la raíz de la palabra, el fundamento de aquel simbolismo de los gestos, o sea, el *sustrato sonoro*, el eco de las sensaciones de placer y displacer. De la misma manera que toda nuestra corporeidad se relaciona con aquella forma máximamente originaria de la apariencia, o sea, con la «voluntad», así se relaciona la palabra compuesta por vocales y consonantes con su fundamento sonoro.

Esta forma máximamente originaria de la apariencia, la «voluntad», con su escala de sensaciones de placer y displacer, llega sin embargo en el desarrollo de la música a una expresión simbólica cada vez más adecuada: junto a este proceso histórico corre paralela la continua aspiración de la lírica a describir la música en imágenes: este doble fenómeno, a tenor de la explicación que acabamos de hacer, se encuentra originariamente prefigurado en el lenguaje.

El que nos haya seguido de buen grado, con atención y con una cierta fantasía, en estas difíciles consideraciones —completando también con benevolencia allí donde la expresión ha resultado demasiado deficiente o demasiado absoluta—, él tendrá ahora la ventaja de poder resolver con nosotros, de un modo más serio de lo acostumbrado, algunas cuestiones controvertidas e interesantes de la estética actual, o mejor, de los artistas contemporáneos, y de poder dar una respuesta más profunda a tales cuestiones. Después de todos estos presupuestos, pensemos el atrevimiento que debe de ser ponerle música a una poesía, es decir, querer ilustrar un poema mediante música, y con ello ayudar a la música a convertirse en un lenguaje conceptual: ¡un mundo invertido! ¡Una temeridad que a mí me parece como la de un hijo que quisiera procrear a su padre! La música puede producir imágenes desde sí misma, que luego serán siempre sólo esquemas, en cierto modo ejemplos de su verdadero contenido universal. Pero ¡cómo tendría capacidad la imagen, la representación, de producir música desde sí misma! Menos aún, entonces, se podría decir que el concepto o, como se ha dicho, «la idea poética»[7], estuviera en condiciones de hacer esto. De la misma manera que es cierto que desde el misterioso castillo del músico sale un puente que nos lleva a la tierra libre de las imágenes —y el lírico pasa sobre él—, es imposible hacer el camino inverso, aunque puede que haya algunos que crean haberlo hecho. Se podrá poblar el aire con la fantasía de un Rafael, se podrá contemplar, como él lo ha hecho, a Santa Cecilia que escucha extasiada las armonías de los coros celestiales — pero ningún sonido saldrá de este mundo, aparentemente poblado en la música, incluso si nosotros nos imaginásemos que por un milagro comenzasen a resonar realmente aquellas armonías, ¡Cecilia, Pablo y la Magdalena, y el mismo coro de ángeles desaparecerían repentinamente! ¡Nosotros dejaríamos inmediatamente de ser Rafael! Y así como en aquel cuadro los instrumen-

[6] Cfr. Wagner, R., *Opera y Drama*, *op. cit.*, sobre todo los capítulos 6 (parte 3.ª) y 2, donde sostiene, a través de su teoría de la «aliteración», la función expresiva diversa de consonantes y vocales, teoría a la que se opone Nietzsche. Cf SSD IV 91 ss y 117 ss.

[7] En GT 5 Nietzsche cita la carta de Schiller a Goethe del 18 de marzo de 1796. Cfr. fragmento 7 [127].

tos profanos yacen en tierra rotos, se disiparía nuestra visión pictórica, empalidecida, ensombrecida, extinguida por otra de rango superior. ¡Pero cómo tiene que producirse el milagro! ¡Cómo podría el mundo apolíneo de los ojos, sumido completamente en la contemplación, engendrar desde sí mismo el sonido que simboliza una esfera que precisamente es superada y excluida por perderse apolíneamente en la apariencia! El placer por la apariencia no puede engendrar desde sí mismo el placer por la no-apariencia: el deleite de la contemplación es sólo deleite por el hecho de que nada nos recuerda a una esfera, en la que la individuación se rompe y se anula. Si de cualquier modo es justa nuestra caracterización de lo apolíneo como contrapuesto a lo dionisíaco, entonces tiene que parecernos ahora falsa y extravagante la idea de que la imagen, el concepto y la apariencia tengan de cualquier manera la fuerza de producir desde sí mismos el sonido. Para refutarnos, no se podrá apelar al caso del músico que compone poesías líricas ya existentes: pues tendremos que afirmar, después de todo lo dicho, que la relación del poema lírico con su composición debe ser en todo caso como la relación del padre con su hijo. Pero ¿qué relación?

En este punto, se nos podrá atacar ahora, sobre la base de una apreciada concepción estética, con la siguiente afirmación: «no es la poesía, sino el *sentimiento* engendrado por la poesía, lo que genera desde sí mismo la composición». No estoy de acuerdo con eso: el sentimiento, la excitación más o menos fuerte de aquel sustrato de placer y displacer, es en general en el ámbito del arte productivo lo más artístico en sí, es más, sólo su completa exclusión es lo que hace posible la total concentración y la contemplación desinteresada del artista. En esto se me podrá objetar que yo mismo acabo de hablar de la «voluntad», la cual encuentra en la música una expresión simbólica cada vez más adecuada. Mi respuesta, resumida en un principio estético es ésta: *la «voluntad» es objeto de la música, pero no origen de ella misma*, es decir, la voluntad en su máxima universalidad, como la forma más originaria de la apariencia, bajo la cual se debe comprender todo devenir. Respecto a esta voluntad, aquello que nosotros llamamos *sentimientos* está ya penetrado y saturado de representaciones conscientes e inconscientes, y por eso ya no es directamente objeto de la música: tanto menos entonces que los pueda engendrar desde sí misma. Si tomamos a modo de ejemplo los sentimientos de amor, temor y esperanza, la música por vía directa ya no puede comenzar absolutamente con ellos, en tanto que cada uno de estos sentimientos está ya lleno de representaciones. En cambio, estos sentimientos sirven para simbolizar la música: y esto es lo que hace el poeta lírico al traducir ese ámbito conceptual y figurativamente inasequible de la «voluntad», el verdadero contenido y objeto de la música, al mundo simbólico de los sentimientos. Todos aquellos oyentes musicales que sienten un *efecto de la música sobre sus afectos* se parecen al poeta lírico: el poder lejano y oculto de la música evoca en ellos un *reino intermedio* que les proporciona de alguna manera un gusto preliminar, un concepto simbólico previo de la propia música, el reino intermedio de los afectos. De ellos se puede decir, con respecto a la «voluntad», el único objeto de la música, que se relacionan con esta voluntad de un modo análogo a aquel en el que el sueño matutino, según la teoría schopenhaueriana, está respecto al verdadero sueño[8]. Pero a todos aquellos que sólo pue-

[8] *Parerga y Paralipomena*, I, «Ensayo sobre las visiones de los espíritus y sobre lo que está relacionado con ello». Nietzsche hace referencia también aquí al *Beethoven* de Wagner, pe-

dar acceder a la música con sus afectos, hay que decirles que permanecerán siempre en el vestíbulo y no podrán tener acceso al santuario de la música: pues el afecto, como ya he dicho, no puede mostrar, sino sólo simbolizar. Por lo que se refiere en cambio al origen de la música, yo ya he explicado que éste no puede estar nunca en la «voluntad», sino que se encuentra más bien en el seno de esa fuerza que produce desde sí misma bajo la forma de la «voluntad» un mundo de visiones: *el origen de la música se encuentra más allá de toda individuación*, proposición que se demuestra por sí misma después de nuestras explicaciones sobre lo dionisíaco. Me gustaría que se me permitiera en este lugar volver a poner unas junto a otras, de modo perspicuo, las distintas afirmaciones a las que nos han inducido necesariamente la contraposición de lo dionisíaco y de lo apolíneo.

La «voluntad», como la forma más originaria de la apariencia, es objeto de la música: en ese sentido la música puede ser considerada una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza. La «voluntad» misma y los sentimientos —en cuanto manifestaciones de la voluntad ya penetradas de representaciones— son completamente incapaces de producir desde sí mismos música: por otra parte a la música le es completamente negado representar sentimientos, tener como objeto sentimientos, porque su único objeto es la voluntad. —

El que considera los sentimientos como efectos de la música, encuentra en ellos, en cierto modo, un reino simbólico intermedio, que le puede proporcionar un gusto previo por la música, pero que al mismo tiempo le excluye de sus santuarios más íntimos.

El poeta lírico interpreta para sí mismo la música a través del mundo simbólico de los afectos, mientras él mismo, en medio de la quietud de la intuición apolínea, es librado de esos afectos. —

Por consiguiente, si el músico compone una canción lírica, él, en cuanto músico, no es movido ni por las imágenes, ni por el lenguaje de los sentimientos de este texto: sino que una conmoción musical, que procede de esferas completamente distintas, *elige* aquel texto poético como una expresión simbólica de sí misma. Por lo tanto, no se puede hablar de una relación necesaria entre poesía y música, puesto que los dos mundos que son puestos en relación, el del sonido y el de la imagen, están demasiado alejados como para poder establecer algo más que una relación exterior; la canción no es más que un símbolo y se relaciona con la música como el jeroglífico egipcio de la valentía con respecto al guerrero valiente. En las supremas manifestaciones de la música sentimos incluso involuntariamente la *grosería* de toda expresión figurada y de todo afecto alegado por analogía: los últimos cuartetos de Beethoven, por ejemplo, dejan completamente atrás todo lo intuitivo y en general todo el reino de la realidad empírica. El símbolo ya no tiene ningún significado frente al dios supremo que se revela realmente; más aún, aparece ahora como una exterioridad injuriosa.

Espero que nadie nos reproche que, partiendo de este punto de vista y para hablar de ello con toda franqueza, tomemos en consideración ese *último movimiento*, inaudito y con encanto indescifrable, *de la Novena sinfonía de Beethoven*. ¿Quién podría arrebatarme este sentimiento, el más seguro de todos, de que el júbilo ditirámbico de esta música, un júbilo por la redención del mundo, es com-

---

[1] donde se trata de fundamentar una nueva teoría musical en las concepciones de Schopenhauer sobre el sueño. Cfr. SSD IX 68 ss.

pletamente incongruente con el poema schilleriano «*A la alegría*», *y que* [illegible] ve sumergido, como una pálida luz de luna, por aquel mar de llamas? ¿Quién podría discutirme que ese sentimiento, cuando se escucha esta música, no llega a expresarse clamorosamente sólo porque nosotros, incapacitados completamente por la música para todo lo que sean imágenes y palabras, *ya no oímos nada de la poesía de Schiller*? Todo aquel noble ímpetu, el carácter sublime de los versos de Schiller, actúa ya junto a la verdadera, ingenua e inocente melodía popular de la alegría, de modo perturbador, inquietante, e incluso de manera burda y [illegible] sólo que el hecho de que no se oigan los versos, por el despliegue cada vez más pleno del canto coral de la masa orquestal, mantiene alejada de nosotros aquella sensación de incongruencia. Por consiguiente, ¿qué debemos sostener de esa horrible superstición estética, de que Beethoven con aquel cuarto movimiento de la *Novena* habría querido hacer una solemne confesión sobre los límites de la música absoluta[9], aún más, habría cerrado de tal manera en un cierto sentido las puertas a un nuevo arte, en el que la música es capaz de representar incluso la imagen y el concepto, y con ello se habría abierto al «espíritu consciente»? ¿Y qué nos dice el mismo Beethoven al introducir un recitativo al comienzo de este canto coral?: «¡Oh, amigos, dejad ese tono y entonemos un cántico más agradable y más alegre!». Para eso necesitaba el sonido persuasivo de la voz humana, para eso necesitaba también el estilo candoroso de la canción popular. El sublime maestro no recurrió a la palabra, sino al sonido «más agradable», no buscó el concepto, sino la voz más íntima y más rica de la alegría, con el anhelo de alcanzar el sonido total y plenamente expresivo de su orquesta. ¡Y cómo se pudo malentender esto! De este movimiento se puede decir exactamente lo mismo que *Richard Wagner* dice respecto a la gran *Missa solemnis*, llamada por él «una obra puramente sinfónica del más auténtico espíritu beethoviano» (*Beethoven*, p. 47): el [illegible] voces del canto son tratadas aquí completamente en sentido de instrumentos humanos, que es la única función que Schopenhauer muy acertadamente quiere asignar a ellas: el texto que subyace a esas voces, precisamente en estas grandes composiciones religiosas, no es comprendido por nosotros según su significado conceptual, sino que sirve, en el sentido de la obra de arte musical, únicamente como material para el canto y se mantiene sin perturbar nuestro sentimiento musicalmente determinado sólo por el hecho de que no nos empuja a representaciones racionales, sino que, como esto también condiciona su carácter religioso, nos afecta sólo con la impresión de fórmulas simbólicas de la fe bien conocidas. Por lo demás, no dudo de que Beethoven, en el caso de que hubiese escrito la proyectada décima sinfonía —de la que todavía existen bocetos—, habría escrito justamente la *décima* sinfonía.

Después de estas observaciones preliminares, nos acercamos ahora a la discusión sobre la *ópera*, para poder proceder a continuación, partiendo de ella, hacia su contrafigura, la tragedia griega. Lo que nosotros habíamos podido observar en el último movimiento de la *Novena*, es decir, en la suprema cumbre del desarrollo de la música moderna, que el contenido de la palabra se sumerge por completo sin ser oído bajo las olas de una mar universal de sonidos, no es nada excepcional ni singular, sino la norma universal y eternamente válida para la música vocal

[9] Es posible que este término lo haya tomado Nietzsche de Wagner. Cfr. 1 [27, 37, 49, 53], 3 [1, 2], 5 [110], 7 [72, 80].

de todos los tiempos, la única que corresponde al origen de la canción lírica. El hombre excitado dionisíacamente, lo mismo que la masa popular orgiástica, no tiene un *oyente* al que hubiera que comunicar algo: como lo supone, sin duda, el narrador épico y en general el artista apolíneo. Más bien es propio de la esencia del arte dionisíaco el no tener en consideración al oyente: el ferviente seguidor de Dionisio, como ya dije anteriormente en otro lugar, sólo es comprendido por sus iguales. Pero si imaginamos un oyente en aquellas endémicas explosiones de excitación dionisíaca, deberíamos vaticinarle un destino, como el que sufrió Penteo, el espía descubierto: es decir, ser despedazado por las Ménades. El poeta lírico canta «como el pájaro canta», sólo, desde la más íntima necesidad, y debe enmudecer si se planta ante él el oyente exigente. Por eso sería totalmente antinatural exigir del poeta lírico que uno comprenda también la letra de su canción, antinatural, porque ésta es una exigencia del *oyente*, el cual en la efusión lírica no puede en general hacer valer ningún derecho. Si ahora nos preguntamos sinceramente, teniendo en la mano las poesías de los grandes líricos de la Antigüedad, si ellos también pueden haber pensado solamente en eso, en llegar a esclarecer su mundo de imágenes y de pensamientos a la multitud popular que está alrededor escuchando, hay que responder a esta seria cuestión teniendo en cuenta a Píndaro y a los cantos corales de Esquilo. Estos oscurísimos y atrevidísimos enredos del pensamiento, este remolino de imágenes que se reproduce impetuosamente en formas siempre nuevas, este tono oracular del todo, que nosotros no podemos tan a menudo penetrar a pesar de una viva atención, *sin* ser distraídos por la música y la orquéstica[10] — ¿todo este mundo de milagros debía haber sido quizás transparente como el cristal para la multitud griega, o resultar una interpretación simbólico-conceptual de la música? ¿Y con tales misterios del pensamiento, como los que hay en Píndaro, hubiese podido aclarar todavía el poeta maravilloso la música ya en sí eficazmente clara? No se debería quizás en este caso tratar de comprender profundamente qué es el poeta lírico, es decir, el hombre artístico, el que debe interpretar *por sí mismo* la música mediante el simbolismo de las imágenes y de los afectos, pero que no tiene nada que comunicar al oyente: él, incluso, en el estado de completo arrobamiento, olvida quién está ávidamente escuchándole cerca de él. Y así como el poeta lírico canta su himno, así canta el pueblo la canción popular, para sí mismo, empujado por un instinto interior, despreocupado sobre si la palabra es comprensible a alguien que no participa en la canción. Pensemos nosotros en nuestras propias experiencias en el ámbito de la música artística superior: ¿qué comprendemos del texto de una misa de Palestrina[11], de una cantata de Bach, de un oratorio de Händel, si nosotros mismos no participamos en el canto? Sólo hay una lírica, una música vocal para quien *participa en el canto*: el oyente está frente a todo esto como frente a una música absoluta.

Pero la *ópera* comienza, según los testimonios más claros, con la *pretensión del oyente de comprender las palabras*[12].

¿Pero cómo? ¿El oyente *tiene pretensiones*? ¿La palabra tiene que ser comprendida[13]?

---

[10] Sobre el término alemán *Orchestik*, ver 5 [20] y nota.
[11] Cfr. nota en 1 [41].
[12] Cfr. 7 [127], 9 [5].
[13] Cfr. 9 [5].

13. MP XII 1A. PRIMAVERA-OTOÑO 1871[1]

13 [1]

Para la conclusión de la introducción.

A aquel que no abandones, genio,
lo elevarás por encima del sendero fangoso
con las alas de fuego;
caminará
como con pies de flores
más allá del fango de Deucalión,
matando a Pitón, él, el ligero, el grande
Apolo Pitio.

13 [2]

¿Y qué es lo que tenemos que aprender ante todo de los griegos? ¿A que nuestra filosofía no nos conduzca al quietismo de la acción, a que nuestra música no nos lleve al delirio orgiástico? La tragedia tiene que salvarnos del budismo, de la misma manera que el mito en la tragedia nos salva del orgiasmo musical.

El pueblo de las guerras médicas necesita la tragedia.

Poner el ejemplo del *Tristán*, tercer acto: cansancio y extenuación, mano temblorosa del moribundo, suspiros entrecortados. La nostalgia por la patria originaria: la danza bucólica de la metafísica. «Anhelar — morir», tensión espasmódica del alma para huir, despuntan sus alas[3].

Ahora el mito interpone, para nuestro apaciguamiento, la imagen y la palabra. — Los héroes del mito se parecen a Atlas, llevando el peso del mundo sobre sus espaldas. Nos descargan de ello. — Nosotros comprendemos aquí *por qué* la música exige imágenes: quiere a Apolo el curandero. Ésta es la relación entre drama y música.

Hemos experimentado este proceso en su máxima pureza: sólo ahora podemos comprender el significado que tiene la tragedia para el aire griego preñado de música. Nacida de ella para curarla. Ahora comprenderemos, por qué los

[1] Mp XII 1a, en folios de diverso formato, apuntes para GT.
[2] Cfr. Goethe, *Wanderes Sturmlieder*, segunda estrofa. Antes de este fragmento en el msc. se incluye 13 [1a]. Ver apéndice.
[3] Cfr. GT 21, KSA I 135.

griegos, educados en una música continua, se habían rodeado de las esculturas más espléndidas. Palestrina y los pintores del Renacimiento[4]

Nosotros, que tenemos la máxima aptitud para la música, vemos en ella la única esperanza universal para el arte. La música nos ha regenerado de nuevo el mito: de este modo se derrota al espíritu de la ciencia. En todas las artes nosotros somos los críticos: pero en la música somos todavía hombres llenos de vitalidad. Aquí se encuentran todas las esperanzas.

Podemos aprender de los griegos, lo que nosotros mismos experimentamos. Ellos nos interpretan nuestras vivencias. Sófocles es visitado por Asclepio. Así hemos de comprender el renacimiento wagneriano de la tragedia. De hombres socráticos tenemos que volver a ser hombres trágicos —y para nosotros los alemanes esto es un restablecimiento de todas las cosas—. Nuestras guerras históricas apenas han comenzado.

Sólo en la música no somos todavía ni científicos ni historiadores: vivimos aún con Palestrina: una prueba de que nosotros nos sentimos realmente *vivos* en ella.

Por eso la mayor fiesta alemana del arte en Bayreuth[6] es única: aquí los hombres trágicos celebran su consagración, como signo de que comienza una nueva cultura. Tendencia retrospectiva hacia la salud.

La posición del hombre trágico respecto al saber: él tiende a lo más profundo y no se deja asustar por ningún conocimiento — ni ilusión, tampoco se estanca en la amplitud — pues él tiene su verdadero instrumento para soportar la existencia. Verdad implacable.

13 [3]

Curioso relato sobre Buda[7] que, en la época de la fiesta del comienzo de la primavera, con la cual se festeja la lucha victoriosa del fundador de la doctrina contra las falsas doctrinas — — —. Él se dedica aquí a representaciones dramáticas. Sacerdotes en una embriaguez y un desenfreno orgiásticos: el mismo Buda habla de su redención de innumerables hombres, ocho días de diversiones mundanas.

«Rueda burbuja de agua, línea cóncava de arco.»[8]

13 [4]

4. Durero, caballero, muerte[9].
1. «Hacia Roma o hacia la India.»
3. Restablecimiento del mito.
2. *Tristán.*
5. Los vivos en la música.
6. Bayreuth.

---

[4] Añadido en el msc. «Palestrina y los pintores del Renacimiento».
[5] Cfr. 8 [22], 13 [4].
[6] Se refiere al 22 de mayo de 1872.
[7] Cfr. 5 [31, 44]. Ver también Koeppen, C. F., *op. cit.*, p. 575.
[8] Sobre la primer línea del msc. está escrito «Corona, cáliz, doctrina».
[9] Cfr. 8 [20] y nota.

13 [5]

¿Qué significa la tragedia para nosotros?

Desde los *griegos* tenemos que comprender la obra de arte *wagneriana.*
El nacimiento de la tragedia.
El significado de la tragedia.
La confusión actual.

13 [6][10]
19.

1. Hacia Roma y hacia la India.
2. *Tristán.*
3. Restablecimiento del mito.

20.

1. Los vivos.
2. Durero, caballero, muerte.
3. Bayreuth.

13 [7][11]
Palestrina y los pintores del Renacimiento.
La confusión sobre Wagner.
Comienza una nueva cultura: ante todo deben de existir los medios para poder vivir en ella.

[10] Después del fragmento 13 [6] se añade en el msc. 13 [6a]. Ver apéndice.
[11] Después del fragmento 13 [7] se añade en el msc. 13 [7a]. Ver apéndice.

14. P I 16 B. PRIMAVERA-COMIENZO DE 1872[1]

[1]

Camino

Influencia del efecto musical sobre el mundo de las imágenes.
La fuerza de crear mitos.
El coro eleva toda la tragedia sobre el coturno.
Al actor que habla hay que explicarlo: un efecto completamente distinto de nuestro melodrama.
Entra en escena como *rapsoda apolíneo.*
Los dos estilos artísticos se contraponen.
Es una manifestación religiosa del dios. No se ha de confundir con sus servidores extasiados.

[2]

El *deus ex machina* traduce la solución *metafísica* en lo *terreno.* Con eso se pone fin a la tragedia.

Los *impulsos principales*, que se han de deducir del origen del drama:
1. La construcción del drama: εἴσοδος[3] del coro, ἐπεισόδιον[4] del dios.
2. La unidad, la tetralogía.
3. El héroe como rapsoda.
4. El coro como orquesta.

[1] P I 16 b, cuaderno de 234 páginas, que contiene notas sobre Homero y Hesíodo, sobre Diógenes Laercio y filósofos preplatónicos. También hay anotaciones para GT y BA. Los editores publicaron una parte como grupo 14.
[2] Fr. 8 [57].
[3] «Entrada.»
[4] «Episodio, intervención.»

14 [3][5]

Entre la gran cantidad de esas ideas sobre las que Richard Wagner ha estampado su sello en el «Beethoven»[6], para corroborar su verdad eterna, pongo de relieve un pasaje que tiene sumo valor para la explicación del origen de la tragedia. La música, dice Schopenhauer[7], hace resaltar cada cuadro y cada escena de la vida real y del mundo, dándole inmediatamente una significación más alta: y esto tanto más, cuanto más análoga es su melodía al espíritu interno del fenómeno dado. Si pensamos ahora en la potenciación sublime de la música, entonces habría obtenido con ello un medio, para decirlo brevemente, de *transformar en un mito* toda imagen del mundo y de que exprese una verdad universal y eternamente válida. Esta extraordinaria capacidad de la música la hemos visto hasta ahora desembocar dos veces, en la historia del mundo, en la *creación de mitos*: y nosotros somos lo suficientemente afortunados de vivir uno de esos momentos, de vivir este extraño proceso, para explicar desde aquí también esa primera vez de un modo analógico. Quién, en caso de que sólo una vez haya experimentado algo de este efecto verdaderamente religioso de la música creadora de mitos, será — — —

14 [4][8]

20 páginas	Sobre lo apolíneo y lo dionisíaco.
12 páginas	Descripción de la tragedia.
6	Muerte de la tragedia. 2 páginas de transición.
28	Wagner.

14 [5]

24	Sobre lo dionisíaco y lo apolíneo.
7	Nos acercamos ahora — al laberinto.
12	
2 páginas	Tránsito hacia la muerte.
27 páginas	Muerte de la tragedia.
—	
72	

14 [6]

	8
Introducción:	21
{ Parte principal:	21
{ Parte principal:	27

[5] Cfr. GT 16. Redacción preparatoria para GT. La versión original, ver P I 16, 11: «Después de lo que acabo de decir, creo que un pasaje bastante largo de Schopenhauer, uno de los más profundos que se haya escrito alguna vez, podrá ver la luz: mientras que yo soy absolutamente incapaz de verter su contenido de una forma todavía más bella y clara. He llegado a un punto en que debo dejar a Schopenhauer hablar en persona, con el estilo profundo que le es propio: ya que no consigo decidirme a volver a escribir con débiles expresiones lo que él — — —»

[6] Sobre el *Beethoven* de Wagner, R., ver más arriba 8 [4].

[7] Schopenhauer, A., *WWV* I, libro 4, § 53.

[8] Los fragmentos del 14 [4] al 14 [9] son planes y esbozos para GT.

Conclusión: Wagner 20

—

97

14 [7]

I pp. 1-21 Lo dionisíaco y lo apolíneo. El ingenuo.
El lírico.
22-43 El coro, el héroe y el mito.
44-70 Eurípides y Sócrates.

14 [8]

Dos impulsos: el científico } La época
el trágico } de la tragedia.
Ahora es distinto: el impulso científico está cerca de sus límites
el trágico es alcanzado.
Es posible una unión. Ha nacido el «mito».

14 [9]

Con el final de la tragedia la música decae.
Ocurre en una imitación de las cosas visibles.
En la tragedia la música había alcanzado su punto culminante.
Con Eurípides entra la excitación en sí en lugar de la conmoción dionisíaca. La frialdad del pensamiento en lugar del alma apolínea. Él toma posesión de todo el campo de la música y se apropia de todo lo que es eficaz, es decir, produce una *mezcla de estilos*. Abandona el mito infinito y lo sustituye por lo novelado.
Olvidó de la música, del mito y de la tragedia. La seriedad de la visión del mundo tuvo que huir al inframundo.
Percibimos un desarrollo sorprendente de la ciencia: el mito ha desparecido totalmente. La poesía tiene carácter erudito.
Renovación de la concepción seria del mundo: hasta ahora estamos bajo los efectos del Renacimiento. Pero nuestra música y nuestra filosofía muestran un nuevo reino. Descubrimos que el genio alemán también necesita ser liberado del mundo optimista del Renacimiento.
El descubrimiento de la *Antigüedad griega* en *un orden invertido*.

14 [10]*

Sobre el futuro
de nuestros centros de formación.

Apuntes. Otoño del 71.

14 [11]

Educación y cultura.

Es necesaria una *restricción* en contraposición a la tendencia a la extensión.

* Hasta el fragmento 14 [26] son escritos preparatorios y esquemas para BA.

Como fundamento de esta tendencia a la extensión está:
1) el optimismo de los economistas políticos — tanto conocimiento como sea posible — la máxima producción posible — la mayor felicidad posible
2) el miedo ante la opresión religiosa
3) la fe en la masa, la falta de fe en el genio.

Contra esta tendencia trabaja para una *disminución*:
1) la división del trabajo, también para la ciencia
2) las diversas iglesias
3) el miedo ante el socialismo, como un fruto de aquel optimismo.

Nuestro punto de vista es el de la *restricción* y el de la concentración, por lo tanto *reforzamiento* (contra 2.) y *restricción* (contra 1.)

Aquí tiene la palabra la NATURALEZA.

Aquéllas son *aspiraciones,* éstas son *verdades*.

Todos nuestros *centros de formación* (que se han originado desde estas aspiraciones) se han de medir en función de esta *verdad primordial.* Pero la medida de la *verdad* es, según las épocas, muy distinta: aquellos principios que fundamentan las aspiraciones pretenden también la verdad y por consiguiente *encubren* la *verdad.*

Ambas aspiraciones, como *máximas educativas,* podrían ciertamente tener la consecuencia de disminuir el *nivel* de la aristocracia espiritual y atenuar su influjo.

Pues también la aristocracia de nacimiento del espíritu debe tener una *educación* y un *valor* a su medida. El principio educativo correcto sólo puede ser el de relacionar de una manera justa a la gran masa con *la aristocracia espiritual*: ésta es la verdadera *tarea de la cultura* (según las tres posibilidades de Hesíodo); la *organización del Estado del genio — ésta es la verdadera República platónica.*

14 [12]

Quiero decir *formación ética* e *intelectual*

Las manifestaciones de la formación ética son muy distintas, según el trasfondo intelectual.

Formación al servicio del Estado.

Formación al servicio de la sociedad.

Formación al servicio del lucro.

Formación al servicio de la ciencia.

Formación al servicio de la Iglesia.

De estas subordinaciones antinaturales resultan *dos direcciones*: extensión y reducción.

Tienen en común *la falta de fe en el genio*: en esto traicionan su *antinaturalidad*: así como un gran optimismo.

14 [13]

1. Llevar a su consumación al genio por medio de la cultura, allanar el camino
2. hacer posible su acción a través de la veneración
3. descubrirlo.

Desde el punto de vista del no-genio:

1. Aprender a obedecer y a ser modesto. (Hesíodo.)
2. Correcto conocimiento sobre los límites de cada profesión.
3. Reunir material para el genio.

14 [14]

«Organización de las castas intelectuales» la eterna tarea de la formación, independientemente de la iglesia y del Estado del momento.

14 [15]

La formación clásica.

La formación suprema es algo completamente *inútil*: privilegio del genio. De la formación no se puede hacer una *profesión* de la que se pueda *vivir*. Ésta es la idea que tiene Sócrates del sabio, aquel que no acepta dinero.

El erudito en lugar del hombre culto
El maestro de profesión en lugar del sabio ejemplar.
} *Signos distintos de la Edad Media.*

Nuestras escuelas están organizadas según este principio medieval. La consecuencia ha sido la formación de una específica *clase de enseñantes*.

Todo el mundo puede llegar a ser bastante erudito, pero pocos pueden llegar a ser hombres cultos. *Generalización de la erudición* — la meta antigua de la formación. Adiestrar al mayor número posible de eruditos — la antigua tarea suprema de la educación. La vida *esclava* de la *ciencia*.

De aquí surgió la *escuela latina*, la escuela *no nacional* que forma al erudito.

La pretensión de una *formación clásica* es algo completamente moderno y una perversión de la tendencia del Instituto de bachillerato. Entretanto, es evidente que uno no necesita el latín para llegar a la ciencia, así como es evidente que el erudito y el culto no son lo mismo.

Ahora un golpe audaz: el antiguo Instituto de bachillerato se convierte en *escuela formal*.

Gran *mentira pública*. Los antiguos son verdaderamente en un grado todavía más alto nuestros verdaderos maestros y profesores: pero no para los adolescentes.

Nuestros profesores de Instituto (los *mejores*) no han llegado en absoluto a estas pretensiones. Ellos siguen educando como siempre a eruditos, pero sustancialmente sólo a filólogos.

Si se quiere ser honesto, se debe transformar algún día el Instituto de bachillerato en una institución especializada en filología y en historia, al servicio de la ciencia.

14 [16]

Cuanto más elevada es la cultura de un hombre, tanto más solo se encuentra: su decir tiene relación con los grandes de todos los tiempos y esta ilustre compañía le hace algo cuidadoso. Él no es un hombre «*courant*».

14 [17]

No perturbar demasiado pronto la relación ingenua con la naturaleza.
Aprender pronto las artes.

14 [18]

Los exámenes con sus pretensiones intelectuales masificadas son una garantía para el dominio *ético* de una masa enorme, al servicio de un futuro empleo estatal. Quien manifiesta aquí su sumisión está ya señalado.

14 [19]

Un poco de cabeza — preparación de los Institutos de bachillerato.

14 [20][10]

La escuela de grado medio

El *nombre* es una propuesta contra la presunta escuela formal, la del Instituto de bachillerato moderno.

Pero en su esencia es todavía un conglomerado de materias destinado a llenar la enorme laguna dejada por el Instituto. Debido a la gran extensión del campo que quiere abarcar, se ve obligada a quedarse en generalidades, y de este modo vuelve a ser de nuevo en la práctica *formal*.

No es *la* escuela de grado medio, sino un gran número de escuelas especializadas las que deben llenar esta laguna: ya sean escuelas de formación profesional como escuelas de eruditos. Su aparición es por eso una gran necesidad y un signo de que el antiguo Instituto es *reconocido*.

El desdibujamiento de la forma muestra entretanto todavía lo joven que es esta idea. Se trata en su mayoría de opacos reflejos de imágenes del Instituto.

Esto se muestra especialmente en las mismas pretensiones entre escuela militar e instituciones que preparan para la Universidad.

La Universidad y el Instituto de bachillerato tienen una base común: ni la Universidad y la escuela de grado medio. Por eso, ésta debe, si es coherente, refutar la autoridad exclusiva de la Universidad.

La *politécnica* es algo que tiene una relación con la Universidad, análoga a la que tiene la escuela de grado medio con el Instituto de bachillerato.

Joven, todavía inmadura. Son innumerables las formas de la politécnica, es decir, son necesarias escuelas científicas especializadas. Hoy todavía se pone excesivamente el acento por todas partes en la educación *formal*: partiendo de una generalidad excesiva.

Objeciones justificadas contra la educación formal de los Institutos de bachillerato: la escuela de grado medio contesta el dominio exclusivo del Instituto de bachillerato para los caminos de la formación.

¿Tendrá tan buenos profesores la enseñanza de grado medio?

La escuela de grado medio no quiere ser *escuela de formación profesional* pero sin embargo no pierde de vista los tipos de profesión directa. Todo puede llegar a ser alguna vez *útil*: ¡idea importante!

---

[10] «*Realschule*», también llamada «escuela técnica».

14 [23]

La escuela elemental[1]

El maestro abstracto.

La separación de la sociedad.

La utilización de la Iglesia.

14 [24]

Reorganización de la prensa.

Solamente el punto de vista más sublime hace la cuestión soportable y la sus-
tituye de la presión del momento. *Sub specie aeterni*, — — —

14 [25]

El maestro.

El maestro absoluto. — El estamento de los maestros.
La influencia del Estado.
El examen — en nombre del Estado. Signo de sumisión.
Emancipación del maestro respecto del Estado.
El ejército popular culto — un concepto triste.
Los privilegios del examinado entre los militares.
Mediante los exámenes y la ancianidad se mantienen frenados en el Estado a los ambiciosos.

14 [26]

La Universidad.

Degenerada como institución estatal.
La academia.
Instituciones de asistencia y aprovisionamiento.
Como supremo contrapoder frente al Estado está completamente gastada y destruida.

14 [27]

Resultados.

Nuestras escuelas apuntan hacia una *división del trabajo* todavía mucho mayor. Por tanto, se tiende siempre más raramente a la *formación integral*: no hay escuelas que se planteen esta tarea. Más aún, no se sabe qué partido tomar, cuando se busca material didáctico para esta formación integral.

Según esto, el poder del hombre universal acoplador, del *periodista*, podría crecer más durante cierto tiempo: ellos unen las esferas más distintas: en eso consiste su esencia y su tarea.

[1] «*Volkschule*». Actualmente no existe con ese nombre. Equivale a la *Grundschule*, escuela básica.

Con tanto más vigor volverá a elevarse algún día el *hombre pleno*, no como intermediario entre todos los círculos, sino como *guía* del movimiento. Para esas guías no hay ahora ninguna organización. Se podría pensar en una escuela para los hombres más nobles, puramente inútil, sin pretensiones, un Areópago para la justicia del espíritu, — pero estos hombres cultos no deberían ser jóvenes. Ellos deberían vivir como modelos: como las auténticas autoridades de la educación.

Esta suprema formación yo la reconozco hasta ahora sólo como un resurgimiento del *helenismo*. Lucha contra la civilización.

Este foro debe decidir qué límites tiene en general la exigencia de la ciencia.

El *sufrimiento peculiar del saber* está sin duda muy debilitado por la dicha del trabajo.

En ambos extremos son esencialmente necesarias nuevas organizaciones: para la educación infantil hay que eliminar la enseñanza abstracta, para la educación superior la posibilidad de una vida en común. En medio, el desarrollo seguirá su camino. Hay que evitar completamente un profesorado de enseñanza elemental. *La enseñanza de los niños es una obligación de los padres y de la comunidad*: la tarea principal consiste en conservar la tradición. En la cúspide una misión grandiosamente libre. Ambas cosas se soportan bien.

Esta aristocracia espiritual debe facilitar también la libertad del *Estado* que mantiene ahora a raya a la ciencia.

14 [26]

Los fundamentos de la nueva formación.

No vivir históricamente, sino interiormente.

Las «unilateralidades divinas».

14 [27][12]

§ 2. *Preparación del hombre filosófico.*

Platón cree que el maestro de sabiduría inicialmente se ha mantenido oculto y se ha ocultado bajo otros nombres.

El poeta como filósofo. Antiquísima sabiduría proverbial. Hesíodo, Teognis, Focílides.

El sacerdote como filósofo: la genealogía, los diversos sabios del mundo, Delfos como regulador. La sabiduría mistérica.

Es siempre arbitrario decir que éste o aquél es el primer filósofo. Se dice de Tales, porque él establece un principio. Pero eso es un punto de vista posterior: tener en cuenta sólo al sistemático (definición que procede de la esfera platónico-aristotélica). Anteriormente se da una cantidad de visiones singulares del mundo: el problema del devenir ha sido ya expresado por una larga historia bajo

[12] Los fragmentos 14 [27] -14 [29] son esbozos para las lecciones que imparte Nietzsche sobre «Los filósofos preplatónicos». Son retazos de la gran obra que Nietzsche tenía proyectada sobre los filósofos griegos. Anuncia estas conferencias durante el semestre de invierno de 1869-1870, y las pronuncia por primera vez en el semestre de verano de 1872. Cfr. 3 [84] (*Los filósofos preplatónicos*, trad. esp. de Francesc Ballesteros, Trotta, Madrid, 2003).

Los mitos, también existe ya la fuerza de la sistematización. Encontramos como grado previo al poeta sacerdotal.

Precisamente> filosofa toda Grecia: innumerables sentencias. Luego la lucha de los distintos cultos religiosos: mundo olímpico y mundo de los misterios. Los mitos trágicos.

¿Por qué Tales?

La fuerza de establecer un principio y de sistematizar, antes.

Porque *no es mítico*.

Hay que superar al poeta. Contemplación en conceptos.

El no sólo se expresa en *sentencias*. No es solamente uno de los Siete Sabios.

La imagen del filósofo se desarrolla lentamente a partir de Museo, Orfeo, Homero, Solón, los Siete Sabios.

1) La forma mítica de la filosofía.

2) La forma de la filosofía en sentencias, el filosofar esporádico mediante la sistematización.

Hombres tan *distintos* son σοφοί.

[1]139]

Filósofos preplatónicos

¿Cómo llegan los griegos a la filosofía?

¿A qué filosofía?

Los preplatónicos *son justamente contemporáneos de su período clásico* (siglos VI y V). Es característica la manera en que una época acoge a sus grandes hombres. Las intuiciones originales de estos filósofos son las más *elevadas* y las más *puras* que jamás se hayan alcanzado. Los *hombres* mismos son auténticas realizaciones de la filosofía y de sus *distintas formas*. *Pregunta*: ¿cómo se distingue el *filósofo entre los* helenos clásicos? De Platón en adelante se puede responder a esta pregunta con una menor determinación. Entonces había una clase de sabios con la que podía coincidir la de los filósofos.

El estudio preliminar: el *sacerdote* y el *cantante*. Los hombres *sabios* que nombraba el Oráculo de Delfos, como catecismos vivientes.

Ellos nos revelan lo helénico, pero no directamente: pues no hablan de costumbres, etc., pero muestran la filosofía nacida como impulso de conocimiento, estimulado por la fragilidad y por la necesidad vital. Comprenden los problemas eternos y también las soluciones eternas. Innumerables individuos.

Como pensadores conscientes revelan menos que como hombres inconscientes en sus acciones.

[1]139]

Primer período El *devenir* provoca el θαυμάζειν[13].
Filósofos jónicos.

[13] «Admirar».

Segundo período Se reconoce el problema del devenir. Metafísica.

Tercer período La teleología, el fin del devenir.

Cuarto período La dialéctica como lo más seguro. Sin conocimiento ninguna capacidad. La filosofía se hace reformadora, imperativa y agresiva.

Platón intenta la primera reforma del mundo.

Un ciclo escéptico — cuádruple planteamiento.

14 [30][14]

Lieder de *Goethe* con arreglo musical para cantar de F. N. para mi amigo Erwin Rohde.

1. Primera pérdida.	Sol o mejor fa sostenido mayor.
2. Deleite de la melancolía.	La mayor.
3. Canto nocturno del caminante[15].	Si bemol menor.
4. Sentimiento otoñal[16].	Sol menor.

[14] No se conserva ninguna de estas composiciones.

[15] En el msc. «3. Wanderers» y no «Waderers».

[16] *En el msc. «4. Herbstgefühl» y no «Herbstgefühl»* Estos cuatro poemas son del período 1775-1786. De las composiciones musicales no existe ningun documento.

15. U I 6A.
JULIO DE 1871[1]

[1]

A la melancolía

No te ofendas conmigo, melancolía,
De que afile la pluma para alabarte,
Y de que no me siente con la cabeza doblada sobre las rodillas,
Como un eremita sobre un tocón.
A menudo, todavía ayer, así me viste,
Bajo el rayo mañanero de un sol abrasador:
Codicioso gritó el buitre en el valle,
Suena con carroña sobre inerte estaca.

¡Tu equivocabas, pájaro del desierto, sobre si yo
descansaba como una momia sobre mi tronco!
No viste la mirada que llena de gozo
Que todavía rueda de aquí para allá, orgullosa y altiva.
Y a ello no alcanzaba a tus alturas,
Distinta para las más alejadas olas de nubes,
Así se hundía tanto más profundo, para en sí
Iluminar con fulgor el abismo de la existencia.

Estuve así sentado a menudo, en profundo desierto,
Feo y retorcido, como bárbaro sacrificante,
La mente fija en ti, melancolía,
¡Un penitente, aunque joven en años!
Así sentado me alegro del vuelo del buitre,
De las avalanchas el discurrir atronador,
Tu no hablas, incapaz de la mentira humana
Veraznmente, pero con semblante terriblemente severo.

---

1. U I 6, cuaderno de 146 páginas, de las que se han utilizado una pequeña parte. Contiene los poemas, además de apuntes para el «Pathos de la verdad», uno de los cinco prólogos. También tiene notas sobre cultura y educación.

2. Poesía que escribió Nietzsche en Gimmelwald, donde pasó las dos últimas semanas de julio de 1871.

Tú, agria diosa de la salvaje naturaleza rocosa,
Tú, amiga, te gusta manifestarte cerca de mí.
Tú me muestras amenazante luego la huella del buitre
Y el placer de la avalancha, para negarme.
Ansia asesina que rechina los dientes alienta en torno a mí:
¡Lacerante afán de conquistarse la vida!
Seductora sobre dura roca,
La flor suspira allí por las mariposas.

Soy todo esto — con un escalofrío lo siento —
Seducida mariposa, solitaria flor,
El buitre y el gélido torrente escarpado,
Lamentos de tormenta — todo para tu gloria,
Tú, diosa rabiosa, yo profundamente inclinado
La cabeza inclinada, gimo un himno de alabanza horripilante,
Solo para tu gloria, yo sin tregua
¡Estoy sediento de vida, de vida, de vida!

No te ofendas, oh diosa cruel,
Que yo con graciosos versos cariñosamente te trence.
Tiembla aquel que toca tu rostro convulso,
Tiembla aquel que toca tu malvada diestra.
Y estremeciéndome balbuceo aquí canción tras canción,
Y me estremezco en rítmicas figuras:
La tinta corre, salpica la aguda pluma —
¡diosa, diosa, déjame — déjame libre!

Gimmelwald
(Verano de 1911)

15 [2]

Después de una tormenta nocturna.

Hoy cuelgas tú como velo de niebla
diosa opaca, cubriendo mi ventana.
Horrendo sopla el caudal de pálidos copos,
horrendo suena el torrente lleno.

¡Oh, tú has preparado para ti[3], hechicera,
la bebida mortal ponzoñosa, a la luz repentina del relámpago,
al sonido indómito del trueno
con los vahos del valle!

Oí a media noche estremeciéndome
tus gemidos de placer y tus lamentos,
vi los ojos destellar, vi en la diestra
relampaguear el cortante rayo.

[3] En el msc. «dir» y no «den».

Y así llegaste tú a mi lecho yermo,
vestida con tus armas relucientes,
golpeaste a mi ventana con cadenas de bronce,
me hablaste: «¡Oye ahora quien soy!»

«Soy la gran eterna Amazona,
nunca femenina, columbina y tierna
luchadora con odio y desdeño a los hombres
vencedora y tigre a la vez!

Pisa alrededor cadáveres, lo que yo piso,
antorchas arroja la ira de mis ojos,
quema veneno mi cerebro — ¡de rodillas! ¡reza!
¡pudrete gusano! ¡Fuego fatuo, extínguete!»

16. P II 8B.
VERANO DE 1871-PRIMAVERA DE 1872[1]

16 [1][2]

«El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música.»
«El certamen de Homero.»
«Ritmo.»
«El futuro de nuestros centros de formación.»

16 [2][3]

El futuro del filólogo.
El instituto de bachillerato.
El estilo alemán.
Ritmo griego.
Homero.
Hesíodo.
Wagner.
Schopenhauer.
Poesía y erudición.

16 [4]

7. *Sufrimiento del individuo agonal.*

7. El *Filoctetes* de Sófocles — entendido como *canción del exilio*[4]. El griego comprendió esto.
Las Traquinias no es una tragedia de celos. El encanto amoroso se convierte en desgracia. El amor ciega a la mujer hacia una acción necia. La *aniquilación por amor*.
Electra — la *mujer heroica*, creada por Sófocles.
Ayax — el gran individuo — ¡Qué tolerantes eran los griegos con éste! Después de 50 versos, ahora sería imposible un Ayax.

[1] P II 8, cuaderno de 174 páginas. La parte que se publica aquí pertenece a las últimas páginas del cuaderno y contiene notas sobre el *agón*, filósofos preplatónicos, etc.
[2] Después de este apunte en el msc., p. 170, se añade «Invierno 1872-73. Sobre Homero».
[3] Plan para BA.
[4] Cfr. 16 [21] y *Gechichte der griechischen Litteratur*, KGW II, 5 110s.

Los fragmentos de Sófocles contienen cosas excelentes, por ejemplo, sobre el amor, algo que se ha de relacionar con la declaración de Sófocles en la *República* de Platón, I[5].

16 [4]

Hesíodo y — — —

Los jesuitas — su educación antigua — la ambición y el certamen en la educación.

El problema del certamen.

7. Los artistas en el certamen. (Raro entre nosotros por falta de grandes figuras: Schiller y Goethe.)

Homero y Hesíodo.

7. El oráculo de Delfos que juzga sobre el arte.
7. El juicio material — moral en sentido profano.
7. Crítica y arte. Esquilo y Sófocles en Aristófanes. Inconsciencia de los antiguos en estética.

16 [5]

4. Los antiguos sobre Homero.
4. Los mitos homéricos y los mitos hesiodeos. El culto de Homero.

El poeta como maestro de la verdad.

Interpretación simbólica, porque él debe tener razón siempre.

7. En la contienda el juicio no es estético, sino universal.
7. El poeta es juzgado como un «hombre supremo», su canción como verdadera, buena, bella.
7. El juicio es justo sólo mientras el poeta y su público tengan todo en común.
7. Los poetas dramáticos sacan de nuevo de la epopeya su material y lo concretan de manera nueva[6].
4. Homero. Los poemas[7] son el *resultado de los cantos agonísticos*. También los de Hesíodo. Uno solo es el cantante de la *Iliada*, uno[8] el de la *Odisea*. El nombre.
4. Homero[9] y de Hesíodo son *premios de vencedores*.
4. El arte de la composición en Hesíodo es más consciente, pero peor. (¿De mostrar *Erga*[10]?)

16 [6]

7. El artista y el no artista.

¿Qué es un juicio artístico?

Este es el problema general.

El poeta es posible sólo entre un público de poetas. (Efecto de *Los Nibelungos* de Wagner.) Un público rico en fantasías[11]. Esto es en cierto modo la materia los

---

[5] *República*, 329 b-d.
[6] En el msc. «concretieren» y no «concentrieren».
[7] En el msc. «Homer. Lieder» y no «Homer-Lieder».
[8] En el msc. «einer» y no «wie».
[9] En el msc. «Der Name. 4. Homer» y no «Der name Homer».
[10] *En el msc. «Hesiod. (Erga nachzuweisen?)» y no «Hesiod (Erga) nachzuweisen»*
[11] En el msc. «Phantasien» y no «Phantasie».

[illegible] por el poeta. El poetizar mismo no es más que un estímulo y una guía de la fantasía. El verdadero goce consiste en producir imágenes bajo la guía del poeta. Por consiguiente, poeta y crítico son una antítesis absurda — hay que hablar más bien de escultor y mármol, de *poeta y materia*.

La decisión en el ἀγών no es otra cosa que la confesión siguiente: tal y tal nos convierte más en poetas: le seguimos, y así creamos las imágenes más rápido. Por consiguiente, un juicio artístico, conseguido a partir de un estímulo de la capacidad artística. No a partir de los *conceptos*.

[illegible] El mito continúa así viviendo, en tanto que el poeta transfiere su sueño. Todas las leyes del arte se refieren a una transposición.

La estética tiene sólo sentido en cuanto ciencia natural: como lo apolíneo y lo dionisíaco.

16 [7]
Homero y Hesiodo en el certamen[13].

Prólogo a C<osima> W<agner>.
La mujer más digna de veneración.
El profano y el artista.

16 [8]
[illegible] El rapsoda es como[14] δημιουργός del arte — no se le considera como un verdadero genio, porque de otra manera se mezclaría entonces con el héroe originario de la poesía, Homero.

Extraño. Ellos prohíben la existencia al individuo poético. El certamen saca a la luz a los *artesanos*. Sólo donde existe un oficio, hay certamen.

Únicamente los *héroes* son verdaderamente *vivientes, individualmente*. En ellos se reconoce de nuevo el presente y sigue viviendo en ellos.

¿Cuándo surge el *individuo* entre los griegos?

16 [9]
¡El certamen! ¡Y esta negación del individuo!
No son hombres históricos, sino hombres míticos. También lo personal sólo tiene fama (como en Píndaro), cuando se envuelve en mitos lejanos.
¡El certamen! ¡Y lo aristocrático, la importancia del nacimiento, nobleza en los griegos!
No son los individuos quienes luchan entre sí, sino las ideas.

16 [10]
El cristianismo no es creativo en materia de mitos.

16 [11]
Lo apolíneo y lo dionisíaco.
El certamen —como ritmo— honor, individuo.
El ritmo.

[13] Añadido en el msc. «7.».
[14] Cfr. el escrito de Nietzsche, *El certamen de Homero*, KSA 1 783-792.
[15] En el msc. «ist als» y no «also».

16 [12]

Los egipcios como un verdadero pueblo de constructores.

16 [13]

La *fuerza inconsciente constitutiva de formas* se revela en la procreación: ahí se activa un impulso artístico.

5. Parece ser el mismo impulso artístico, el que fuerza al artista a idealizar la naturaleza y el que obliga a todo hombre a una intuición figurada de sí mismo y de la naturaleza. Este impulso debe haber dado lugar, en última instancia, a la estructura de los ojos[15]. El intelecto se revela como una *consecuencia* de un aparato ante todo artístico.

El despertar del impulso artístico diferencia a las criaturas animales. No compartimos con ningún animal ver la naturaleza de este modo, artísticamente. Pero hay también una gradación artística de los animales.

Ver la forma[16] — es el medio de escapar del sufrimiento continuo del impulso. Se crean órganos.

¡Al contrario el sonido! No pertenece al mundo de la apariencia, sino que lo habla, de un modo que se puede comprender siempre, de lo que no aparece nunca. Él une, mientras que el ojo separa.

16 [14]

2. *Los antiguos instrumentos de la educación*: el *certamen* y el *amor*.

La *buena Eris* — ¿Cómo entenderla?

7. *Sófocles el poeta de los sufrimientos del individuo agonístico.*

16 [15]

La cuestión homérica.

Artista y público.

El individuo: el impulso apolíneo que diferencia, que crea formas y conceptos —aparentemente— individuos.

4. El Homero apolíneo no es más que el continuador de aquel proceso artístico universalmente humano, al que debemos la individuación. El poeta *prosigue*: él inventa el lenguaje, diferencia.

5. El poeta supera la lucha por la existencia, idealizándola como un certamen libre. En este caso, la existencia por la que se lucha todavía es la existencia en la alabanza, en la fama de la posteridad.

El poeta *educa*: él sabe transferir a la buena Eris los impulsos del griego a descuartizar como lo hacen los tigres.

5. El *pueblo de Apolo* es también el *pueblo de los individuos*. Expresión del certamen.

5. La *gimnasia es* la *guerra idealizada*.

5. El *principio de los Estados* consiste sobre todo en la Eris de pequeñas esferas *de cultos divinos.*

---

[15] En el msc. «der Augen» y no «des Auges».

[16] En el msc. «Form» y no «Formen».

16 [16][17]

Los *instrumentos contra el egoísmo desmesurado del individuo.*

El instinto de la patria.

La publicidad.

El certamen.

El amor φιλία.

En todos los aspectos Alejandro se revela como una caricatura bárbara: en lucha con los dioses de otros tiempos.

16 [17][18]

Los filósofos preplatónicos.

Filosofía dentro del lenguaje. Época paralela a la tragedia. El sabio como anciano, rey, sacerdote, mago. Identidad de vida y filosofía. Pero siempre dentro de las fronteras del helenismo. Hasta Platón, que combate lo helénico. Filosofía en la mitología.

1. Tales. Lucha contra el mito. El hombre de Estado.
2. Anaximandro. Escuela. Pesimismo.
3. Pitágoras. Los griegos y el exterior. Mística religiosa. Explicación de la ascesis desde la voluntad. Fe en la inmortalidad. La migración de las almas y la migración de la materia.
4. Heráclito. Transfiguración del certamen. El mundo un juego. El filósofo y las mujeres.
5. Jenófanes. El rapsoda como creador de imágenes. Él y Platón en lucha contra Homero.
6. Parménides. Desolación de la abstracción. Dialéctica.
7. Anaxágoras. Historia natural del cielo. Libertad de pensamiento ateniense. Teleología.
8. Empédocles. Naturaleza agonística. El retórico.
9. Demócrito. Conocimiento universal. Los filósofos como escritores de libros.
10. Los pitagóricos. Ritmo y medida. Dominio del ictus.
11. Sócrates. Amor y cultura. El concepto soberano. El primer filósofo negativo y ruptura agresiva[19] con el elemento griego. Para terminar, Platón.

16 [18]

Cómo la *naturaleza griega sabe utilizar todas las cualidades* TERRIBLES:

la furia destructora del tigre (la de las estirpes, etc.) en el certamen

los impulsos antinaturales (en la educación de la juventud por el hombre)

el *orgiasmo* asiático en lo dionisiaco[20]

el aislamiento hostil del individuo (*Erga*) en lo apolíneo.

La utilización de lo que es dañino para alcanzar lo útil es idealizado en la visión del mundo de *Heráclito.*

---

[17] Cfr. 16 [43].

[18] Cfr. 3 [84], 14 [27-29]. Cf PHG.

[19] En el msc. «aggressive Bruch» y no «aggressiv. Bruch».

[20] En el msc. «im Dinoysischen» y no «(im Dionysischen)».

7. Conclusión: ditirambo sobre el *arte y los artistas*: porque sólo ellos crean al hombre y todos sus impulsos los transfieren a la cultura.

16 [19][21]

7. ¡Aprender del maestro, reconocerse en el adversario!

¡Las *escuelas* artísticas y el certamen en ellas!

7. La διαδοχή de las escuelas. Su poderoso influjo especialmente en el arte plástico, donde el impulso socrático consiguió penetrar sólo al final.

7. Las *escuelas* y el *certamen* como presupuesto de las artes.

La *celebridad panhelénica*. (*Himnos homéricos. Teognis.*)

2. El certamen ante el tribunal de justicia.

7. El *diálogo* de la tragedia ha surgido a partir del certamen.

El *ostracismo* bajo el punto de vista del certamen. (Se hace *imposible* al punto de relieve al individuo, Hermodoro de Éfeso.)

El desarrollo de *Eris*.

2[22]. Los certámenes de los dioses.

La Eris hesiodea suele ser mal comprendida: la Eris mala es la que impulsa a los hombres a la guerra y a la risa; la buena es la que los impulsa a la acción ambiciosa[23].

16 [20]

La concepción cristiana de la ambición, del certamen, etc.

Usar la atmósfera nebulosa de los campesinos beocios para caracterizar el mundo prehomérico.

16 [21]

Cap. I. *Heráclito.*	Desarrollar el concepto de certamen a partir de *Heráclito.*
Cap. II. *El certamen en los griegos.*	Luego el certamen en el Estado en el culto en la educación en la cultura (Platón y sofistas).
Cap. III. *Lucha de lo mítico-heroico contra el individuo.*	Antes de que se despierte el individuo se despierta el *mundo de los héroes*, entendido como mundo de los individuos. Lucha entre lo heroico-representativo y el individuo agonístico: en Píndaro. También en la Eris de Hesíodo y en Homero[24].

[21] Los fragmentos 16 [19-39] son escritos preparatorios y esquemas para el *Certamen de Homero*. Cfr. CV 5 y 16 [14].

[22] En el msc. «2.» Y no «3.».

[23] Hesíodo, *Erga*, 11-26.

[24] En el msc. «Individuums: bei Pindar. Hesiods Eris und Homer selbst» y no «Individuums: bei Pindar und Homer selsbt».

[25] En el msc. «der» y no «die».

Cap. IV. *La leyenda del agón.*	Al individuo le cuesta despertarse: lo impide la forma mítica. Residuos del carácter mítico. Pitágoras, Epiménides, Empédocles, Pisístrato, Platón. Leyenda que proviene de la época de la concepción *mítica* de Homero — de la[25] leyenda del *agón.*
Cap. V. *Delfos como sede de la cultura.*	La solución *délfica* que está a la base. El rapsoda.
Cap. VI. *El rapsoda y la composición.*	La *composición* de la *Ilíada.* *Nacimiento* de los *Erga.* El rapsoda se presenta como Homero. El Ciclo, y el concepto de Homero, que se purifica cada vez más. Los individuos emergen como seres inferiores.
Cap. VII. *El juicio estético.*	¿Qué es el *juicio* estético? Los juicios en la tragedia. El certamen entre artistas presupone el público *justo.* *Si falta este público*, el artista está entonces en el *exilio*. (*Filoctetes.*) Todas las leyes del arte se refieren a la *transposición* (no a los sueños originales y a la embriaguez).

16 [22]

2. Proceso *admirable*, de cómo la lucha general de todos los griegos poco a poco reconoce en todos los campos una δίκη[26]: ¿de dónde proviene ésta? El certamen desencadena al individuo: y al mismo tiempo lo doma según leyes eternas.

Los dioses en discordia. Las *luchas de los Titanes* no saben todavía *nada* del *certamen.*

La Grecia más antigua muestra el más crudo desencadenamiento de Eris.

2. Las fiestas panhelénicas: unidad de los griegos en las normas del certamen.

2. *Lucha ante un tribunal.*

16 [23]

Ἀγών es quizás el «ponderar» [*Wagen*].

El coche [*Wagen*] y la balanza [*Wage*] quizás proceden de la misma raíz?

La *envidia* está mucho *más fuertemente* arraigada entre los griegos: Platón, Píndaro.

El concepto de *justicia* es mucho más importante que entre nosotros: el cristianismo, al contrario, no conoce ninguna justicia.

La *envidia* en la *Ilíada*, o en *Áyax*.

16 [24]

Descripción del mundo *prehomérico.*
después, del *homérico*:
después, del comienzo del *certamen.*

[25] «Justicia»

Placer amoroso (φιλότης), ilusión (ἀπάτη). Vejez y Eris — todos hijos de la noche.

Representación prehomérica: cuatro diosas ejercitan su dominio nocivamente sobre los mortales: la Ilusión, el Deseo amoroso, la Vejez, la Discordia.

Las *crueles leyendas de la teogonía* son un ejemplo de la antigua fantasía helénica acostumbrada al horror. *¡Qué existencia terrena reflejan ellas!* Desde aquí surge una corriente que impulsa a la ascesis, a la purificación (Orfeo, Pitágoras). ¡Una fantasía cruel y tigresca! ¡Además, voluptuosa y tenebrosa!

La *expiación del homicidio* es la parte más antigua del *derecho*.

16 [25]

2. Los griegos *errantes*. Son conquistadores por naturaleza.

16 [26]

1. PROBLEMA: *¿Cómo se purifica y se refina la voluntad, la terrible voluntad*, es decir, cómo se convierte y se transforma en un impulso más noble?

Mediante un cambio del mundo de la representación, mediante la *gran distancia* de su fin, de tal manera que la voluntad, en su tender hacia *lo extremo*, se ennoblece.

Influjo del arte en la *purificación de la voluntad*.

¿El *certamen* surge de la guerra? ¿Como un juego artístico y una imitación?

El presupuesto del certamen.

¡El «genio»! ¿Existe en tales épocas?

La importancia infinitamente superior del *honor* en la Antigüedad.

Los pueblos orientales tienen *castas*.

Las instituciones como las escuelas, διαδοχαί, no sirven a las clases, sino al individuo.

16 [27]

Triple ataque a *Homero*, por φιλονεικία[27], para eliminarlo.

Platón. Si se nos hubiese transmitido desde la Antigüedad solamente a Platón, juzgaríamos a Homero como a los sofistas.

Jenófanes tiene la intención de ponerse *a sí mismo* en el lugar de Homero y de Hesíodo. En eso vemos su *tendencia vital*. Aristóteles caracteriza claramente (en el diálogo *De los poetas*[28]) este modo de pensar.

Hesíodo. Introducción a la Teogonía.

La leyenda del *agón*.

Esta última[29] es ya una prueba de la ἰσοχρονία[30] para Herodoto, para los *stemmata*[31], por lo tanto es antiquísima.

El mundo de los *Erga* es originariamente idéntico a la edad de los héroes; antes de él está la época de los Titanes, la edad de bronce: la edad de hierro es el presente.

---

[27] «Celosía», «Rivalidad».
[28] Cfr. Diógenes Laercio, II, 46.
[29] En el msc. «Letztere» y no «LetztereÜ».
[30] «Contemporaneidad.»
[31] στέμματα «coronas».

16 [28]

El *antiguo mundo cruel prehomérico* deja todavía sus huellas en Orfeo, Museo y la naturaleza sacerdotal de expiación y ascesis.

A todo lo que existe en esta dirección se lo vincula luego a la corriente *dionisíaca*.

Para lo prehomérico hay que estudiar a los etruscos: son afines. (El pueblo preitálico tampoco ha venido al mundo probablemente para conocer la jovialidad.)

La cultura asiática ha contribuido mucho a suavizar el mundo cruel prehomérico.

El mundo hesiodeo (en *Erga*) es todavía un pálido eco de esos estados no homéricos.

La mayoría de las veces el mundo homérico también se caracteriza por el aspecto *moral*; ése no es bello, ni armónico, ni bueno. Pero, considerado *artísticamente* es de una increíble plenitud, jovialidad, pureza y firmeza de líneas.

16 [29]

1. *Libertad* infinita del ataque personal en la *comedia*.

La *envidia* de los dioses.

Un signo de que los griegos tenían un sentimiento distinto del odio y de la envidia.

16 [30]

El lugar del *odium figulinum*[32].

La envidia de los dioses.

El ostracismo.

Platón y los sofistas.

16 [31]

1. Las leyendas más antiguas del certamen: Apolo y Marsias.
Támiras y las Musas.
Niobe.

Aquí la ὑπερβασία[33] de Eris, que incluso se confronta con lo divino.

16 [32]

2. Puesto que el odio y la envidia son mucho más grandes, también la *justicia* es una virtud infinitamente mucho mayor. Es el escollo en el que se estrellan el odio y la envidia.

16 [33]

Uno de los principales instrumentos de Homero para representar el hastío profundo es, en general, el representar un *largo* espacio de tiempo, dejando que acontezca en el entretiempo algo completamente diferente, por ejemplo, en el

[32] «Envidia del alfarero.»
[33] «Transgresión.»

primer libro: Aquiles se encuentra enojado en la orilla, mientras se emprende entonces la comitiva hacia Crises[34].

16 [34]

Los enemigos del *arte* señalan con el dedo a los griegos y dicen: ¡mirad, esta es su moralidad! ¡Hasta dónde llega el hombre con todo su arte y cultura!

16 [35][35]

La *genialidad política completamente instintiva* de Temístocles, tal y como la describe Tucídides.

El certamen de Temístocles y Aristóteles.

Pericles es infinitamente mucho más artista y está más preparado.

El certamen de Temístocles: el laurel[36] de Milcíades no le dejan dormir. Ambición desenfrenada.

La más profunda deshonra al final de su vida sólo se puede comprender desde esa sensación agonística.

16 [36]

El procedimiento judicial es un ἀγών, quizás con usos que derivan del certamen.

La tendencia a no tratar el caso particular (sino, al contrario, juzgar todo el pasado y a la persona) es uno de los rasgos esenciales de todos los *dicastes* atenienses en el asamblea.

16 [37][37]

Para un griego, el tener mucha fama es algo que turba el alma.

Mediante la felicidad se embriaga el griego y se vuelve inmoral.

La fuerza extraordinaria del sentimiento *presente* en las asambleas populares griegas.

16 [38]

Se aplica el ostracismo, cuando existe el peligro de que uno de los que contienden en el certamen se propase con instrumentos peligrosos, debido al entusiasmo de la lucha.

16 [39]

La revolución *de Corcira* como lucha de extermino de dos partidos.

Por el contrario, en Atenas una especie de certamen. Grote, 3, p. 536[38].

Luego, la masacre total por el celo personal del general[39].

---

[34] *Ilíada*, 1, 1-311.

[35] Cfr. Tucídides, I, 90-93 y 135-138; Plutarco, *Vidas, Temístocles*, 3, 30-32. Después de este fragmento en el msc. se incluye 16 [35a]. Ver apéndice.

[36] En el msc. «Der Lorbeer des Miltiades lassen» y no «die Lorbeeren des Miltiades lassen».

[37] Después de este fragmento en el msc. se incluye 16 [37a]. Ver apéndice.

[38] Grote, G., *History of Greece*, que fue traducida al alemán por Meissner-Höpfner, *Geschichte Griechlands*, 6 vols., Dick, Leipzig, 1850-1856 [BN, 267-268].

[39] En el msc. «des» no «der».

16 [40]
Conferencias: el certamen entre los griegos.
Lucha del individuo mítico con el agonal.
La leyenda del certamen de Homero.
Delfos como sede de la cultura.
El rapsoda y la composición de la epopeya.
El juicio estético.
Transfiguración del certamen en Heráclito.

16 [41]
Los griegos como estilistas. Los griegos como hombres religiosos.

16 [42]
Toda inclinación, amistad y amor son al mismo tiempo algo fisiológico. Nosotros ignoramos cuán profundo y cuán alto llega la *Physis*.

16 [43][40]
Alejandro es sólo la *caricatura* del *mundo homérico*.
Guerra y certamen.
Eros y formación de los amigos.
El *ritmo* está activo en el lenguaje desde tiempos remotos: hablar, moverse, obrar.

16 [44][41]
El renacimiento de Grecia
a partir de la renovación del espíritu alemán.

Nacimiento de la tragedia.
Ritmo.
Certamen de Homero.
Religión y arte.
Filosofía y la vida helénica.
Los centros superiores de formación.
La amistad y la formación.

16 [45]
Platón y Dioniso.

16 [46]
Envidia de los dioses.
La emulación ambiciosa, ingenua en toda la historia, oficialmente reconocida en el ostracismo (Éfeso).
Toda la educación, pero también los educadores (Platón, Sofistas). La rivalidad de las ciudades, frecuentemente terminan en lucha. Peligrosidad de la *no*-rivalidad para los griegos: Milcíades, Atenas, Esparta.

[40] Cfr. 16 [16].
[41] Plan para BA.

17. N 12. SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1871[1]

17 (1)
Tú, quieto, bribón
[illegible] el bastón.

17 (2)
A [illegible] brama el arroyo ancho,
[illegible] el bribón tras los caballos.

17 (3)
En la [illegible] se sienta el perro,
[illegible] una salchicha.
En el tejado se sienta la vaca
[illegible] come y la fuma.

17 (4)
El [illegible] hombre se regala opíparamente
porque puede pagarlo.

17 (5)
Se alegra el caballo en el fondo de la mina,
brilla una luz salvaje en sus verdes ojos.

17 (6)
Una broma cordial
[illegible] del corazón bromista.

17 (7)
De la bota izquierda un brillo divino
ahora sea dado a tu pie.
Te lo agradezco, tu noble hombre,
porque ahora caminar de nuevo puedo.

---

[1] N 12, cuaderno de 146 páginas, parcialmente utilizado. Contiene anotaciones filológicas y diversas notas.

[2] Este fragmento está en dialecto alemán. En los dos siguientes introduce también alguna palabra en dialecto.

17 [8][3]

Si no existiese el buen Jean[4],
nuestro fin seria inmediato.

17 [9][5]

φωρά — Göttling[6], acentuación
Stephanus, léxico.
Lobeck[7].
Hesiquio.
θῆμα — Hesiquio.
Leutsch, «Philol.» sobre Teognis.
Esquilo, *Scolii.*
ἀγών.
Keil, *Inscript. Boeoticae.*
Sauppe, *oratores attici.*
Φώραν Hes. τὴν ἔρευναν, aquí distintos por el acento (Pollux, 8, 69).
ἐπ' αὐτῇ τῇ φωρᾷ, en todo caso restituir φωρᾳ Laert. I, 96; Ach. Tat., 7, 11 *Oenomai Cynici*, libro φωρὰ γοήτων. Euseb., *Preparatio evangelica*, 5, p. 211 Theodoret., *Aff. Gr.*, p. 86, 21.

17 [10][8]

Un par de gemelos de una casa
salieron valientemente,
a despedazar los dragones del mundo.
¡Obra de dos padres! ¡Qué gran prodigio!
Pero la madre del par de gemelos
amistad se llamaba.

---

[3] Después de este fragmento en el msc. se incluye 17 [8a] y 17 [8b]. Ver apéndice.
[4] En el msc. «Jean» no «Jesus».
[5] Después de este fragmento en el msc. se incluye 17 [9a]. Ver apéndice.
[6] Karl Wilhelm Göttling (1793-1869), filólogo editor de los *Carmina de Hesíodo*, Gotha 843.
[7] Christian August Lobeck (1781-1860), autor de *Aglaophamus, sive de Theologiae mysteriis racecorum causis*, Königsberg, 1829.
[8] Añadido después de la publicación de la primera *Intempestiva* sobre David Strauss (Septiembre de 1873). Cfr. también Elisabeth Förster-Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Baumann, Leipzig, 1895-1904, II, p. 128.

18. MP XII 2.
FINALES DE 1871-PRIMAVERA DE 1872[1]

18 [1]

Precisamente lo falso siempre es tomado en serio:
en la religión — lo histórico
en el arte — las lecturas amenas
en la ciencia — la micrología, lo curioso, la producción propia
en la filosofía — el estúpido materialismo.

18 [2]

Introducción.
El título.
Nada que concierna especialmente a las relaciones con Basilea.
Ninguna responsabilidad para las aplicaciones útiles.
El lugar en el que se *hace* tanto y también *se piensa* otro tanto.
Recordar, no instruir.
Nada más desde el horizonte de todos los pueblos cultos.
Más bien las instituciones *alemanas*, Escuela elenental, Instituto de bachillerato, Universidad.
Nos vinculan a nuestro pasado.
Dudosas novedades del espíritu moderno, actual
Respecto a su futuro, toda la esperanza está en una renovación del espíritu alemán.
Importante para nuestro tema comprender de nuevo el espíritu originario sin sus degeneraciones modernas.
Por lo tanto, ni para los que «lo ven todo fácil»,
ni para los desesperados,
sino para los que luchan, cuya imagen podría serSchiller.
Parte principal. Ninguna definición de formación
Todo depende de la *última meta* a cuyo servicio se pone la formación.
Prescindamos de la fraseología de la formación como «fin en sí misma».

[1] Mp XII 2, folios sueltos con notas para BA.
[2] Proyecto para BA.

Si queremos hacer un elenco de las metas de la formación de nuestro tiempo encontramos

La formación al servicio de la ganancia
de la sociabilidad
del Estado
de la Iglesia
de la ciencia.

Todo es atravesado por dos direcciones:

1. *la máxima extensión posible*
optimismo de los economistas políticos.
miedo de la opresión religiosa
exagerado concepto del Estado de Hegel.
También la sociedad.
2. *Disminución, debilitamiento*, ya intencional, ya no intencional
división del trabajo
diferentes Iglesias
temor ante el socialismo.

Las dos direcciones tienen algo de *antinatural*: el no creer en la pirámide *intelectual*, en el *genio*, es decir, *hostilidad* contra el *crecimiento y la restricción*.

18 [3]

Intención de la naturaleza de llegar a la *perfección*. El genio es en este sentido atemporal. La meta es siempre alcanzada.

El fin de la *formación* es proteger a la naturaleza para este perfeccionamiento atemporal: más o menos como la medicina protege a la naturaleza en su tendencia hacia la salud.

La característica de esta formación suprema es la *inutilidad* del punto de vista del egoísmo, de la temporalidad.

Por el contrario, un pueblo conquista a través de sus genios el derecho a la existencia: *utilidad* suprema.

Tarea de la *formación*: llevar a cumplimiento al genio,
allanarle el camino. hacer posible
su actuación mediante la veneración,
descubrirlo.

Con esto se exige como fin educativo del no-genio:

1. Obediencia y modestia.
2. Conocimiento exacto de los límites de cada profesión.
3. Disponibilidad para el genio, reunir material.

Todo esto es «la organización de las castas intelectuales». Por lo tanto, un servicio mayéutico para el nacimiento del genio. ¡Tarea suprema y difícil!

Las tres posibilidades hesiodeas.

Especialmente: reanudación del nuevo despertar de la Antigüedad, por lo tanto del movimiento de la Reforma.

18 [4]

Ciertamente es un hombre cabal,
que puede aconsejarse a sí mismo.
También él debe recibir nuestra loa,
el que no sabiéndose aconsejar,
gusta aceptar un buen consejo.
Pero quien no se sabe aconsejar,
tampoco le gusta aceptar consejo ajeno.
¡Ay! ¡Ese es un mal hombre!
¡Que ha perdido y malgastado[3]!

18 [5]

1. Puesta en escena. Introducción. Pistolas. (Duelo.)
2. Instituto de bachillerato.
3. Escuela de grado medio.
4. Escuela elemental.
5. Universidad.
6. El «mudar». Estrella fugaz. Pistolas. Risa. Lucha en la caverna. Sueño del futuro.

18 [6][2]

Dos amigos. Se han conocido en Rolandseck. Prometen encontrarse allí una vez cada año. Precisamente este día en contacto. Con[5] dificultad se separan.

18 [7]

El egoísmo del erudito.
La curiosidad refinada } del hombre de ciencia
Deseo de entretenimiento
Examen de agudeza

Uno se ha acostumbrado temporalmente a pensar en ciertas cosas, y lo hace luego a lo largo de su vida, sobre todo cuando a esto se une también el ganarse el pan.

18 [8]

Piénsese qué escaso es el hombre *honrado*: ¡qué escaso será, en las cosas más elevadas, el amor puro por la verdad!

18 [9]

El filósofo es un milagro.
En ningún caso su fin es la cultura.
Pero lo mismo vale para la obra de arte.
Ambos tienen, sin embargo, una relación con la cultura.
Ellos — — —

[1] En el msc. «hat» y no «ist».
[2] Después de este fragmento en el msc. se incluye 18 [6a]. Ver apéndice.
[3] En el msc. «Mit» y no «Viel».

18 [10]

Sobre el futuro
de nuestros centros de formación.

Seis conferencia públicas
por
F. N.

Principio del año 1871

18 [11]

Primera conferencia	16 enero
Segunda conferencia	6 febrero
Tercera conferencia	27 febrero
Cuarta conferencia	5 marzo
Quinta conferencia	23 marzo
Sexta conferencia	

Primer discurso pronunciado el 16 de enero.
Segundo discurso pronunciado el 6 de febrero.

18 [12]

Sobre
el futuro de nuestros centros de formación.
Seis discursos públicos,
pronunciados
por encargo de la *Sociedad Académica*
de Basilea

por
Fr. N.

18 [13]

En el Congreso general
de filólogos y profesores alemanes en Leipzig.
El veintidós de mayo de 1872.

19. P I 20B.
VERANO DE 1872-COMIENZO DE 1873[1]

19 [1]

A una buena altura todo se reúne y coincide — las ideas del filósofo, las obras del artista y las buenas acciones.

Se ha de mostrar cómo toda la vida de un pueblo refleja, de una manera impura y confusa, la imagen ofrecida por sus genios más grandes: éstos no son el producto de la masa, pero la masa muestra su repercusión.

O, ¿cuál es la relación?

Existe un puente invisible de genio a genio[2] — esa es la verdadera «historia» de un pueblo, todo lo demás se reduce a innumerables variaciones semejantes a sombras de materiales malos, copias de manos inexpertas.

También las fuerzas éticas de una nación se manifiestan en sus genios.

19 [2]

Característica de las morales postsocráticas — todas son eudemonistas e individuales.

19 [3]

Circunscribir el mundo, en el que se encuentran el filósofo y el artista.

19 [4]

Prólogo a Schopenhauer[3] — Entrada al inframundo — he sacrificado muchas ovejas negras — de esto se quejan las otras ovejas[4].

19 [5]

En el mundo espléndido del arte — ¡cómo filosofan ellos![5]

---

[1] Los textos de este cuaderno estaban destinados a un escrito sobre el filósofo, conocido frecuentemente como el «Libro del filósofo». Son diversos los temas que abordan estos fragmentos: sobre la verdad, arte y conocimiento, valor de la mentira, y también consideraciones diversas sobre los filósofos anteriores a Platón que darán lugar al escrito *La filosofía en la época trágica de los griegos* y a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Hay también coincidencias entre estos textos y el texto titulado *Los filósofos preplatónicos*. Cfr. 19 [13,36, 85, 98, 131].

[2] Cfr. *Die Vorplatonischen Philosophen*, KGW II, 4, 212.

[3] El escrito proyectado es la Intempestiva SE.

[4] Homero, *Odisea*, XI, 32 ss. Cfr. 34[45]. Cfr. apéndice, Cfr. 19 [95a].

[5] Referencia a la época de los filósofos presocráticos y de la tragedia griega. Cfr. PHG 2.

¿Si se alcanza una plenitud de la vida cesa entonces el filosofar? No: sólo ahora comienza el verdadero filosofar. Su juicio *sobre la existencia* [illegible] porque tiene ante sí la plenitud relativa y todos los velos e ilusiones del arte.

19 [6]

Los antiguos eran bastante más virtuosos que nosotros, porque tenían mucho menos moda[6].

¡La energía virtuosa de sus artistas!

19 [7]

Oposición a la prensa — ella ofrece *opiniones públicas* — nosotros somos los *que enseñamos públicamente*.

Nosotros afrontamos los *problemas inmortales del pueblo* — tenemos que liberarnos de los que son momentáneos, temporales.

Cuadro de la tarea de la generación filosófica moderna.

La exigencia de superarse a sí mismo, es decir, lo *saeculare*, el espíritu del tiempo.

19 [8]

Característica de Schopenhauer: el solitario en la más alta sociedad.

19 [9]

Aquellos filósofos griegos *superaron el espíritu del tiempo* para comprender los sentimientos del espíritu heleno: ellos expresan la necesidad de solucionar los problemas eternos[7].

19 [10]

En el mundo del arte y de la filosofía el hombre trabaja en la construcción de una «inmortalidad del intelecto».

Solamente la voluntad es inmortal — en comparación con ella, qué miserable parece aquella inmortalidad del intelecto mediante la formación, que presupone cerebros humanos[8]:

se ve la importancia que tiene esto para la naturaleza.

— Pero, entonces, ¿cómo puede ser el genio al mismo tiempo la meta suprema de la naturaleza?

La *supervivencia a través de la historia* y la supervivencia a través de la *procreación*.

Este es el significado de la procreación en lo bello de Platón[9]— es decir, para que nazca el genio es necesaria la superación de la historia, hay que sumergir la historia en la belleza y eternizarla.

¡Contra la *historiografía icónica*[10]! Incluye un elemento barbarizador.

Sólo ha de hablar de lo grande y de lo único, del modelo.

---

[6] PHG 2.

[7] Cfr. KGW II, 4, p. 213.

[8] Cfr. HL 2.

[9] *Banquete*, 206 b. Cfr. 19 [53, 152, 148], 21 [14].

[10] Sobre la historiografía icónica 19 [23, 27, 212, 248, 319], 23 [14]

De esta manera se comprende la tarea de la nueva generación filosófica.

Los grandes griegos de la época de la tragedia no tienen ninguno de ellos rasgo de historiador: — — —

19 [11]

El impulso de conocimiento *no selectivo* equivale al instinto sexual predominado — ¡signo de *vulgaridad*!

19 [12]

La tarea del filósofo está en combatir con conciencia todos los elementos que conducen a la actualidad — y apoyar así la tarea inconsciente del arte.

En ambos alcanza un pueblo la unidad de todas sus cualidades y su máxima belleza.

La tarea actual frente a las ciencias.

19 [13]

El filósofo de la época trágica.

El filósofo no se mantiene tan completamente al margen del pueblo, como una excepción: la voluntad quiere también algo de él. La intención es la misma que en el arte — su propia transfiguración y redención. La voluntad *aspira a purificarse* y a *ennoblecerse*: de un grado a otro.

La forma de la existencia como formación y *cultura* — la voluntad sobre las cabezas de los hombres.

19 [14][1]

El impulso limitado de conocimiento.

Los Siete Sabios — el estadio épico-apolíneo de la filosofía.

19 [15]

Los impulsos que distinguen a los griegos de los otros pueblos se expresan en su filosofía.

Pero esos son justamente sus impulsos *clásicos*.

Es importante su manera de ocuparse de la historia.

La degeneración progresiva del concepto de historiador en la Antigüedad — la disolución en la curiosidad enciclopédica.

19 [16]

Tarea: reconocer la *teleología* del genio filosófico. ¿Es éste efectivamente sólo un caminante que aparece casualmente? En todo caso, si él es un verdadero filósofo, nada tiene que ver con la situación política ocasional de un pueblo, sino que él es *intemporal* frente a su pueblo. Pero por eso, no está unido con este pueblo casualmente — lo específico del pueblo se manifiesta aquí como individuo y ciertamente el impulso del pueblo se explica como *impulso universal*, y se utiliza para resolver el enigma del mundo. La naturaleza consigue en esta ocasión

[1] Cfr. PHG 2.

contemplar puramente sus impulsos, *separándolos*. El filósofo es un medio para llegar a la quietud en medio de la corriente incesante, para ser consciente de los modelos permanentes, despreciando la pluralidad infinita.

19 [17]

El filósofo es una autorrevelación del taller de la naturaleza — filósofo y artista hablan de los secretos artesanales de la naturaleza.

La esfera del filósofo y del artista vive por encima del tumulto de la historia de la época, al margen de la necesidad.

El filósofo como *freno de la rueda del tiempo.*

Las épocas en las que aparecen los filósofos son épocas de gran peligro, pues es cuando la rueda gira siempre más rápido — los filósofos y el arte vienen a ocupar el lugar del mito que desaparece. Ellos se anticipan a su tiempo, pero la atención de los contemporáneos se vuelve hacia ellos sólo lentamente.

Un pueblo que es consciente de sus propios peligros produce el genio.

19 [18]

Libertad del mito. Tales. ¡UN ÚNICO *elemento como Proteo*!

Lo trágico de la existencia. Anaximandro.

El juego artístico del cosmos[12]. Heráclito.

La lógica eterna. Parménides. La lucha de las palabras.

La piedad con todos los vivientes. Empédocles. El esclavo.

Medida y número. Pitágoras. Demócrito.

(El certamen. Heráclito.)

(Amor y cultura. Sócrates.)

El νοῦς hipótesis mínima. Anaxágoras.

19 [19]

No soportamos a aquel que se pone a filosofar delante de nosotros, por ejemplo a David Strauss, al que no se le puede ayudar cuando se sale de su específica atmósfera histórico-crítica[13].

19 [20]

Después de Sócrates ya no hay que salvar el bien común, de ahí la ética individualista, que quiere salvar a los *individuos.*

19 [21]

El impulso de conocimiento indiscriminado y desmedido, con trasfondo histórico, es un signo de que la vida ha envejecido: hay un gran peligro de que los individuos *se perviertan*, por eso sus intereses se encadenan poderosamente a

---

[12] El valor de Heráclito como referente de la filosofía del arte de Nietzsche comienza a tener importancia: Cfr. 19 [62, 67, 89, 134; 21 [5, 15, 16]; 23 [8, 9, 35]. Cfr. Luis Enrique de Santiago Guervós, *Arte y poder...*, *op.. cit.*, pp. 550 ss.

[13] Primera mención en los Fragmentos Póstumos de David Strauss (1808-1874), conocido teólogo al que Nietzsche dedicará la primera Intempestiva. El libro de Strauss, *La vieja y la nueva fe*, se publica en 1872 y alcanzó una gran difusión entre los públicos más diversos con sus ediciones en dos años. Cfr. 19 [32, 201, 259, 273].

factor de conocimiento, no importa cuáles. De este modo, los impulsos generales se pregunta y ya no contienen al individuo.

El germano ha transfigurado todas sus limitaciones transfiriéndolas a las virtudes: fidelidad, modestia, moderación, diligencia, pureza, amor al orden, son virtudes familiares: pero también lo informe, la completa falta de vitalidad de la vida, la mezquindad — su impulso ilimitado de conocimiento es la consecuencia de una vida mezquina: sin ese impulso él llegaría a ser mezquino y perverso, y lo es a menudo a pesar de aquellas virtudes.

Ahora se nos ha dado una forma superior de vida, un trasfondo artístico — también ahora la consecuencia inmediata es un impulso de conocimiento objetivo, es decir, la *filosofía*.

Un peligro terrible: que se mezclen la agitación político-americana y la [illegible]mente cultura erudita[14].

19 [12]

La *belleza* se presenta de nuevo como poder en el impulso de conocimiento objetivo.

¡Es sumamente sorprendente que Schopenhauer *escriba bien*! Su vida tiene también más estilo que la de los profesores universitarios — ¡pero el entorno es [illegible]!

Hoy no sabe nadie qué aspecto tiene un buen libro, hay que enseñarlo: no comprenden la composición. Además, la prensa arruina cada vez más el sentimiento de la composición.

¡Si se *pudiese retener lo sublime*[15]!

19 [13]

Para oponerse a la historiografía icónica[16] y a las ciencias naturales se requieren enormes fuerzas *artísticas*.

¿Qué debe hacer el filósofo? Acentuar en medio de este hormigueo el problema de la existencia, y en general los problemas eternos.

El filósofo debe *conocer lo que se necesita* y el artista debe *crearlo*. El filósofo debe sentir de la manera más intensa el dolor universal: de la misma manera que cada uno de los antiguos filósofos griegos expresa una necesidad: allí, en ese hueco, introduce él su sistema. Construye él su mundo dentro de ese hueco.

Hay que reunir todos los medios con los que se pueda salvar al hombre para el mañana: ¡ahora que las religiones se están extinguiendo!

Aclarar la distinción entre los efectos de la filosofía y los de la ciencia: y hacer otro tanto respecto a la distinción de los respectivos orígenes.

19 [14]

No se trata de destruir la ciencia, sino de *dominarla*. En todos sus fines y en todos sus métodos depende completamente de ideas filosóficas, *pero ella se olvida de esto fácilmente. La filosofía dominante, sin embargo, debe reflexionar tam-*

[14] La referencia a los Estados Unidos de América no es infrecuente en Nietzsche. MA, I, § 193, FW, § 329. Cfr. 29 [38].
[15] Cfr. 19 [33], HL 5.
[16] Cfr. 19 [10].

bién sobre el problema de hasta qué punto puede crecer la ciencia: ¡la filosofía [illegible] que fijar el VALOR!

19 [25]

Prueba de los efectos *barbarizantes* de las ciencias. Se pierden fácilmente a sí mismas al servir a los «intereses prácticos».

19 [26]

Valor de Schopenhauer al traer a la memoria verdades *generales* [illegible] atreve a expresar bellamente las susodichas «trivialidades».

No tenemos una filosofía popular noble, porque no tenemos un concepto noble de *peuple, publicum*. Nuestra filosofía popular es para el *peuple*, no para el público.

19 [27]

Si tenemos que forjar todavía una cultura, entonces son necesarias fuerzas artísticas enormes para quebrar el impulso ilimitado de conocimiento, para producir de nuevo una unidad. *La suprema dignidad del filósofo se muestra en el momento en que concentra el impulso ilimitado de conocimiento y lo somete a la unidad.*

Así se ha de comprender a los filósofos griegos más antiguos, ellos sometieron el impulso de conocimiento. ¿Por qué después de Sócrates tal impulso se les escapó poco a poco de las manos? En un primer momento encontramos la misma tendencia incluso en *Sócrates y en su escuela*: se quería limitar aquel impulso mediante la atención que presta el *individuo* a una *vida feliz*. Pero esta es una fase tardía, inferior. Antiguamente no se trataba de los *individuos*, sino de los *hombres*.

19 [28]

Los grandes filósofos antiguos pertenecen *a la vida general del mundo griego*; *después de Sócrates* se forman *sectas*[17]. A la filosofía se le escapan poco a poco de las manos las riendas de la ciencia.

En la Edad Media es la teología la que toma las riendas de la ciencia: hoy estamos en una época peligrosa de emancipación.

El bien general exige que se llegue nuevamente a *refrenar* aquel impulso, y que al mismo tiempo se alcance una elevación y una concentración.

El *laissez aller de nuestra ciencia*[18], como en ciertos *dogmas de la economía política*: se cree en un éxito absolutamente saludable.

En un cierto sentido la influencia de Kant ha sido dañina: pues se ha perdido la fe en la metafísica. Nadie podrá contar con su «cosa en sí» como si se tratara de un principio que amansa.

Hoy comprendemos la memorable aparición de *Schopenhauer*: él reúne todos los elementos que tienen todavía un valor para dominar la ciencia. Él trata los más profundos y originarios problemas de la ética y del arte, y plantea el problema del valor de la existencia.

---

[17] Cfr. 19 [60, 89, 180], 23 [14].

[18] Alusiones al mismo tema en 19 [262], 29 [22, 24, 26, 222].

¡Admirable unidad de Wagner y Schopenhauer! Surgieron del mismo impulso. Las cualidades más profundas del espíritu germánico se aprestan aquí a la lucha: frente a la *reflexión*[19] como en los griegos.

19 [19]

Descripción del enorme peligro de la mundanización en los siglos VI y V: la tolerancia de las colonias, de la riqueza, la sensualidad.

19 [20]

El problema: *¡encontrar la cultura para nuestra música!*

19 [21]

Hay que designar el método con el que ha de vivir el hombre filósofo.

19 [22]

Sobre la caracterización de la superficialidad de nuestra cultura: David Strauss, nuestro teatro, nuestros poetas, nuestra crítica, nuestras escuelas[20].

19 [23]

Mi tarea: *comprender el íntimo nexo y la necesidad de toda verdadera cultura.* El remedio protector y terapéutico de una cultura, la relación de la misma con el genio del pueblo. La consecuencia de todo mundo artístico grande es una cultura; pero a menudo, debido a corrientes contrarias hostiles, no consigue llegar a su fin final de una obra de arte.

La filosofía tiene que mantenerse firme a través de los siglos en las *altas cumbres del espíritu*: y retener en ellas la fecundidad eterna de todo lo que es grande[21].

Para la ciencia no hay grande ni pequeño — ¡pero sí para la filosofía! El valor de la ciencia se mide con este criterio.

¡Retener lo sublime!

¡Qué extraordinaria *falta* de libros en nuestra época que respiren una fuerza heroica! — ¡Ni siquiera se lee a Plutarco!

19 [24]

Kant dice (2. prólogo a la *Crítica*): «*he debido eliminar el saber, para dejar un sitio a la fe*; y el dogmatismo de la metafísica, es decir, el prejuicio de proceder en ella sin una crítica de la razón pura, es la verdadera fuente de toda incredulidad que repugna a la moralidad, incredulidad que es siempre bastante dogmática»[22]. Muy importante! ¡Lo que le ha impulsado ha sido una falta de cultura!

¡Extraña antítesis entre «*saber y creer*»! ¡Qué hubiesen pensado de ello los griegos! ¡Kant *no conocía otra antítesis*! ¡*Pero* NOSOTROS!

A Kant le mueve una falta de cultura: quiere *preservar* un dominio frente al saber: en este campo pone las raíces de todo lo más alto y profundo, del arte y la fe — Schopenhauer.

---

[19] Schopenhauer, A., *WWV*, I, libro 1, § 1.
[20] Cfr. 19 [19] y nota.
[21] Cfr. HL 3.
[22] *Crítica de la razón pura*, prólogo a la 2.ª edición.

Por otro lado, reúne *todo lo que es digno de ser sabido en todo tiempo* — la sabiduría ética del pueblo y del hombre (Punto de vista de los Siete Sabios, de los filósofos populares griegos).

Descompone los elementos de esa fe y muestra lo poco que la fe cristiana satisface la necesidad más profunda: ¡pregunta por el valor de la existencia!

¡*La lucha del saber contra el saber*!

Schopenhauer llama la atención también sobre el saber y sobre el pensamiento *inconsciente*.

El refrenamiento del impulso de conocimiento — ¿debe mostrarse ahora si está *a favor de una religión o bien de una cultura artística*?; me quedo con el segundo aspecto.

Añado la pregunta del VALOR del conocimiento *icónico histórico*, también respecto a la *naturaleza*.

En los griegos, el refrenamiento es a favor de una cultura artística (¿y de una religión?), el refrenamiento que quiere *prevenir* un desenfreno total: nosotros queremos *volver a domar* lo que se ha desenfrenado del todo.

19 [35]

El filósofo del conocimiento trágico. Él refrena el impulso desenfrenado de saber no mediante una nueva metafísica. No establece ninguna nueva fe. El siente *trágicamente que el terreno de la metafísica se ha cambiado*, y nunca se puede contentar con el juego turbulento y variopinto de las ciencias. Trabaja en la construcción de una nueva *vida*: restablece los derechos del arte.

El filósofo del *conocimiento desesperado* se consumará en una ciencia ciega del saber a toda costa.

Para el filósofo trágico el hecho de que la metafísica aparezca sólo antropomórficamente completa la *imagen de la existencia*. Él no es *escéptico*.

Aquí se ha de *crear* un concepto: pues el escepticismo no es la meta. El impulso de conocimiento, cuando llega a sus límites, se vuelve contra sí mismo para proceder a la *crítica del saber*. El conocimiento al servicio de la vida mejor.

Incluso se debe *querer la ilusión* — en eso consiste lo trágico.

19 [36]

EL ÚLTIMO FILÓSOFO — puede tratarse de generaciones enteras. Él tiene solamente que ayudar a *vivir*. «El último», naturalmente en sentido relativo. Para nuestro mundo. Demuestra la necesidad de la ilusión, del arte y de un arte que domina la vida. Para nosotros, es imposible producir de nuevo una serie tal de filósofos, como lo ha hecho Grecia en la época de la tragedia. Su tarea la cumple ahora *únicamente el arte*. Un sistema así sólo es posible todavía como *arte*. Desde el punto de vista actual todo aquel período de la filosofía griega recae también en el dominio de su arte.

La *domesticación de la ciencia* se consigue ahora *sólo* a través del *arte*. Se trata de juicios de *valor* sobre el saber y la erudición.

¡*Enorme tarea y dignidad del arte en esta tarea*! ¡Debe recrear todo y *tiene que volver a engendrar la vida completamente sólo*! *Lo que el arte puede hacer* nos lo muestran los *griegos*: si no los tuviéramos a ellos, nuestra fe sería una fe quimérica.

Depende de su fuerza el que se pueda construir aquí, en este vacío, una religión. Nosotros nos interesamos por la *cultura*: ¡lo «alemán» como fuerza *redentora*!

En todo caso, la religión que tuviera capacidad para ello tendría que tener una enorme *fuerza de amor*: en la que se quebrase también el saber, lo mismo que se quiebra en el lenguaje del arte.

Pero ¿quizás podría el arte crearse para sí mismo una religión, engendrar el mito? Así sucedió entre los griegos.

[1871]

Sin embargo, las filosofías y las teologías hoy *aniquiladas* continúan todavía ejerciendo su influjo sobre las ciencias: aunque las raíces estén muertas, todavía sigue habiendo vida en las ramas durante un tiempo. Se ha dado una excesiva importancia al elemento *histórico* como un contrapeso frente al mito teológico, pero también frente a la filosofía: el *conocimiento absoluto* celebra sus Saturnales aquí y en las ciencias matemáticas de la naturaleza, lo mínimo que se pueda conseguir en este campo se considera superior a todas las ideas metafísicas. En este caso, el grado de *seguridad* define el valor, no el grado de *imprescindibilidad* para el hombre. Se trata del viejo conflicto entre la *fe* y el *saber*.

Son unilateralidades bárbaras.

Hoy la filosofía no puede más que acentuar el carácter *relativo* de todo conocimiento y lo que es *antropomórfico*, así como la fuerza de la *ilusión* que domina por todas partes. De este modo, ya no está en condiciones de contener el impulso desenfrenado del conocimiento: éste *juzga* cada vez más según el grado de certeza y busca objetos cada vez más pequeños. Mientras que todo hombre está contento cuando pasa un día, el historiador registra, excava y combina para arrebatarlo al olvido: lo *pequeño* debe ser también eterno, *porque es cognoscible*.

Para nosotros vale solamente el criterio estético: lo *grande* tiene derecho a ser investigado históricamente, pero no mediante una descripción icónica, sino *productiva y estimulante*. Dejemos *en paz a las tumbas*: pero apoderémonos de lo eternamente vivo.

Lema preferido de nuestra época: *los grandes efectos de las cosas más pequeñas*. Las investigaciones históricas, por ejemplo, tienen en su conjunto algo de grandioso: son como la escasa vegetación que poco a poco erosionará los Alpes. Vemos un gran impulso que tiene instrumentos pequeños, pero *enormemente numerosos*.

Se podría contraponer a esto: ¡*los pequeños efectos de las cosas grandes*!, es decir, si lo que es grande está representado por individuos. Es difícil entenderlo, a menudo la tradición se extingue, es objeto de un odio generalizado, su valor se basa en la cualidad que tiene siempre pocos tasadores.

Lo grande sólo actúa sobre lo grande: lo mismo que en el *Agamenón*, donde las señales luminosas se transmiten de una cumbre a otra[23]. La tarea de una *cultura* consiste en impedir que la grandeza de un pueblo no aparezca en la figura de un estudiado o de un solitario.

Por eso queremos decir lo que sentimos: no es cuestión de esperar hasta que el pálido reflejo de lo que me parece claro consiga también penetrar en los valles. En definitiva, son los grandes efectos de lo más pequeño precisamente los efectos posteriores de lo *grande*; ellos han provocado una avalancha. Ahora tenemos dificultades para contenerla.

[23] Esquilo, *Agamenón*, 281-316.

19 [38]

La historia y las ciencias naturales fueron necesarias frente a la Edad Media, el saber frente a la fe. Nosotros dirigimos hoy el *arte* contra el saber: ¡vuelta a la vida! ¡Refrenamiento del impulso de conocimiento! ¡Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos!

¡Esto significa para nosotros la *salvación del espíritu alemán, para que vuelva a ser un salvador*!

La esencia de este espíritu se nos ha abierto en la *música*. Nosotros comprendemos ahora cómo los *griegos* hicieron depender su cultura de la música.

19 [39]

La creación de una religión consistiría en que uno *suscite la fe* en el edificio mítico que se ha instalado en el vacío, es decir, que se haga creer que responde a una necesidad extraordinaria.

Es *inverosímil* que esto se repita después de la *Crítica de la razón pura*.

Por el contrario, yo puedo imaginarme una especie completamente nueva de *filósofo-artista*, el cual introduzca en aquel vacío una *obra de arte*, como valor estético.

La bondad y la compasión son afortunadamente independientes de la dependencia y de la prosperidad de una religión: por el contrario, el *obrar* bien está ya muy definido por imperativos religiosos. La gran mayoría de las acciones buenas según el deber no tiene ningún valor ético, sino que *se imponen por la fuerza*.

La moralidad *práctica* sufrirá mucho cada vez que fracase una religión. Parecen indispensables los castigos y las recompensas de la metafísica.

¡Si se pudiese crear la *costumbre*, la poderosa *costumbre*! Con eso se tendría también la moralidad.

Pero la *costumbre* se forma a través de los *patrones de las poderosas personalidades individuales*.

Yo no cuento con una *bondad* que se despierta en la masa de los ricos, pero sí podría convertirla uno en una *costumbre*, en un deber frente a la tradición.

Si la humanidad utilizase para la educación y las escuelas lo que hasta ahora se ha utilizado para la construcción de iglesias, si aplicase a la educación la inteligencia empleada en la teología...

19 [40]

¡La forma *libremente poética* con que los griegos trataban a sus dioses!

Estamos muy acostumbrados a la contraposición entre verdad histórica y falsedad. ¡Es cómico que los mitos cristianos tengan que ser completamente *históricos*!

19 [41]

El problema de una *cultura* en raras ocasiones se ha comprendido correctamente. Su fin no consiste en la máxima *felicidad* posible de un pueblo, tampoco en el libre desarrollo de *todas* sus aptitudes, sino que se muestra en la justa *proporción* de estos desarrollos. Su fin trasciende la felicidad terrena: su meta es la creación de grandes obras.

En todos los impulsos griegos se muestra una *unidad apremiante*: la llamamos la *voluntad* helénica. Cada uno de estos impulsos trata de existir sólo y desarrollarse hasta el infinito. Los antiguos filósofos tratan de construir el mundo desde sus impulsos.

La *cultura* de un pueblo se manifiesta en el *refrenamiento unitario de los impulsos de este pueblo*: la filosofía refrena el impulso de conocimiento, el arte el impulso de las formas y el éxtasis, el ἀγάπη refrena el ἔρως, etc.

El conocimiento *aísla:* los filósofos más antiguos representan aislado lo que el arte griego hace aparecer junto.

El contenido del arte coincide con el de la filosofía antigua, pero vemos utilizadas como filosofía las partes *aisladas* constitutivas del arte, para *refrenar el impulso de conocimiento*. Esto se tiene que poder demostrar también entre los italianos: el individualismo en la vida y en el arte.

[19 [42]

Los griegos como descubridores, viajeros y colonizadores. Saben *aprender*: enorme fuerza de asimilación. Nuestra época no debe creerse superior con su impulso de saber: ¡sólo en los griegos todo se convirtió en *vida*! ¡En nosotros, todo queda reducido a conocimiento!

19 [43][24]

Cuando se trata del *valor* del conocimiento y, por otro lado, cuando una bella ilusión, por poco que se crea en ella, tenga perfectamente el mismo valor que un conocimiento, resulta entonces que la vida tiene necesidad de ilusiones, es decir, de tomar por verdades las no-verdades. La vida necesita creer en la verdad, pero es suficiente luego la ilusión, es decir, las «verdades» se demuestran mediante sus efectos, no mediante demostraciones lógicas sino con demostraciones de la fuerza. Aquello que es verdadero y lo que ejerce una acción son considerados como si fuesen lo mismo, y también en este caso nos plegamos ante la fuerza. ¿Cómo es entonces posible que se dé en general una demostración lógica de la verdad? En la *lucha entre «verdad» y «verdad»* buscan éstas la alianza de la reflexión. *Toda aspiración efectiva de la verdad llega al mundo por la lucha en torno a una convicción agrada*, a través del πάθος de la lucha: fuera de esto el hombre no tiene interés por el origen lógico.

19 [44][25]

Objetivo: definir la teleología del filósofo dentro de la cultura.

Preguntemos a los griegos por la época en que su cultura tenía una unidad.

Importante: también existe la filosofía para la cultura más rica. ¿Para qué?

Preguntemos a los grandes filósofos. ¡Ah, ellos han desaparecido! ¡Con cuánta ligereza procede la naturaleza!

19 [45]

¿Cómo se relaciona el genio filosófico con el arte? Poco hay que aprender de la relación directa. Debemos preguntar: ¿qué es arte en su filosofía? ¿Obra

[24] Cfr. 19 [102, 175].
[25] Cfr. 19 [50], 26 [14], 29 [223].

de arte? ¿Qué es lo que *queda* cuando su sistema es destruido como ciencia? Sin embargo, eso que permanece debe ser precisamente aquello que refrena el impulso de saber, por consiguiente lo artístico de una filosofía. ¿Por qué es necesario un tal refrenamiento? Porque desde el punto de vista científico se trata de una ilusión, una no-verdad, que engaña al impulso de conocimiento y sólo lo satisface provisionalmente. El valor de la filosofía en este refrenamiento no se encuentra en la esfera cognoscitiva, sino en la esfera de la *vida*: la *voluntad de existir realiza la filosofía* como objetivo de una forma superior de existencia.

No es posible que arte y filosofía se puedan dirigir *contra* la voluntad; pero en todo caso la moral está a su servicio. Dominio absoluto de la *voluntad*. Una de las formas más delicada de existencia es el Nirvana relativo.

19 [46]

Hay que decir todo de la manera más precisa posible y dejar de lado todo *minus*, también el de «voluntad».

19 [47]

La belleza y la grandiosidad de una construcción del mundo (*alias* filosofía) deciden hoy sobre su valor — es decir, es juzgada como *arte*. ¡Su forma probablemente cambiará! La rígida formulación matemática (como en Spinoza) — que tiene un efecto tan sosegado en Goethe, es sólo legítima todavía como medio de expresión estética.

19 [48]

Se ha de establecer este principio — vivimos sólo mediante ilusiones — nuestra conciencia roza la superficie. Son muchas las cosas que se ocultan ante nuestra mirada. Tampoco hay que temer que el hombre se conozca *completamente* a sí mismo, que atraviese con su mirada en todo momento todas las leyes de la palanca, de la mecánica, todas las fórmulas de la arquitectura, de la química, que son necesarias para su vida. Pero cabe la posibilidad de que se conozca todo a través de este *schema* (esquema). Eso no cambia casi nada para nuestra vida. Todo esto se reduce además a fórmulas sobre fuerzas absolutamente incomprensibles.

19 [49]

Sin duda, nosotros vivimos en una continua ilusión debido a la superficialidad de nuestro intelecto: es decir, necesitamos en todo momento el arte para vivir. Nuestro ojo nos mantiene atados a las *formas*. Pero si nosotros mismos somos los que poco a poco educamos ese ojo, veremos entonces reinar en nosotros mismos una *fuerza artística*[26]. Por lo tanto, vemos en la naturaleza misma mecanismos contra el *saber* absoluto: *el filósofo* CONOCE *el lenguaje de la naturaleza y dice*: «necesitamos el arte» y «sólo tenemos necesidad de una parte del saber».

19 [50]

Toda forma de *cultura* comienza cuando una gran cantidad de cosas se encuentra *velada*. El progreso del hombre depende de este velar las cosas — llevan

[26] Sobre la «fuerza artística», Cfr. 19 [54, 67, 79, 142]

[illegible] la vida a una esfera pura y noble, y excluyendo las excitaciones más vulgares. La lucha de la virtud contra la «sensualidad» es esencialmente de naturaleza es[illegible]. Si utilizamos a los *grandes* individuos para que nos sirvan de guías, velamos muchas cosas en ellos, más aún, escondemos todas las circunstancias y casualidades que hacen posible su origen, los *aislamos* para poder venerarlos. Toda religión contiene un elemento de estas características: los hombres bajo la protección divina, como algo infinitamente importante. Además, toda ética comienza cuando damos una *importancia infinita* al individuo particular — a diferencia de la naturaleza, que procede cruelmente y jugando. Si nosotros somos mejores y más nobles, ¡es debido a las ilusiones que aíslan!

Frente a esto, la ciencia natural contrapone la verdad absoluta de la naturaleza: la fisiología superior comprenderá ciertamente las fuerzas artísticas que intervienen ya en nuestro devenir, no sólo en el del hombre, sino también en el del animal: dirá que con lo *orgánico comienza* también lo *artístico.*

19 [54]

Las consecuencias de la teoría kantiana. Fin de la metafísica como ciencia.

El efecto barbarizante producido por el saber.

El refrenamiento del saber como impulso del arte.

Vivimos sólo mediante estas ilusiones del arte.

Toda cultura superior existe gracias a este refrenamiento.

Los sistemas filosóficos de los griegos más antiguos.

Se revela el mismo mundo que creó la tragedia.

En esto comprendemos la unidad de la filosofía y el arte para el fin de la cultura.

El concepto estético de lo grande y sublime: la tarea consiste en educar para eso. La cultura depende del modo en que se define «lo grande».

19 [82][27]

El saber absoluto conduce al *pesimismo*: el antídoto es el arte.

La filosofía es indispensable para la *formación*, porque ella *compromete* al *saber* en una concepción artística del mundo y a través de ella lo ennoblece.

19 [83]

SCHOPENHAUER definió perfectamente la preocupación de que la obra eterna no se le confiscase a la humanidad y no se perdiese: él conocía el destino de Heráclito, ¡y su primera edición fue destruida[28]! Era solícito como un padre: esto explica todos los rasgos desagradables de su personalidad, su relación con literatos como Frauenstädt[29]. El ansia por la fama es en este caso un instinto previsor a favor de la humanidad: él conocía el curso del mundo.

Se puede ciertamente concebir todavía una sublimidad mayor sobre la humanidad: ¡pero entonces no habría escrito! ¡Aspiraba a seguir produciendo en lo bello!

---

[27] Cfr. 19 [62, 64, 76].

[28] Referencia a la destrucción casi total de la primera edición de *El mundo como voluntad y representación*, por parte del editor Brockhaus a causa del fracaso de la misma.

[29] Julius Frauenstädt (1813-1879) fue amigo y discípulo de Schopenhauer.

19 [54]

Las transformaciones químicas en la naturaleza inorgánica son quizás también procesos artísticos, roles miméticos que una fuerza interpreta: ¡pero hay *muchos*! que ella puede interpretar.

19 [55]

No se lo he puesto fácil a los que sólo quieren sentir una satisfacción *erudita*, porque, en definitiva, yo no contaba con ellos. Faltan las citas[30].

19 [56]

La época de los Siete Sabios no prestaba mucha atención a la autoría de las sentencias sabias, pero se daba mucha importancia a la forma en la que alguien se apropiaba de una sentencia.

19 [57][31]

La cronología de los filósofos griegos.

Ritmo.

Coéforas.

19 [58]

Los filólogos de esta época se han mostrado indignos de poder contar entre ellos conmigo y con mi libro[32]: apenas necesitaría asegurarme de que también en este caso yo les eximo de que ellos quieran o no aprender algo, pero no estoy en condiciones de salir a su encuentro de cualquier modo.

Lo que se llama hoy «filólogo»[33], y a lo que yo intencionadamente señalo como algo neutro, puede pasar por alto también esta vez mi libro: pues es de naturaleza viril y no sirve para castrados. A ellos les conviene más sentarse en el telar de las conjeturas.

19 [59]

Sobre las Διαδοχαί[34] y sus orígenes (en la historia de los filósofos más antiguos).

Apolodoro[35] las combate: ¿quién las ha establecido?

---

[30] Nietzsche hace referencia a GT, lo mismo que en 19 [58].

[31] Se refiere aquí a diversos cursos universitarios. Cfr. 19 [129, 130], 29 [167]. Sobre la cronología de los filósofos ver también 19 [59].

[32] El libro es *El nacimiento de la tragedia*.

[33] En el msc. «Philologe» y no «Philologie».

[34] Sobre el tema de la sucesión de las escuelas filosóficas en la Antigüedad se ocupó el peripatético Soción de Alejandría (llamado el Joven), fue filósofo neopitagórico. Vivió durante los reinados de Augusto y de Tiberio. Enseñó en Roma y tuvo a Séneca como oyente. Nietzsche se interesó desde su época universitaria sobre este asunto, dentro de sus estudios laercianos. El cuaderno P II 12b, casi de la misma época que este fragmento, se conserva un escrito fragmentario con el título: *Die Diadocaiv der vorplatonischen Philosophen*, en KGW II, 4, 61[illegible]-632. Se pueden consultar también las cartas a Paul Deussen, finales de abril de 1868, CO I [illegible] 497 y a E. Rohde, 11 de junio de 1872, ver nota siguiente. Los diadocos fueron los sucesores de Alejandro, los que desmembraron el imperio.

[35] Apolodoro de Atenas (180-115 a. C.). Cfr. carta a E. Rohde, 11 de junio de 1872. CO II 299-300: «He descubierto además la importancia singular de Anaximandro. – En principio tengo confianza en la cronología de Apolodoro». Cfr. Fronterotta, F., «Chronologia philo[illegible]

19 [60]

El nacimiento de sectas filosóficas en la Antigüedad griega[36].

Desde la más profunda transformación del espíritu helénico.

Comienzo con los pitagóricos, de los que aprende *Platón.*

La Academia proporciona el *prototipo*. Son centros de oposición contra la vida helénica.

Los filósofos más antiguos representan el aislamiento de los impulsos individuales de la naturaleza griega.

Asistimos al tránsito del espíritu de la secta filosófica a una conciencia cultural, *tránsito de la filosofía a la cultura*. Allí tiene lugar la *separación* entre filosofía y cultura.

¡La superficialidad de toda ética postsocrática! La profunda ética helenística más antigua no se deja representar con palabras y conceptos.

19 [61]

Heráclito en su odio contra el elemento dionisíaco, también contra Pitágoras y contra la erudición. Es un producto apolíneo y habla a través de oráculos, cuya naturaleza hay que interpretar en relación con él[37]. No siente el sufrimiento, sino la estupidez.

19 [62]

Gran perplejidad sobre si la filosofía es un arte o una ciencia.

Es un arte en sus fines y en su producción. Pero tiene en común con la ciencia el medio, la representación por medio de conceptos. Es una forma de arte poético. — No se la puede clasificar: por eso debemos inventar una nueva especie y caracterizarla.

La descripción de la naturaleza del filósofo. Él conoce poetizando, y poetiza conociendo.

Él no evoluciona, quiero decir con esto que la filosofía no sigue el mismo curso que las otras ciencias: ni siquiera en el caso de que ciertos campos del filósofo pasasen poco a poco a manos de la ciencia. Heráclito nunca puede envejecer. Se trata de la poesía más allá de los límites de la experiencia, continuación del *impulso mítico*; procede también esencialmente por imágenes. La representación matemática no pertenece a la esencia de la filosofía.

Superación del saber por *fuerzas creadoras de mitos*. *Kant* memorable — ¡saber y fe! ¡Íntima afinidad entre los *filósofos* y los *fundadores de religiones*!

19 [63]

Extraño problema: ¡los sistemas filosóficos se devoran unos a otros! ¡Cosa inaudita para la ciencia como para el arte! Algo *parecido* ocurre con las religiones: eso es notable y significativo.

---

plorum», en Nietzsche, F., *Les philosophes préplatoniciens suivi de «Les diadochai des philosophes»*, D'Iorio, P. y Fronterotta, F. (eds.), Editions de l'éclat, París, 1994, pp. 51-72.

[36] Cfr. 19 [28].

[37] En el msc. «an» y no «und».

19 [64]

La ilusión es necesaria para el ser que siente, para vivir.

La ilusión es necesaria para progresar en la cultura.

¿Qué quiere el insaciable impulso de conocimiento?

— En todo caso es enemigo de la cultura.

La filosofía trata de refrenarlo; es un instrumento de la cultura.

Los filósofos más antiguos.

19 [65]

Escribir de una manera impersonal y fría. No utilizar ni el «yo» ni el «nosotros».

19 [66]

Nuestro entendimiento es una fuerza de superficie, es *superficial*. A eso se le llama también «subjetivo». El entendimiento conoce mediante *conceptos*, esto quiere decir que nuestro pensamiento consiste en clasificar[38], en etiquetar. Por lo tanto, se trata de algo que se reduce a una arbitrariedad del hombre y no a la cosa misma. Sólo en el *cálculo*, y sólo en las formas del espacio, el hombre alcanza un conocimiento absoluto, es decir, los límites últimos de todo lo cognoscible son *cantidades*, y el hombre no *comprende* ninguna cualidad, sino sólo una cantidad.

¿Cuál puede ser el fin de una tal fuerza de superficie?

Al concepto le corresponde en primer lugar la imagen, las imágenes son pensamientos primordiales, es decir, las superficies de las cosas resumidas en el espejo del ojo.

La *imagen* es una cosa, la *operación aritmética* otra.

¡Imágenes en el ojo humano! ¡Esto es lo que domina todo ser humano: desde el *ojo*! ¡Sujeto! ¡El *oído* escucha el sonido! Una concepción maravillosa y completamente distinta del mismo mundo.

El *arte* se funda en la *imprecisión* de la *vista*. También en el oído hay imprecisión en el ritmo, temperamento, etc., sobre esto se fundamenta de nuevo el *arte*.

19 [67]

Hay una fuerza en nosotros que nos deja percibir más intensamente los *grandes* rasgos de la imagen del espejo, y de otra fuerza que pone de relieve el mismo ritmo, incluso por encima de la imprecisión real. Esta debe ser una *fuerza artística*. Pues ella *crea*. Su principal modo de actuar consiste en *omitir, no prestar atención a la vista y al oído*. Por consiguiente, es una fuerza anticientífica: pues no tiene un mismo interés por todo lo percibido.

La palabra contiene sólo una imagen, de ella procede el concepto. El pensamiento tiene que ver con grandezas artísticas.

Toda clasificación es un intento por llegar a la imagen.

Nos comportamos superficialmente frente a toda *realidad* verdadera, hablamos el lenguaje del símbolo, de la imagen: luego añadimos algo con fuerza artística, fortaleciendo los rasgos esenciales y olvidando los secundarios.

---

[38] Cfr. 19 [67, 74, 215, 236, 251, 258].

19 [68][39]

Apología del arte.

Tales superado hace tiempo — pero un artista frente a una cascada le dará [illegible] la razón[40].

19 [69]

Nuestra vida pública, política y social se reduce a un equilibrio de egoísmos: solución de la cuestión de cómo se alcanza una existencia soportable sin ninguna fuerza de amor, puramente por la prudencia de los egoísmos interesados[41].

Esta época tiene un odio al arte como lo tiene a la religión. No quiere conformarse con una referencia al más allá, ni con una referencia a la transfiguración del mundo por el arte. Eso lo considera «poesía» inútil, diversión, etc. Nuestros «poetas» *corresponden* a este modo de ver. Pero, ¡el arte como algo terriblemente serio! ¡La nueva metafísica con su terrible seriedad! Nosotros queremos transformar para vosotros el mundo con imágenes que os hicieran temblar. ¡Y eso está en nuestras manos! Si os tapáis los oídos, vuestros ojos verán nuestros mitos. ¡Nuestras maldiciones os alcanzarán!

¡La ciencia debe mostrar hoy su utilidad! Se ha convertido en una nodriza al servicio del egoísmo: el Estado y la sociedad la han tomado a su servicio, para explotarla según *sus* fines.

El estado normal es la *guerra*: nosotros firmamos la *paz* sólo en determinadas épocas.

19 [70]

Necesito saber cómo han filosofado los griegos en la época de su arte. Las escuelas *socráticas* se encontraban en medio de un mar de belleza — ¿Qué se observa de eso en ellas? Se hace un enorme dispendio por el arte. Frente al arte los socráticos tienen un comportamiento hostil o teórico.

Por el contrario, en los filósofos más antiguos domina en parte un impulso semejante al que creó la tragedia.

19 [71]

El concepto de filósofo y sus tipos. — ¿Cuál es el elemento común a todos?

El filósofo o ha surgido de su cultura o es hostil a ella.

Es contemplativo como el artista plástico, comparte sus sentimientos como el religioso, busca la causa como el hombre de ciencia; él trata de hacer resonar en sí todos los sonidos del mundo y de expresar en conceptos desde sí mismo esta armonía. *Se expande hasta el macrocosmos* y además *reflexiona sobre las cosas* — como el actor o el dramaturgo, que se transforma conservando la capacidad reflexiva de proyectarse al exterior.

El pensamiento dialéctico se ha derramado sobre ello como una ducha.

Notable Platón: entusiasta de la dialéctica, es decir, de aquella reflexión.

---

[39] Cfr. 19 [138].
[40] Cfr. PHG 3.
[41] Cfr. HL 9.

19 [72]

Los filósofos. Descripción de la naturaleza del filósofo.
El filósofo junto al hombre científico y al artista.
Refrenamiento del impulso de conocimiento por el arte,
del impulso religioso a la unidad es refrenado por el concepto.
Extraña la yuxtaposición entre concepción y abstracción.
Significado para la cultura.
La metafísica como vacío.

19 [73]

¿El filósofo del futuro? Él tiene que llegar a ser el tribunal supremo de una cultura artística, algo así como un departamento de seguridad contra todos los excesos.

19 [74]

Pero no definiremos como «filosófica» toda clasificación, todos los conceptos generales. Y mucho menos todo lo inconsciente e intuitivo: incluso en la conjetura filológica se da una creatividad que no se resuelve completamente en el pensamiento consciente.

19 [75][42]

El pensamiento filosófico puede rastrearse en todo pensamiento científico, incluso en la conjetura. Salta hacia delante apoyándose en ligeros soportes: el entendimiento jadea pesadamente detrás y busca mejores soportes, después de que se le ha aparecido la seductora imagen. ¡Un vuelo infinitamente rápido a través de grandes espacios! ¿Se trata sólo de una mayor velocidad? No. Se trata de un aletazo de la fantasía, es decir, seguir saltando de una posibilidad a otra, que por el momento son consideradas como certezas. Aquí y allá se salta de una posibilidad a una certeza, y de nuevo a una posibilidad. —

Sin embargo, ¿en qué consiste una «posibilidad» semejante? Una ocurrencia, *es decir*: «podría quizás». Pero, ¿cómo *se presenta* esta ocurrencia? A veces de modo casual y exterior: tiene lugar una comparación, el descubrimiento de una analogía cualquiera. Luego se da una *ampliación*. La fantasía consiste en una *rápida visión de semejanzas*. Después la reflexión mide un concepto con otro y examina. *La semejanza* debe de estar constituida por la *causalidad*.

¿Es entonces la *dosis* la que distingue el pensamiento «científico» del filosófico? ¿O quizás se distinguen por sus *campos* diversos?

19 [76]

No existe *ninguna filosofía especial, separada de la ciencia*: *en un caso como en otro se piensa del mismo modo*. El hecho de que una filosofía *indemostrable* tenga todavía un valor, más de lo que la mayoría de las veces una proposición científica, tiene su fundamento en el *valor* estético de una filosofía semejante, es decir, en la belleza y en la sublimidad. Si esa filosofía no se puede mostrar como una construcción científica, subsiste todavía como una *obra de arte*. Pero, ¿no ocurre lo mismo con las cuestiones científicas? —

[42] Cfr. PHG 2.

En otras palabras: el puro *impulso de conocimiento* no es lo que decide, sino el *impulso estético*: la filosofía poco demostrada de Heráclito tiene un valor artístico mayor que todas las proposiciones de Aristóteles.

Por consiguiente, el impulso de conocimiento es refrenado en la cultura de un pueblo mediante la fantasía. Con ello, el filósofo está poseído por el supremo *pathos de la verdad*: el *valor* de su conocimiento le garantiza su verdad. Toda *fecundidad* y toda la fuerza propulsiva consiste en estas *miradas que se proyectan hacia adelante*.

19 [77]

La producción de la fantasía se puede observar en el ojo. Una semejanza conduce a desarrollos más audaces: pero también a relaciones completamente distintas, el contraste evoca al contraste, y así ininterrumpidamente. Aquí se *ve* la extraordinaria productividad del intelecto. Es una vida hecha de imágenes.

19 [78]

El que piensa debe ya tener, mediante la fantasía, lo que busca — sólo entonces puede la reflexión emitir un juicio. Esto lo hace midiendo su objeto con las habituales concatenaciones frecuentemente verificadas.

¿Qué hay propiamente de «lógico» cuando se piensa en imágenes? —

El hombre sensato necesita poco la fantasía y *tiene muy poca*.

En todo caso, hay algo de *artístico* en esta producción de formas, en las que algo se presenta a la memoria: *realza esta forma* y de este modo la refuerza. Pensar significa realzar. En el cerebro hay muchas más series de imágenes que las que se necesitan para pensar: el intelecto elige rápidamente imágenes semejantes: la imagen elegida produce a su vez toda una profusión de imágenes: pero el intelecto vuelve a elegir rápidamente una de esas imagenes, etc.

El pensamiento consciente no es más que una selección de representaciones. Hay un largo camino hasta la abstracción.

1) La fuerza que produce la profusión de imágenes, 2) la fuerza que elige y acentúa las imágenes semejantes.

Los enfermos que tienen fiebre se comportan del mismo modo con las paredes y las tapicerías: sólo los sanos proyectan la tapicería.

19 [79]

Se dan dos tipos de fuerzas artísticas, la que produce imágenes y la que las elige.

Esto se demuestra con el mundo onírico: aquí el hombre no continúa hasta la abstracción, o: no es dirigido ni modificado por las imágenes que irrumpen a través del ojo.

Si se considera esta fuerza más de cerca, entonces se ve que tampoco aquí se da un descubrimiento artístico completamente libre: eso sería algo arbitrario, por consiguiente imposible. Se trata más bien de las más sutiles irradiaciones de la actividad nerviosa, vistas sobre una superficie: ellas se comportan como las figuras acústicas de Chladni[43] respecto al mismo sonido: tal es la relación entre

[43] Cfr. 19 [140, 237], WL, KSA 1879. E. F. F. Chladni (1756-1827), físico y teórico de la acústica, citado por Schopenhauer en WWV, I, libro III, § 52 y II, c. 10, compara las relaciones

estas imágenes y la actividad nerviosa que se agita en su base. ¡La vibración y el estremecimiento más delicado de todos! El proceso artístico está absolutamente determinado y es necesario desde el punto de vista fisiológico. Todo pensamiento nos parece a primera vista arbitrario, como sometido a nuestro gusto: no observamos la actividad infinita.

Pensar un *fenómeno artístico sin cerebro* es ciertamente una fuerte antropomorfía: pero lo mismo sucede con la voluntad, la moral, etc.

El deseo no es más que un exceso de actividad fisiológica que busca desahogarse, y ejerce una presión que se extiende al cerebro.

19 [80]

Resultado: es sólo cuestión de *grados* y de *cantidad*: todos los hombres son artistas, filósofos, científicos, etc.

Nuestra valoración se refiere a cantidades, no a cualidades. Nosotros veneramos *lo grande*. Eso es sin duda también lo que *no es normal*.

Pues la veneración de los efectos grandiosos de aquello que es pequeño no es más que el estupor ante el resultado y la falta de proporción de causas ínfimas. Sólo sumando muchos efectos y considerándolos como *unidad*, tenemos la impresión de lo grande. Es decir, *producimos* lo grande a través de esta unidad.

La humanidad crece, pero sólo a través de la veneración de lo que es *raro* y *grande*. Aunque lo que se considera equivocadamente raro y grande, por ejemplo, el *milagro*, ejerce el mismo efecto. Asustarse es la parte mejor de la humanidad.

19 [81]

El sueño como continuación selectiva de las imágenes visuales.

En el reino del intelecto todo lo cualitativo es sólo algo *cuantitativo*. Son el concepto, la palabra, los que nos conducen a las cualidades.

19 [82]

El hombre quizás no puede *olvidar* nada. La operación de la visión y del conocimiento es demasiado complicada como para que sea posible cancelarla completamente; en otras palabras, todas las formas, una vez que son producidas por el cerebro y el sistema nervioso, se repiten frecuentemente a partir de ese momento. Una actividad nerviosa similar vuelve a producir la misma imagen.

19 [83]

El pensamiento filosófico es específicamente de la misma naturaleza que el pensamiento científico, pero se refiere a cosas y asuntos *grandes*. El concepto de lo grande es, sin embargo, un concepto variable, en parte estético, en parte moral. Es un *refrenamiento* del impulso de conocimiento. En eso reside su significado para la cultura.

Pero si la metafísica es eliminada, entonces son otras muchas cosas las que poco a poco aparecerán de nuevo *grandes* a la humanidad. Creo que los filósofos

---

de las figuras acústicas con el sonido, con las palabras y las proposiciones en el silogismo. El experimento consistía en dibujar líneas regulares con granos de arena en la superficie de una placa sometida a una vibración sonora.

preferirán otros campos: y espero que sea en esos campos donde podrán ejercer un efecto saludable sobre la nueva cultura.

Se vincula con la filosofía una *legislación de la grandeza*, un «nominar»: «eso es grande» dice el filósofo, y con ello eleva al hombre. Comienza con la legislación de la moral: «eso es grande», el punto de vista de los Siete Sabios, que los romanos nunca han abandonado en los buenos tiempos.

19 [84]

El verdadero material de todo conocimiento está constituido por las más delicadas sensaciones de placer y de displacer: el verdadero secreto se encuentra en aquella superficie en la que la actividad nerviosa, consistente en placer y en dolor, señala formas: aquello que es una sensación proyecta al mismo tiempo *formas*, que luego vuelven a producir nuevas sensaciones.

La esencia de la sensación de placer y displacer se ha de expresar en movimientos adecuados: debido a que estos movimientos adecuados estimulan a otros nervios para la sensación surge la sensación de la *imagen*.

19 [85][44]

Sabiduría y ciencia.
Sobre los filósofos.

Dedicado al inmortal Arthur Schopenhauer.

19 [86]

σοφία y ἐπιστήμη. La σοφία contiene en sí lo selectivo, lo que tiene gusto: mientras que la ciencia, que carece de ese gusto refinado, se lanza sobre todo lo que es digno de ser sabido.

19 [87]

El darwinismo tiene también razón respecto al pensamiento en imágenes: la imagen más fuerte devora a la más débil.

19 [88]

«¡En la querida y vulgar Alemania!»

19 [89][45]

¿Qué es el filósofo? ¿Responder partiendo de los antiguos griegos?
Tales. Mitólogo y filósofo.
Anaximandro. Consideración trágica del mundo. Tragedia.
Heráclito. Ilusión. Lo artístico en los filósofos. Religión.
Anaxágoras. Fines. Espíritu y materia.
Parménides. Zenón. Lo lógico. Lógica.
Empédocles. Amor, odio. Derecho y moral del amor. Moral.
Demócrito. Número y medida, perspectiva de toda física. Filosofía de la naturaleza.

---

[44] Más tarde vuelve a aparecer este título en 1875, KSA VIII, 6 [4], 97.
[45] Cfr. 19 [62, 28, 73], 23 [14].

Pitagóricos. La naturaleza de las sectas.

Sócrates. El filósofo y la cultura. Cultura.

Origen de los filósofos y — el tribunal de los filósofos para la cultura del futuro.

19 [90]

Es totalmente esencial que el pensar se produzca con placer o displacer: a quien hacer esto le produce una verdadera molestia, tiene una escasa aptitud para el pensamiento y tampoco podrá llegar muy lejos: él se *esfuerza* y en este campo eso no sirve para nada.

19 [91]

Toda la ciencia natural no es más que un intento por comprender al hombre, lo antropológico: aun más exactamente, por volver siempre, dando inmensos rodeos, al hombre. El hombre impelido hacia el macrocosmos, para decir al final «tú eres finalmente lo que eres».[46]

19 [92]

A veces, el resultado alcanzado mediante saltos se revela inmediatamente como verdadero y fecundo, desde el punto de vista de sus consecuencias.

¿Un investigador genial es guiado por un *presentimiento* justo? Sí, pues él ve precisamente *posibilidades* sin apoyos suficientes: el hecho de que mantenga sin embargo algo como posible, revela su genialidad. Calcula muy rápidamente lo que es más o menos demostrable para él.

Abuso del conocimiento en la eterna repetición de los experimentos y en la acumulación de materiales, mientras que la conclusión se obtiene ya a partir de pocos elementos[47]. En la filología también ocurre lo mismo: la totalidad de materiales es en muchos casos algo inútil.

19 [93][48]

Tampoco la moral tiene otras fuentes que el intelecto, pero en este caso la cadena de imágenes actúa de modo diferente que en el artista y en el pensador: estimula a la *acción*. No hay ninguna duda de que el presupuesto necesario es la sensación de lo semejante, la *identificación*. Luego está el recuerdo del propio dolor. Por lo tanto, ser bueno quiere decir: identificar *con gran facilidad y gran rapidez*. Se trata por consiguiente de una transformación, similar a la del actor.

---

[46] Goethe, *Fausto*, v. 1.806: «Du bist am Ende – was du bist!» Mefistófeles a Fausto.

[47] Las mismas ideas en HL 6. Carta a Rohde, noviembre de 1872, CO II 355-356: «¿Has oído algo del escándalo de Zöllner en Leipzig? Lee su libro sobre la naturaleza de los cometas. Es para quedarse estupefacto por la cantidad de cosas que hay en él *para nosotros*. Este hombre leal, después de aparecer el libro, ¡ha sido prácticamente excomulgado de la manera más innoble por toda la república de los eruditos, sus amigos más íntimos han renegado de él, y a lo largo y a lo ancho han difundido la noticia de que está "loco"!»

[48] Fuente: Johann Carl Fredrich Zöllner (1834-1882), astrofísico y profesor en la Universidad de Leipzig, donde estudió Nietzsche. Su obra principal, *Über die Natur der Kometen. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Erkenntniss*, 2.ª ed., Engelmann, Leipzig, 1872, pp. 362 ss. Cfr. 19 [94, 259]; 29 [24, 92, 200].

Por el contrario, toda probidad y todo derecho proviene de un equilibrio de los egoísmos: reconocimiento recíproco para no dañarse. Por lo tanto, deriva de la prudencia. Bajo la forma de principios firmes todo parece volver a tomar otro aspecto: como *firmeza* de carácter. Amor y derecho son antitéticos: punto culminante, sacrificarse para el mundo.

La anticipación de posibles sensaciones de displacer determina la acción del hombre recto: él conoce empíricamente las consecuencias del daño infligido al prójimo: pero también el daño que se hace a sí mismo.

Por el contrario, la ética cristiana es la antítesis: ella se basa en la identificación de uno mismo con el prójimo, hacer bien a los otros es aquí hacerse bien a uno mismo, sufrir con los otros se identifica aquí con el propio sufrimiento. El amor está ligado a un deseo de unidad.

19 [94]

Fue suficiente una palabra honesta del noble Zöllner[49] para llegar a ser proscrito casi por unanimidad de nuestra República plebeya de eruditos.

19 [95][50]

En este libro[51] no tengo ninguna consideración con los eruditos actuales y provoco por eso la impresión de que los incluyo entre las cosas indiferentes. Pero si se quiere reflexionar tranquilamente sobre cosas serias, uno no debe ser molestado por espectáculos desagradables. Vuelvo ahora mis ojos hacia ellos con repugnancia, para decirles que no me son indiferentes, aunque yo, sin embargo, preferiría que lo fuesen.

19 [96]

Fue un gran *matemático* el que inauguró la *filosofía* en Grecia[52]. De allí procede su sentimiento por lo abstracto, por lo no-mítico. Con una mentalidad antimítica es considerado como el «sabio» de Delfos: — los órficos muestran el pensamiento abstracto en alegorías.

Los griegos asumen la *ciencia* de los orientales. La *matemática y la astronomía son más antiguas que la filosofía.*

19 [97][53]

El hombre exige la verdad y la produce en las relaciones morales con los hombres, en eso se basa toda vida en común. Se piensan anticipadamente las graves consecuencias de las mentiras recíprocas. De aquí procede el *deber de la verdad.* Al narrador épico se le permite la *mentira*, porque en este caso no se prevé ningún efecto dañino. — Por consiguiente, se permite la mentira cuando se considera como algo agradable: la mentira es bella y tiene encanto porque no produce daño. Es así como el sacerdote inventa los mitos de sus dioses: la mentira justifica su carácter sublime. Es extraordinariamente difícil volver a resucitar en noso-

[49] Ibid., sobre todo la introducción, donde critica los métodos y la ética de la ciencia de su tiempo [BN, 663]. Cfr. 19 [93,107, 142, 147,149, 159, 161, 164, 165, 171, 173].
[50] Después de este fragmento en el msc. se incluye 19 [95a]. Ver apéndice.
[51] Se trata de GT.
[52] Referencia a Tales. Cfr. PHG 1.
[53] Cfr. WL

tros el sentimiento mítico de la mentira libre. Los grandes filósofos griegos viven todavía completamente en esta justificación de la mentira.

La mentira está permitida allí donde no se puede saber nada como verdad.

Por las noches, cada hombre se deja continuamente engañar con mentiras en sus sueños.

La *aspiración a la verdad* es una conquista de la humanidad infinitamente más lenta. Nuestro sentimiento histórico es algo completamente nuevo en el mundo. Sería posible que reprimiese totalmente al arte.

Expresar la *verdad a toda costa* es algo *socrático*.

19 [98]

EL FILÓSOFO.

Consideraciones sobre la lucha entre arte y conocimiento.

19 [99]

La «oclocracia[54] de los eruditos» en lugar de la república de los eruditos.

19 [100]

Muy instructivo cuando Heráclito compara su lenguaje con el de Apolo y el de la Sibila[55].

19 [101]

Los sentidos nos engañan.

19 [102]

La verdad y la mentira son algo fisiológico.

La verdad como ley moral — dos fuentes de la moral.

La esencia de la verdad juzgada por sus *efectos*.

Los efectos seducen a admitir «verdades» no demostradas.

En la *lucha* de tales «verdades», que viven en virtud de la fuerza, se muestra la necesidad de encontrar otro camino. O explicándolo todo a partir de ahí, o bien ascendiendo a ella partiendo de los ejemplos, de los fenómenos.

Descubrimiento maravilloso de la lógica.

Preponderancia gradual de las fuerzas lógicas y limitación de lo que es *posible* saber.

Reacción continua de las fuerzas artísticas y limitación a lo que es *digno* de saberse (juzgado según el *efecto*).

19 [103]

Lucha en el *filósofo*.

Su impulso universal le obliga a pensar mal, el extraordinario *pathos* de la verdad, producido en la amplia perspectiva de su punto de vista, le constriñe a la *comunicación* y ésta, a su vez, a la lógica.

---

[54] Gobierno ejercido por la multitud. Cfr. 19 [94].

[55] Cfr. Heráclito, fragmt. 92 (Diels-Kranz). Cfr. 19 [61]. *Diógenes Laercio*, I, 27.

Por un lado se produce una *metafísica optimista de la lógica* — que poco a poco lo envenena y lo falsifica todo. La lógica, como única soberana, conduce a la mentira: pues no *es* la única soberana.

El otro sentimiento de la verdad proviene del *amor*, una prueba de la fuerza.

La formulación de la *verdad que hace felices* por *amor*: se refiere al conocimiento del individuo que él no debe comunicar, pero le obliga a hacerlo su sobreabundancia de felicidad.

19 [104]

Ser del todo veraces — ¡magnífico placer heroico del hombre en una naturaleza falaz! *¡Pero sólo es posible en términos muy relativos!* Esto es trágico. ¡Tal es el *problema trágico de Kant*! Hoy el arte adquiere una dignidad completamente nueva. Por el contrario, las ciencias han sufrido una *degradación*.

19 [105]

Veracidad del arte: sólo el arte es hoy honesto.

De este modo, después de un inmenso rodeo, retornamos de nuevo al comportamiento *natural* (de los griegos). Construir una cultura sobre el saber es algo que se ha demostrado imposible.

19 [106]

Luchar por *una verdad* y luchar *por* LA verdad son cosas completamente distintas.

19 [107]

Las *inferencias* inconscientes despiertan mis sospechas: se tratará de ese tránsito de una *imagen a otra*: la última imagen alcanzada actúa entonces como estímulo y motivo[56].

El pensamiento inconsciente debe realizarse sin conceptos y, por lo tanto, por *sensaciones*.

Pero este es el procedimiento deductivo del filósofo contemplativo y del artista. Éstos hacen lo mismo que cada uno frente a sus estímulos fisiológicos personales, pero transfiriéndo su comportamiento a un mundo impersonal.

Esta manera de pensar con imágenes no es desde el principio de naturaleza estrictamente *lógica*, pero sí más o menos lógica. El filósofo se esfuerza entonces en poner en lugar de un pensamiento de imágenes un pensamiento conceptual. Los instintos parecen ser también un tal pensamiento de imágenes, que en definitiva se convierte en estímulo y motivo.

19 [108]

La intensidad de la fuerza ética de los estoicos se muestra en que infringen su principio en favor de la libertad de la voluntad.

---

[56] Sobre las «inferencias inconscientes» véanse 19 [147, 164, 217]. Es una terminología que Nietzsche asume del libro de Zöllner. Uno de sus capítulos trata precisamente «Sobre la historia y la teoría de las inferencias inconscientes», pp. 342-347. La problemática de las «inferencias inconscientes» está también presente en Hermann von Helmholtz (1821-1893).

19 [109]

Sobre la teoría de la moral: en la política el hombre de Estado anticipa a menudo el comportamiento de su adversario y lo realiza con anterioridad: «Si yo no lo hago lo hará él». Una especie de *legítima defensa* como principio político. Punto de vista de la guerra.

19 [110]

Los antiguos griegos sin teología normativa: cada uno tiene derecho a inventar en este terreno y puede creer lo que él quiera.

La enorme *masa* de pensamiento filosófico entre los griegos (continuando como teología a través de todos los siglos).

Las grandes fuerzas lógicas se revelan, por ejemplo, en la ordenación de las esferas del culto de cada una de las ciudades.

19 [111]

Los órficos *no son plásticos* en sus imágenes fantásticas: lindan con la alegoría.

Lógicos — — —

19 [112]

Los dioses de los estoicos se preocupan sólo de lo que es *grande*, desprecian lo pequeño y lo individual.

19 [113]

Schopenhauer niega que la filosofía moral influya sobre la moralidad: de la misma manera que el artista no crea según conceptos. ¡Sorprendente! Es verdad que todo hombre es ya un ser inteligible (¿condicionado por innumerables generaciones?). Pero el estímulo más fuerte, mediante conceptos, de determinadas sensaciones excitantes actúa *fortaleciendo* estas fuerzas morales. Nada nuevo se forma, pero la energía creadora se concentra en una dirección, por ejemplo, el imperativo categórico ha revigorizado mucho la sensación desinteresada de la virtud.

También vemos en esto que el hombre moral prominente e individual ejerce un encanto para imitar. El filósofo debe propagar esta fascinación. Lo que para los ejemplares más altos es una ley, debe valer en general poco a poco como ley aunque sólo sea como un *límite* para los demás.

19 [114]

Los estoicos han interpretado a Heráclito superficialmente y lo han comprendido mal. También los epicúreos han contaminado de una manera delicada los rigurosos principios de Demócrito (posibilidades).

Para Heráclito el mundo está sometido a leyes supremas, pero en esto no hay ningún optimismo[57].

19 [115]

El proceso de toda religión, de toda filosofía y de toda ciencia frente al mundo: comienza con los antropomorfismos más toscos y *no cesa nunca de refinarse*

[57] Cfr. PHG 7, notas sobre las lecciones de los preplatónicos. Cfr. KGW II, 4, pp. 207-[illegible]

El hombre individual considera incluso que el sistema sideral está a su servicio y en relación con él.

En su mitología, los griegos han calcado toda la naturaleza en ellos mismos. De alguna manera, vieron sólo en la naturaleza algo así como una mascarada y como un disfraz de dioses-hombres. En este punto fueron la antítesis de todos los realistas. La oposición entre verdad y apariencia fue profunda en ellos. Las metamorfosis son el elemento específico.

Esto lo expresó Tales en su proposición de que todo es agua.

19 [116]

¿La intuición se refiere a los conceptos genéricos o a los *tipos* de perfección? Pero el concepto de género permanece siempre muy detrás de un buen ejemplar, el tipo de perfección trasciende la realidad.

Antropomorfismos éticos:	Anaximandro: tribunal.
	Heráclito: ley.
	Empédocles: amor y odio.
Antropomorfismos lógicos:	Parménides: sólo ser.
	Anaxágoras: νοῦς.
	Pitágoras: todo es número.

19 [117]

La historia universal es de lo más breve, si uno la mide según los conocimientos filosóficos significativos y se dejan a un lado las épocas hostiles a esos conocimientos. Vemos allí en los *griegos* una vivacidad y una fuerza creativa como en ninguna parte: ellos llenaron el período más grande y han producido realmente todos los tipos.

Ellos son los inventores de la *lógica*.

¿No nos ha hecho ver ya el lenguaje la capacidad del hombre para producir la lógica?

Cierto, se trata de la más admirable operación y distinción lógica. Pero el lenguaje no ha surgido de repente, sino que es el resultado *lógico* de períodos de tiempo infinitamente más largos. Aquí hay que pensar en el origen de los instintos: todo ello se desarrolló con mucha lentitud.

La actividad espiritual de milenios depositada en el lenguaje.

19 [118]

El hombre llega sólo a comprender de manera lenta lo infinitamente complejo que es el mundo. En primer lugar, lo piensa como algo completamente simple, es decir, tan superficial como lo es él mismo.

El parte de sí mismo, del último resultado de la naturaleza, y se imagina las fuerzas, las fuerzas primordiales, como semejantes a aquellas que llegan a su conciencia.

Considera *los efectos de los mecanismos más complicados*, los del cerebro, como si fuesen de la misma naturaleza que los efectos que existen desde toda la eternidad. Puesto que este mecanismo complejo produce algo comprensible en un breve espacio de tiempo, él considera la existencia del mundo como muy joven: cree que no le puede haber costado al Creador tanto tiempo.

De este modo, con la palabra «instinto» cree que explica algo y transfiere al devenir primordial de las cosas las acciones teleológicas inconscientes.

Tiempo, espacio y sensación de causalidad parecen ser dadas con la primera *sensación*.

El hombre conoce el mundo en la medida en que él se conoce: es decir, la profundidad del mundo se le desvela en la medida en que él se maravilla de sí mismo y de su complejidad.

19 [119]

Se debe demostrar absolutamente que todo lo que existe y lo que es en algún momento *no fueron* y por eso *tampoco lo serán* en algún momento. El devenir de Heráclito.

19 [120]

Fundamentar el mundo en las necesidades morales, artísticas y religiosas del hombre es tan racional como fundamentarlo sobre necesidades mecánicas: es decir, nosotros no conocemos ni el choque ni la gravedad. (?)[58]

19 [121]

No hay *una sola causalidad*, de la que no conozcamos la verdadera esencia.

Escepticismo absoluto: Necesidad del arte y de la ilusión.

19 [122]

La gravedad se puede explicar quizás desde el movimiento del éter, que rota junto a todo el sistema solar alrededor de un enorme astro.

19 [123]

No se pueden *demostrar* ni el significado metafísico, ni el ético ni el estético de la existencia.

19 [124]

El orden del mundo, el resultado más lento y más fatigoso de espantosas evoluciones entendido como esencia del mundo — ¡Heráclito!

19 [125]

Hay que *demostrar* que todas las construcciones del mundo son antropomorfismos: más aún, lo son todas las ciencias, suponiendo que Kant tenga razón. Aquí se da, ciertamente, un círculo vicioso — si las ciencias tienen razón, entonces nosotros no podemos apoyarnos en los principios kantianos: si Kant tiene razón, entonces las ciencias no la tienen.

Por tanto, contra Kant se puede siempre objetar que, cuando se admiten todas sus proposiciones, persiste todavía la plena *posibilidad* de que el mundo sea tal y como se nos aparece. Personalmente esta posición global es, por lo demás, inútil. En este escepticismo nadie puede vivir.

Nosotros debemos trascender este escepticismo, ¡tenemos que *olvidarlo*! ¡Cuántas cosas no debemos olvidar en este mundo! El arte, la forma ideal, el temperamento.

[58] En el msc. se encuentra un punto interrogativo al final del párrafo.

¡Nuestra salvación no está en el *conocer*, sino en el *crear*. Nuestra grandeza está en la apariencia suprema, en la emoción más noble. Si el universo no nos importa nada, tendremos el derecho a despreciarlo.

19 [126]

¡Terrible soledad la del último filósofo! La naturaleza lo petrifica, los buitres se abalanzan sobre él. Y él invoca a la naturaleza de este modo: ¡haz que olvide! ¡Olvidar! — *No, él soporta el sufrimiento como un Titán — hasta que se le ofrezca la reconciliación en el* arte trágico supremo.

19 [127]

¡Considerar el «espíritu», el producto del cerebro, como algo sobrenatural! ¡Abuso divinizarlo, ¡qué locura!

19 [128]

¡Entre millones de mundos corruptibles, ¡al fin uno posible! ¡También ese perece! ¡No fue el primero!

19 [129][59]

Los filósofos preplatónicos.	Poética.
Platón.	Rítmica.
Escuelas socráticas.	Retórica.

19 [130][60]

Cléforas.	Gramática latina.
Erga.	Gramática griega.
Líricos.	
Teognis.	

19 [131]

EDIPO
Soliloquios
del último filósofo.

Un fragmento
de la historia de la posteridad.

Me llamo a mí mismo el último filósofo, pues yo soy el último hombre. Nadie habla conmigo salvo yo mismo, y mi voz llega a mí como la de un moribundo. Contigo, voz amada, contigo, el ultimo hálito de toda felicidad humana, déjame que me quede tan sólo una hora, a través de ti engaño mi soledad y me miento al adentrarme en la pluralidad y en el amor, pues mi corazón se resiste a creer que el amor haya muerto, no soporta el horror de la más solitaria soledad, como si yo fuese dos.

---

[59] Apuntes para cursos universitarios y trabajos de investigación. Cfr. 19 [57, 130], 29 [167].

[60] Planes para la docencia. El famoso curso sobre la *Gramática Latina* lo imparte en el Semestre de Invierno de 1869-1870.

¿Te oigo todavía, voz mía? ¿Susurras mientras maldices? ¡Y tu maldición tendría que hacer pedazos las vísceras de este mundo! Pero él vive todavía y nos contempla todavía más brillante y más frío, con sus despiadadas estrellas; vive tan sordo y ciego como siempre y *uno* muere *sólo*: — el hombre. — ¡Y sí! ¡Yo te oigo todavía, amada voz! En este universo muere todavía *uno* fuera de mí, el último hombre: el último suspiro, *tu* suspiro muere conmigo, el prolongado ¡ay! ¡ay! suspirado por mí, el último de los hombres infelices, Edipo.

19 [132][61]

Terribles consecuencias del darwinismo, al que yo considero por lo demás como verdadero. Toda nuestra veneración se refiere a cualidades que conservamos eternamente; morales, artísticas, religiosas, etc.

Con los instintos no se da un paso más para explicar el finalismo. Pues precisamente estos instintos son ya el producto de procesos infinitamente largos.

La voluntad no se objetiva *adecuadamente*, como dice Schopenhauer: así parece cuando se sale de las formas más perfectas.

Esta voluntad es también un elemento último sumamente complejo en la naturaleza. Presupone los *nervios*.

E incluso la fuerza de gravedad: no es un fenómeno simple, sino que es, a su vez, el efecto de un movimiento del sistema solar, del éter, etc.

Y el choque mecánico es también algo complejo.

El éter cósmico como materia primordial.

19 [133]

Todo conocimiento refleja su objeto bajo formas completamente determinadas, que no existen desde el principio. La naturaleza no conoce ni *figura* ni *grandeza*, sino que las cosas se presentan tan grandes y tan pequeñas sólo para un sujeto cognoscente. El *infinito* en la naturaleza: ella no tiene ningún límite en ninguna parte. Lo finito existe sólo para nosotros. El tiempo es divisible al *infinito*.

19 [134]

De Tales a Sócrates — nada más que transposiciones del hombre a la naturaleza — extraordinarios juegos de sombras del hombre sobre la naturaleza, ¡como sobre las montañas!

Sócrates y Platón. Conocimiento y bien son universales. Lo *bello* al comienzo. Ideas del artista.

Pitagóricos	el número.
Demócrito	la materia.
Pitágoras	el hombre no como producto del pasado, sino como retorno. Unidad de todos los vivientes.
Empédocles	mundo animal y vegetal comprendidos moralmente, el instinto universal de la especie y el odio. «Voluntad» universal.
Anaxágoras	el espíritu como lo primordial.
Eleatas	
Heráclito	la fuerza figurativa del artista como lo primordial.

[61] Cfr. HL 9.

Anaximandro juicio y pena universales.
Tales.
Antes, los dioses y la naturaleza. Las religiones son sólo expresiones no veladas. Astrología. El hombre como fin. «Historia *universal*.»
La cosa en sí de Kant como categoría.
El filósofo es la prolongación del impulso con el que nosotros, mediante ilusiones antropomórficas, nos relacionamos constantemente con la naturaleza. El ojo. El tempo.

19 [135]
El filósofo atrapado en las redes del *lenguaje*.

19 [136]
Quiero describir y sentir de nuevo el *extraordinario desarrollo* del ÚNICO *filósofo* que quiere el conocimiento, del filósofo de la humanidad.
La mayoría están así bajo la dirección del impulso, de tal manera que no están en condiciones de observar lo que sucede. Yo quiero decir y llamar la atención sobre lo que acontece.
El *único* filósofo se identifica aquí con todas las aspiraciones de la ciencia. Pues todas las ciencias se basan solamente sobre el fundamento universal del filósofo.
Demostrar la extraordinaria *unidad* en todos los impulsos de conocimiento: el crédito despedazado.

19 [137]
Tareas:
Las así llamadas abstracciones.
Formas como superficies.

19 [138][62]

Apología del arte.

Introducción.
La mentira necesaria[63] y la *veracité du Dieu* de Descartes. Platón *contra* el arte.
1. Lenguaje y concepto.
2. Formas como superficies.
3. *Pathos* de la verdad.
4. — — —

19 [139]
La *infinitud* es el hecho primordial: habría sólo que explicar de dónde procede lo finito. Pero el punto de vista de lo finito es puramente sensible, es decir, una ilusión.
¡Cómo alguien puede atreverse a hablar de un destino de la tierra!

[62] Cfr. 19 [68, 76].
[63] Platón. *República*. 3. 414b.

En el tiempo infinito y en el espacio infinito no hay fines: *lo que existe, existe eternamente* cualquiera que sea su forma. Es imposible vislumbrar qué clase de mundo metafísico tiene que haber.

La humanidad debe poder *sostenerse* sin ningún apoyo de este tipo — ¡enorme tarea la de los artistas!

19 [140]

El tiempo[64] en sí es absurdo: sólo hay tiempo para un ser que siente. Lo mismo hay que decir del espacio.

Toda *figura* es algo que pertenece al sujeto. Se trata de captar las *superficies* a través de un espejo. Debemos eliminar todas las cualidades.

No podemos pensar las cosas como son, precisamente porque no podríamos pensarlas.

Todo permanece tal como es. Es decir, todas las cualidades denotan un dato absoluto, indefinible. — La relación es más o menos similar a la que se da entre las figuras sonoras de Chladni[65] y las vibraciones.

19 [141]

Todo saber surge por separación, limitación, restricción; ¡no existe un saber absoluto de un todo!

19 [142]

¿Placer y displacer como sentimientos universales? No lo creo.

Pero, ¿en dónde actúan las fuerzas artísticas? Ciertamente en el cristal. Formación de la *figura*: ¿pero no se ha de presuponer ahí un ser intuitivo[66]?

19 [143]

La música como *suplemento del lenguaje*: muchos *estímulos* y estados de total excitación, que no puede representar el lenguaje, los reproduce la música.

19 [144]

En la naturaleza no existe ninguna forma, pues no hay ni interior ni exterior.

Todo arte se basa en el *espejo* del ojo.

19 [145]

El *conocimiento sensible* humano culmina seguramente en la *belleza* y transfigura el mundo. ¿Qué buscamos con afán en las otras cosas? ¿Qué queremos por encima de nuestros sentidos? El conocimiento incesante conduce a la desolación y a la fealdad. — ¡Es necesario *contentarse* con el mundo intuido artísticamente!

---

[64] Cfr. 19 [146, 155, 156]. Concepción del tiempo de Nietzsche que recogerá también en los textos sobre los filósofos preplatónicos, cuando habla de Heráclito. Hay una influencia del biólogo Karl Ernst von Baer que escribió en 1864, «Welche Auffassung der lebenden Natur ist die richtige? Und wie ist diese Auffassung auf die Entomologie anzuwenden?», en la obra de él mismo: *Reden gehalten in wissenschaftlichen Versammlungen und kleinere Aufsätze vermischten Inhalts*. E. Theil, *Reden*. H. Schmitzdorff, San Petersburgo, 1864, pp. 237-284.

[65] Cfr. 19 [79].

[66] Cfr. Zöllner, *op. cit.*, p. 320.

19 [146]

Tan pronto como se quiere *conocer* la cosa en sí, *ella se reduce precisamente a* [illegible] *mundo* — el conocimiento sólo es posible como un reflejo y como una relación con *una* medida (sensación).

Sabemos lo que es el mundo: un conocimiento absoluto e incondicionado es [illegible] querer conocer sin conocimiento.

19 [147]

Las así llamadas *inferencias inconscientes* se han de reducir a la *memoria que* [illegible] *conserva todo*, que ofrece experiencias similares y, por consiguiente, *conoce* ya las consecuencias de una acción. No se trata de una anticipación del efecto, sino del sentimiento — a causas iguales, efectos iguales — producido por una imagen de la memoria.

19 [148]

Confundimos con demasiada facilidad la cosa en sí de *Kant* y la verdadera esencia de las cosas de los *budistas*, es decir, la realidad muestra una total *apariencia* o una *apariencia totalmente adecuada a la verdad.*

Se confunde la apariencia como no-ser y la manifestación del ente.

En el vacío se ponen todas las supersticiones posibles.

19 [149]

El camino de la filosofía: en primer lugar se piensa que los hombres son los creadores de todas las cosas — después se explican las cosas poco a poco por analogía con ciertas características humanas — por último se llega a la *sensación*[97]. Gran cuestión: ¿la sensación es un hecho primordial de toda materia?

¿Atracción y repulsión?

19 [150]

El impulso de conocimiento histórico — su fin es comprender al hombre en el advenir, dejar aquí a un lado también lo milagroso.

Este impulso priva al impulso de cultura de su máxima fuerza: el conocimiento es un puro lujo, por eso la cultura actual no se eleva lo más mínimo.

19 [151]

Considerar la filosofía como la astrología: o sea, vincular el destino del mundo con el del hombre: es decir, considerar la evolución suprema del *hombre* como la evolución suprema del *mundo*. De este impulso filosófico sacan todas las ciencias su alimento. La humanidad destruye en primer lugar las religiones, luego la ciencia.

19 [152]

El sentido de la *belleza* en relación con la procreación.

19 [153]

También el hombre ha utilizado inmediatamente la teoría del conocimiento de Kant para una glorificación del hombre: el mundo tiene sólo realidad en él. El mundo es lanzado de aquí para allá como una pelota en el cerebro de los hom-

[97] Es importante tener en cuenta que las tesis que mantiene Nietzsche sobre la sensación se inspiran en Zöllner, *op. cit.*, pp. 320 ss. Cfr. 19 [159, 161, 164, 165].

bres. En verdad, esto significa solamente: imaginémonos que exista una obra de arte y un hombre tonto para contemplarla. Sin duda, aquella obra existe como fenómeno cerebral para esos tontos sólo en cuanto que sea todavía un artista y proporcione las formas. Podría afirmar vehementemente: fuera de mi cerebro no existe ninguna realidad.

Las *formas* del intelecto se originan a partir de la materia, muy lentamente. No es en sí verosímil que estén rigurosamente adecuadas a la verdad. ¿De dónde tendría que venir un aparato que inventase algo nuevo?

La capacidad principal me parece que consiste en percibir la *figura*, es decir, en cuanto fundadas en el espejo. Espacio y tiempo son sólo cosas *medidas*, medidas a un ritmo.

19 [154]

Vosotros no debéis refugiaros en una metafísica, sino que ¡debéis sacrificaros activamente a la *cultura en devenir*! Por eso soy severo frente al idealismo soñador.

19 [155][68]

Todo conocimiento consiste en medir respecto a un criterio. Sin un criterio, es decir, sin limitación alguna no hay conocimiento. En la esfera de las formas intelectuales sucede lo mismo que cuando pregunto, en general, por el valor del conocimiento: debo adoptar una posición cualquiera que sea *superior* o que, al menos, sea *sólida* para que me sirva de criterio.

19 [156]

Si reconducimos todo el mundo intelectual al *estímulo* y a la *sensación*, esta paupérrima percepción explicaría entonces lo mínimo.

La proposición: «no hay conocimiento sin un cognoscente» o «no hay sujeto sin objeto y no hay objeto sin sujeto», es completamente verdadera, pero de una extrema banalidad.

Nada podemos afirmar respecto a la cosa en sí porque hemos quitado bajo nuestros pies el punto de vista del sujeto que conoce, es decir, del que mide. Una cualidad existe *para nosotros*, es decir, en cuanto se mide en nosotros. Si eliminamos la medida, ¿qué queda de la cualidad?

Lo que *son* las cosas, sin embargo, sólo se puede demostrar mediante un sujeto que está junto a ellas y las mide. Sus propiedades no nos interesan en sí mismas, sino en cuanto actúan sobre nosotros.

Ahora hay que preguntar: ¿cómo ha surgido un tal ser que mide?

La planta es también un *ser que mide*.

19 [157]

El extraordinario consenso de los hombres sobre las cosas demuestra la perfecta homogeneidad de su aparato perceptor.

19 [158]

Para las plantas el mundo es de una manera — para nosotros de otra. Si comparamos las dos fuerzas perceptivas, nuestra concepción del mundo nos resulta

[68] Cfr. 19 [140].

[illegible] más justa, es decir, se corresponde más a la verdad. Pero el hombre ha evo[illegible]ado lentamente y el conocimiento continúa evolucionando: por consi[illegible], la imagen del mundo es cada vez más verdadera y más completa. Natu[illegible]mente, esto no es más que un *reflejo*, un reflejo cada vez más claro. El espejo [illegible], sin embargo, no es en absoluto extraño y algo que no pertenezca a la [illegible] de las cosas, sino que incluso ha surgido lentamente del mismo modo [illegible] esencia de las cosas. Vemos una aspiración a hacer el espejo cada vez más [illegible]: la ciencia continúa el proceso natural. — De este modo las cosas se [illegible] de una manera cada vez más pura: liberación paulatina de aquello que es [illegible] antropomórfico. *Para la planta el mundo entero es planta*, para noso[illegible], es hombre.

19 [159][69]

El choque, la acción de un átomo sobre otro presupone también la *sensación*. [illegible] en sí extraño no puede actuar sobre otra cosa.

Lo difícil en el mundo no es el despertarse de la sensación, sino el despertarse de la conciencia. Pero si todo es debido a la sensación, se puede explicar todavía [illegible].

Si todo es debido a la sensación, nosotros tenemos una interrelación de cen[illegible] sensoriales muy pequeños, más grandes y grandísimos. A este complejo de [illegible]ciones, más o menos grande, se le podría llamar «voluntad».

Es difícil para nosotros liberarnos de las *cualidades*.

19 [160]

Considero como falso que se hable de un fin inconsciente de la humanidad. Ella no es un todo como por ejemplo un hormiguero. Quizás se puede hablar del fin inconsciente de una ciudad, de un pueblo: pero ¡qué significa hablar del fin inconsciente *de todos los hormigueros* de la tierra[70]!

19 [161][71]

Sensaciones y movimientos reflejos, muy frecuentes y que se siguen rápidos como el rayo, a los que poco a poco nos acostumbramos del todo producen la operación de la inferencia, es decir, el sentimiento de la causalidad. De la sensación de la causalidad dependen el espacio y el tiempo.

La memoria conserva los movimientos reflejos que se hacen.

La conciencia comienza con la sensación de la causalidad, es decir, la memoria es anterior a la conciencia. Por ejemplo, en la mimosa nosotros encontramos memoria, pero no conciencia. En las plantas, naturalmente memoria sin *imagen*.

Pero entonces la *memoria* debe pertenecer a la esencia de la *sensación*, por consiguiente debe ser una propiedad originaria de las cosas. Pero también lo es el movimiento reflejo.

La inviolabilidad de las leyes de la naturaleza significa: sensación y memoria están en la esencia de las cosas. Que una materia, en contacto con otra, decida

[69] Fuente: Zöllner, *op. cit.*, pp. 320-327.

[70] Referencias a la obra de Eduard von Hartmann, *op. cit.*, especialmente el capítulo XIV, «Das Ziel des Weltprocesses und die Bedeutung des Bewusstseins». Cfr. 29 [48].

[71] Desde 19 [161] hasta 19 [166] son opiniones de la obra de Zöllner, pp. 320-327.

precisamente de una determinada manera, es una cuestión de memoria y sensación. En un momento dado, ella lo ha *aprendido*, es decir, las actividades de la materia son *leyes gradualmente constituidas*. Pero entonces la decisión tiene que ser dictada por el placer y el displacer.

Ahora bien, si placer, displacer, sensación, memoria, movimiento reflejo pertenecen a la esencia de la materia, entonces *el conocimiento del hombre penetra mucho más profundamente en la esencia de las cosas.*

Toda la *lógica* se resuelve entonces en la naturaleza en un sistema de *placer y displacer.* Todo se aferra al placer y huye del displacer, esas son las eternas leyes de la naturaleza.

19 [162]

La memoria no tiene nada que ver con los nervios, ni con el cerebro. Es una propiedad originaria. Pues el hombre lleva consigo la memoria de todas las generaciones pasadas.

La *imagen* de la memoria es algo muy artificial y muy *raro*.

19 [163]

Poco se puede hablar de una memoria que no se equivoca, así como de una acción de las leyes naturales absolutamente conforme a un fin.

19 [164]

¿Se trata de una inferencia inconsciente? ¿*Infiere* la materia? La materia siente y lucha por su ser individual. La «voluntad» se muestra, en primer lugar, en el *cambio*, es decir, hay una especie de *voluntad libre*, la cual modifica la esencia de una cosa a causa del placer o de la huida ante el displacer. — La materia tiene un cierto número de cualidades que son *proteiformes*, y que ella, según la agresión, acentúa, fortalece, pugna en provecho del todo.

Las cualidades parecen ser sólo actividades modificadas y determinadas de *una sola* materia. Presentándose según las relaciones de medida y número.

19 [165]

Conocemos *una sola realidad* — la de los *pensamientos*. ¡Como si ellos fuesen la esencia de las cosas!

¿Y si memoria y sensación fuesen el *material* de las cosas?

19 [166]

El pensamiento nos da el concepto de la *realidad* de una forma completamente nueva: está compuesto de sensaciones y memoria.

19 [167]

El hombre en el mundo podría realmente entenderse como *sacado* DE UN *sueño*, que es, a su vez, soñado.

19 [168]

Entre los griegos el filósofo prosigue a plena luz del día y de manera visible la actividad mediante la que los griegos consiguieron su cultura.

19 [169]

1. Ninguna διαδοχαί.
2. Los diversos tipos.

19 [170]

Los filósofos son la clase más distinguida entre los grandes del espíritu. Ellos no tienen público, necesitan la *fama*. Para comunicar sus mayores alegrías, necesitan la *prueba*: en esto son más desafortunados que los artistas.

19 [171]

Vemos en la Alemania actual que el florecimiento de las ciencias es posible en una cultura barbarizada; en todo caso, la utilidad no tiene nada que ver con las ciencias (aunque lo parezca, ya que se da preferencia a las instituciones que se dedican a la química y a la física: especialistas de química pueden llegar a ser famosos como individuos muy «dotados»).

La ciencia tiene para sí un éter vital propio. Una cultura que declina (como la alejandrina) y una ausencia de cultura (como la nuestra) no hacen imposible la ciencia.

El conocimiento es, sin duda, un sucedáneo de la cultura.

19 [172]

Es cierto que sólo la atomización del conocimiento mediante la separación de las ciencias hace que el conocimiento y la cultura puedan permanecer extraños con respecto a la otra. En el *filósofo* el conocimiento vuelve a ponerse en contacto con la cultura.

El abarca el saber y suscita la pregunta por el valor del conocimiento. Este es un problema cultural: conocimiento y vida.

19 [173][72]

¿Son las épocas *oscuras*, por ejemplo la Edad Media, realmente períodos de salud, algo así como fases de un sueño para el genio intelectual de los hombres?

O: ¿son también esos períodos *oscuros* resultado de fines superiores? Si los libros tienen sus *fata*[73], es seguro entonces que también el ocaso de un libro es un *fatum* con una finalidad cualquiera.

Los *fines* nos llevan a la *confusión*.

19 [174][74]

En el filósofo ciertas actividades continúan a través de metáforas. Aspiración a un dominio *unitario*. Todas las cosas aspiran a lo inconmensurable, el carácter individual en la naturaleza es raramente firme y más bien quiere abarcar siempre más. Sobre si esto se produce *lenta* o *rápidamente*, es una cuestión puramente hu-

---

[72] Fuente: Zöllner, *op. cit.*, pp. 368-374.

[73] Alusión al conocido adagio latino: «*Habent sua fata libelli*» («los escritos tienen sus destinos»), atribuido a Terenziano Mauro, *De litteris, syllabis et metris*, v. 1286.

[74] Los fragmentos que siguen son textos que reflejan el influjo de la obra de Gustav Gerber (1820-1901). Fue director del *Realgymnasium* en Bromberg. Publica en 2 vols. *Die Sprache als Kunst*. Mittler'sche Buchhandlung, Bromberg, 1871-1872. Los dos volúmenes se refunden en uno solo en la edición de 1872. En septiembre de 1872 Nietzsche saca en préstamo el primer volumen de la Biblioteca de la Universidad de Basilea, tal y como aparece en el registro de préstamos, y es posible que no haya leído el segundo volumen. Cfr. Nietzsche, F., *Escritos sobre Retórica*, ed. de Luis Enrique de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000, especialmente la «Introducción: El poder de la palabra». Del mismo, *Arte y poder. Aproximación a la estética de F. Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 349-432.

mana. Cuando se mira bajo el aspecto de lo infinitamente pequeño, toda evolución resulta siempre *infinitamente rápida.*

19 [175]

¡Qué importancia tiene la verdad para los hombres!

La vida más alta y más pura es posible cuando se tiene fe en la verdad. *Creer en la verdad* es una necesidad para el hombre.

La verdad se presenta como una necesidad social: luego, mediante una metástasis, se aplica a todo, incluso donde no es necesaria.

Todas las virtudes surgen de necesidades apremiantes. Con la sociedad comienza la necesidad de la veracidad. En caso contrario, el hombre viviría en una eterna simulación. La fundación de los Estados suscita la veracidad.—

El impulso de conocimiento tiene una fuente *moral.*

19 [176]

Lo que el mundo vale debe aparecer también hasta en sus más pequeños fragmentos — mirad al hombre y entonces sabréis lo que tenéis que conservar del mundo.

19 [177]

En algunos casos la necesidad produce la veracidad en cuanto medio de existencia de una sociedad.

Mediante un ejercicio frecuente, el impulso se refuerza y se transfiere luego, injustificadamente, mediante una metástasis. Eso se convierte en una tendencia en sí. De un ejercicio para determinados casos surge una cualidad. — Entonces tenemos el impulso hacia el conocimiento.

Esta generalización se hace por la intervención del *concepto.* Con un juicio *falso* comienza esta cualidad — ser verdadero quiere decir ser *siempre* verdadero. De ahí surge la tendencia a no vivir en la mentira: eliminación de todas las ilusiones.

Pero el hombre resulta atrapado por una red u otra.

El hombre bueno quiere también ser auténtico y cree en la verdad de todas las cosas. No sólo de la sociedad, sino también del mundo. Con ello también cree en la posibilidad de profundizar en las cosas. Pues, ¿por qué tendría que engañarle el mundo?

Por consiguiente, transfiere su tendencia al mundo y cree que también el mundo *debería* ser sincero con él.

19 [178]

No pregunto por el fin del conocimiento: es casual, es decir, no ha surgido con una intención finalista racional. Se trata de una extensión o de un endurecimiento y consolidación de un modo de actuar y de pensar necesario en ciertos casos.

Por naturaleza el hombre no existe para conocer.

Dos propiedades necesarias para fines distintos — la *veracidad* — y la *metáfora* — han producido la tendencia a la verdad. Por lo tanto, un fenómeno moral, universalizado estéticamente, produce el impulso intelectual.

El instinto es aquí precisamente una costumbre, la de inferir a menudo así y de ahí κατα; ἀνάλογον[75] una obligación, en general, de tener que inferir siempre así.

19 [179]

La naturaleza ha rodeado al hombre de puras ilusiones. — Este es su elemento propio. Ve formas, siente estímulos en vez de verdades. Sueña, se imagina hombres-dioses como naturaleza.

El hombre se ha convertido casualmente en un ser que conoce mediante la conjunción involuntaria de dos cualidades. En cualquier momento tendrá un final y no habrá sucedido nada.

Durante mucho tiempo no existieron, y cuando hayan dejado de existir, no habrá sucedido nada. Los hombres no tienen ni una misión ulterior ni un fin.

El hombre es un animal sumamente patético y se toma tan en serio sus propiedades como si fuesen los goznes del mundo.

Lo semejante evoca a lo semejante y se compara con ello: eso es el conocimiento, la rápida subsunción de lo que es de la misma naturaleza. Sólo lo semejante percibe lo semejante: un proceso fisiológico. La percepción de lo nuevo es lo mismo que la memoria. No se trata de una sucesión de pensamientos — — —

19 [180][76]

Sobre la mentira.

Heráclito. Fe en la eternidad de la verdad.
Ocaso de su obra — un día, ocaso de todo conocimiento.
¡Y qué es la verdad en Heráclito!
Presentación de su teoría como antropomorfismo.
Lo mismo Anaximandro. Anaxágoras.
Relación de Heráclito con el carácter popular griego. Es el cosmos helénico.
Origen del *pathos* de la verdad. Origen casual del conocimiento.
La falsedad y la ilusión en las que vive el hombre.
La mentira y el discurso de la verdad — Mito. Poesía.
Los fundamentos de todo lo que es grande y vital se basan en la ilusión. El *pathos* de la verdad conduce a la ruina. (Ahí está la «grandeza».) Sobre todo conduce a la ruina de la *cultura*.
Empédocles y los sacrificios. Eleatas. Platón necesita la mentira para el Estado.
Los griegos se separan de la cultura debido a la naturaleza de las *sectas*.
Nosotros, al contrario, volvemos a la cultura de *manera sectaria*, buscamos refrenar de nuevo en el filósofo el conocimiento ilimitado y tratamos de convencerlo del carácter antropomórfico de todo conocimiento.

19 [181]

Valor objetivo del conocimiento — el conocimiento no hace *mejores*. No tiene fines universales últimos. Su origen es casual. Valor de la veracidad. — ¡Sí hace mejores! Su meta es el ocaso. Ella sacrifica. Nuestro *arte* es un reflejo del conocimiento desesperado.

[75] «Por analogía».
[76] Cfr. 19 [1].

19 [182]

La humanidad tiene en el conocimiento un bello instrumento para destruirse.

19 [183]

El hecho de que el hombre haya llegado a ser lo que es y no otra cosa es ciertamente obra suya: y el hecho de que esté tan inmerso en la ilusión (sueño) y se tenga que conformar con la superficie (ojo), esa es su *esencia*. ¿Hay que maravillarse de que los impulsos de verdad al final nos remitan de nuevo a su esencia fundamental?

19 [184]

Nos sentimos grandes cuando oímos hablar de un hombre cuya vida pendió de una mentira y sin embargo no mintió — aún más, cuando se trata de un político que ha destruido un reino con la veracidad.

19 [185]

Nuestras costumbres se convierten en virtud mediante una libre transferencia al reino del deber, es decir, a través del hecho de que nosotros introducimos la inviolabilidad en el concepto; es decir, nuestras costumbres se convierten en virtud por el hecho de que nosotros consideramos el bien propio como algo menos importante que su inviolabilidad — y por lo tanto mediante un sacrificio del individuo o, al menos, *mediante la vaga posibilidad de un tal sacrificio*. — Allí donde el individuo comienza a tenerse poca estima empieza el reino de la virtud y de las artes — nuestro mundo metafísico. Especialmente *puro* sería el *deber* si en la esencia de las cosas *no correspondiese nada a lo moral.*

19 [186]

El pensamiento no actúa sobre la memoria, sino que pasa por un sin número de sutiles metamorfosis, es decir, al *pensamiento* le corresponde una *cosa en sí* que luego capta la cosa en sí análoga en la memoria.

19 [187]

Los individuos son los puentes sobre los que se apoya el devenir. Todas las cualidades son originalmente sólo *acciones aisladas* que, frecuentemente repetidas en casos semejantes, terminan por convertirse en costumbres. En toda acción toma parte toda la esencia del individuo, y una costumbre significa para él una transformación específica. En un individuo todo es individual, hasta la más pequeña de las células, es decir, participa en todas las experiencias y en el pasado. De ahí la posibilidad de la *procreación*.

19 [188][77]

Historia de la filosofía griega hasta
Platón
expuesta en lo esencial
por
F. N.

[77] Proyecto de título para PHG.

19 [189][78]
Introducción
1. Tales - Anaximandro - Heráclito - Parménides - Anaxágoras - Empédocles. Demócrito - Pitagóricos - Sócrates.
Capítulo 1.
Capítulo 2.

19 [190]
Historia de la filosofía griega.
Introducción.
1. Tales.
2. Anaximandro.
3. Heráclito.
4. Parménides.
5. Anaxágoras.
6. Empédocles.
7. Demócrito.
8. Pitagóricos.
9. Sócrates.
Apéndice.

19 [191]
Introducción sobre verdad y mentira.
1. El pathos de la verdad.
2. La génesis de la verdad.
3. — — —

19 [192]
Demostrar el sentido *político* de los filósofos griegos más antiguos, así como su fuerza para la *metáfora*.

19 [193]
De la misma manera que nuestra aptitud *para el teatro se afirma hoy sólo en* las formas más bajas, así también nuestra sociabilidad sólo se manifiesta en las borracheras.

19 [194]
La humanidad se propaga sosteniéndose sobre lo imposible, es decir, sobre sus *virtudes* — el imperativo categórico como la exhortación: «Hijitos, amaos», expresan tales exigencias imposibles.
La *lógica pura* es de este modo lo imposible en lo que se sustenta la ciencia.

19 [195]
El filósofo es lo más raro entre los grandes hombres, pues el conocimiento llegó al hombre sólo incidentalmente, no como un don original. Por eso es también el tipo supremo[79] del gran individuo.

---

[78] En el msc. Nietzsche calcula las páginas (14) para cada uno de los autores. Cfr. KGW III, 4/1, p. 1135.
[79] En el msc. «mit dem höchsten» y no «auch der höchste».

19 [196][80]

Tenemos que aprender de la misma manera que los griegos aprendieron de sus vecinos y de su pasado — en vistas a la *vida*; por consiguiente, con una elección lo más amplia posible y utilizando inmediatamente todo lo aprendido como un punto de apoyo para elevarse — y superar a todos los vecinos. Por lo tanto ¡no de una manera erudita! Lo que no vale para la vida no es una historia verdadera. Todo depende, sin duda, de la nobleza o vulgaridad con la que tomemos esta *vida*. Quien reavive la historia romana mediante una referencia repugnante a los puntos de vista de los ridículos partidos modernos y su *formación* efímera pecará contra el pasado más aún que el mero erudito, que lo deja todo muerto y momificado. (Esto vale para un historiador citado a menudo en estos tiempos, Mommsen[81].)

19 [197]

La *actitud de Sócrates* en el *proceso de los estrategas* es memorable, porque muestra su veracidad en cuestiones políticas[82].

19 [198]

Nuestra ciencia natural se dirige hacia el *ocaso*, que es el fin del conocimiento.

Nuestra formación histórica se encamina a la muerte de toda cultura. Lucha contra las religiones — y de paso destruye las culturas.

Es una reacción antinatural contra una presión religiosa terrible — refugiándose hoy en el extremo opuesto. Sin ninguna medida.

19 [199]

Los alemanes no son en absoluto dignos de creaciones artísticas verdaderas; pues un ganso político cualquiera, una especie de Gervinus[83], se coloca inmediatamente sobre esas creaciones con una presuntuosa actitud incubadora, como si estos huevos acabaran de ser puestos por él. El ave Fénix debería guardarse de poner sus huevos de oro en Alemania.

19 [200]

La detestable cultura alemana que hace resonar a su alrededor todavía los trompetazos de la gloria militar.

Profesores tan malos como los que pueden salir precisamente de nuestras famosas escuelas de filología.

19 [201]

Incluso un ilustre crítico de la Biblia, como David Strauss, comienza a hablar como una cocinera desde su taberna química, cuando comienza a volatilizarse poco a poco el tufo hegeliano. Los alemanes, notoriamente gente «culta», sólo

---

[80] Cfr. HL 6.

[81] Theodor Mommsen (1817-1903), el gran historiador de Roma. Nietzsche lo cita en 19 [196], 27 [13], 29 [51, 184].

[82] Se trata de un proceso contra los generales que no habían auxiliado a los náufragos en la batalla de Arginusas (406 a. C.) durante las Guerras del Peloponeso. Cfr. Diógenes Laercio, II 24; Platón, *Apología*, 32 b.

[83] Cfr. 1 [37] nota y 19 [259].

saben ocuparse de las ciencias naturales como podrían hacerlo los candidatos desertores de la teología, y sólo escuchan cuando les parece que se ha desprestigiado fuertemente la palabra «milagro».

Hoy se aprende incluso a sentirse uno muy contento con su severo filisteísmo el filisteo ha perdido su inocencia (Riehl[84]). El filisteo y el hombre «culto» acomodadizo de nuestra atmósfera periodística se tienden fraternalmente la mano y con el mismo grito de júbilo el pesudofilósofo de Bonn, Jürgen Bona-Meyer[85], destruye el pesimismo, y Riehl, Jahn[86] o Strauss, la *Novena Sinfonía*.

Muy pocos son los que se dan cuenta hoy del aspecto que ofrece un producto de librería, precisamente una novela de Freitag[87]: nuestros demacrados señores de la literatura de oficio son heroicamente grotescos y hablan como los tres poderosos juntos — o bien se deleitan con las delicadas ondinas a la manera en que las pinta Schwind[88].

Si no sois grandes, manteneos alejados de las cosas grandes.

19 [202]

No soy capaz de encontrar ni rastro de una providencia cualquiera a favor de los buenos: los malos tienen casi más perspectivas de mantenerse. Parece como un milagro que Esquilo, Sófocles y Píndaro continúen siendo copiados, y evidentemente es un acontecimiento de lo más casual que nosotros en general poseamos una literatura antigua.

19 [203]

Si Schopenhauer pudo ver en nuestro *saeculum* que la primera edición de sus obras fue destruida como papel, y cómo su nombre emergió poco a poco del profundo olvido en el fondo gracias a la actividad de literatos insignificantes y disolubles, es — — —

19 [204][89]

Las *abstracciones* son *metonimias*, es decir, confusión entre la causa y el efecto. Ahora bien, todo concepto es una metonimia y es por conceptos como procede el conocimiento. La «verdad» se convierte en un *poder*, cuando nosotros la hemos aislado primero como abstracción.

19 [205]

Una moral *negadora* es sumamente grandiosa porque es maravillosamente imposible. ¡Qué significa que el hombre con plena conciencia diga no mientras todos sus sentidos y nervios dicen sí, y cada fibra y cada célula se oponga!

19 [206]

Cuando hablo de la terrible posibilidad de que el conocimiento se dirija hacia el ocaso, no es mi intención hacer un cumplido a la generación que vive ahora:

---

[84] W. H. von Riehl (1823-1897) historiador de la cultura y autor de novelas.

[85] Jürgen Bona-Meyer (1829-1897) fue profesor de filosofía en la Universidad de Bonn, autor de la obra *Schopenhauer als Mensch und Denker*, Leipzig, 1872.

[86] Cfr. 1 [20] y nota.

[87] Cfr. 7 [114], 19 [259, 273], 27 [13], 22 [66].

[88] Moritz von Schwind (1804-1871) pintor alemán, representante del romanticismo alemán tardío.

[89] Cfr. 19 [174], nota.

tales tendencias le son extrañas. Pero si se considera el desarrollo de la ciencia desde el siglo XV, entonces un tal poder y posibilidad se manifiestan sin ninguna duda.

19 [207]

El hombre que no cree en la veracidad de la naturaleza, sino que por todas partes ve metamorfosis, simulacros, enmascaramientos, que ve en los toros dioses, en los caballos investigadores de la naturaleza llenos de sabiduría, en los árboles ninfas — ahora, cuando él se pone a sí mismo como la ley de la veracidad, cree también en la veracidad de la naturaleza frente a él.

19 [208]

Suprimir todos los «a nosotros», «nosotros» y «yo». También limitar las frases con «que». Evitar en la medida de lo posible, todos los términos técnicos.

19 [209]

El hombre ha aprendido cada vez más a adaptar las cosas a sí mismo y a conocerlas. Pero mediante un conocimiento más perfecto no se ha alejado de las cosas; el hombre está más cerca en esto de la verdad que las plantas.

Si se unen un estímulo percibido y una mirada a un movimiento, producen ante todo la causalidad como un axioma de experiencia: dos cosas aparecen siempre juntas: una sensación determinada y una imagen visual determinada, que la una sea la causa de la otra es *una metáfora tomada de la* VOLUNTAD *y de la acción*: un razonamiento analógico.

La única causalidad de la que somos conscientes se encuentra entre el querer y el hacer — la transponemos a todas las cosas e interpretamos la relación de dos variaciones que siempre se dan juntas. La intención o el querer proporcionan los *nomina*[90], el hacer los *verba*. El animal como algo que quiere — esa es su esencia.

Cualidad y acción: una *cualidad* nuestra nos induce a obrar, mientras que, en el fondo, todo lo que sucede es que deducimos las cualidades a partir de las acciones: asumimos las cualidades porque vemos acciones de una clase determinada.

Por lo tanto: lo primero es la *acción*, y luego nosotros unimos a ella una cualidad.

En primer lugar, surge la palabra para la acción, y desde ahí la palabra para la cualidad. Transponer esta relación a todas las cosas es la *causalidad*.

Lo primero «ver», luego la «visión». El «que ve» pasa por la causa del «ver». Entre el sentido y su función percibimos una relación regular: la causalidad es la transposición de esta relación (del sentido a su función sensorial) a todas las cosas.

Un fenómeno originario es: referir al ojo el estímulo percibido en el ojo, es decir, referir al sentido una excitación sensorial. De suyo, sólo se trata de un estímulo: percibirlo como acción del ojo y llamarlo «ver» es un razonamiento causal. *Sentir un estímulo como una actividad*, sentir activamente algo pasivo, es la primera sensación de causalidad, es decir, la primera sensación produce ya esta sensación de causalidad. El nexo interno entre *estímulo* y *actividad* se transpone a todas las cosas. De este modo, una palabra como «ver» es una palabra para esta

[90] En el msc. tachado «abstrakta».

interrelación entre estímulo y actividad. *El ojo se activa ante un estímulo*: es decir, es: Nosotros interpretamos el mundo para nosotros en nuestras funciones sensitivas: es decir, presuponemos siempre una causalidad, porque nosotros mismos *continuamente experimentamos* tales cambios.

19 [210][91]

Tiempo, espacio y causalidad no son más que *metáforas* del conocimiento con las que interpretamos las cosas. Unión de estímulo y actividad: no sabemos cómo, no comprendemos ninguna causalidad única, pero tenemos una experiencia inmediata de ellos. Toda afección provoca una acción, toda acción una afección — este sentimiento, el más generalizado, es ya una *metáfora*. La pluralidad percibida presupone ya entonces tiempo y espacio, sucesión y yuxtaposición. La yuxtaposición en el tiempo produce la sensación del espacio.

La sensación de tiempo es dada con el sentimiento de causa y efecto como respuesta a la cuestión del grado de velocidad en las distintas causalidades.

La sensación del espacio sólo se puede inferir de la sensación del tiempo a través de la metáfora — ¿o es a la inversa?

Dos *causalidades localizadas* una junto a otra —

19 [211]

Trato de ser útil a aquellos que merecen ser introducidos por un tiempo y seriamente en el estudio de la filosofía. Este intento puede tener éxito o no, de manera que sé demasiado bien que eso es superable; no deseo nada más que, para el bien de aquella filosofía, ser imitado y superado. Hay buenas razones para aconsejar a aquellos jóvenes que no se confíen a la guía de acreditados y académicos filósofos de oficio, sino que lean a Platón.

Ellos deben ante todo desaprender toda clase de subterfugios y llegar a ser simples y naturales.

Peligro de caer en malas manos.

19 [212]

Introducción. Es necesario hablar en la introducción de *tipos* de mentes y teorías.

Deben ser simples y fáciles de abarcar en su conjunto.

Debe quedar claro qué es la filosofía y, especialmente, la tarea de la filosofía dentro de una cultura.

Que son los *griegos* los que filosofan en la época de la tragedia.

El sentido de la *historia*: como[92] la metamorfosis de las plantas. Ejemplo.

(Historia ideal e «icónica» — esta última es imposible.)

---

[91] Con este fragmento comienza Nietzsche a recoger material sobre la concepción del lenguaje. Para las concordancias entre las ideas de Nietzsche y las de Gustav Gerber ver los estudios de Bierl y William M. Calder III, «F. Nietzsche: "Abriss der Geschichte der Beredsamkeit". A new Edition», en *Nietzsche -Studien*, 21 (1992), pp. 381-389; A. Meijers, «Gustav Gerber und F. Nietzsche», en *Nietzsche-Studien*, 17 (1988), pp. 378-390; A. Meijers y Martin Stingelin, «Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (Bromberg, 18[illegible]) in Nietzsche Rhetorik Vorlesung und in "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne"», en *Nietzsche-Studien*, 17 (1988), pp. 350-368; Conill, J., *El poder de la mentira*, Tecnos-Madrid, 1997, cap. 3. Cfr. F. Nietzsche, *Escritos sobre retórica*, *op. cit.*, en nota a 19 [174].

[92] En el msc. «wie» y no «seine».

Sobre la mediación de la mente común. *Schopenhauer*, I, XXVI[93].
Aversión a las compilaciones.
Como modelo, las cuestiones de Schopenhauer sobre la filosofía y la crítica de Kant. *Schopenhauer*, I, 290.

19 [213]
Según el estilo de los historiadores antiguos.
2. Justificar a los griegos.
3. Tales.

19 [214][94]

La filosofía
en la época trágica de los griegos.

Breve exposición
sobre los antiguos maestros filósofos
de los griegos.

19 [215][95]
El único modo de dominar la pluralidad es que establezcamos géneros, por ejemplo, calificar de «audaces» a toda una cantidad de formas de actuar. Las explicamos al ponerlas bajo el título de «audaz». Todo explicar y conocer no son propiamente más que un clasificar. — Y entonces, con un salto audaz: se concilia la pluralidad de las cosas cuando las consideramos, por así decir, como acciones innumerables de *una* cualidad, por ejemplo, como acciones del *agua* en Tales. Aquí tenemos una transposición: una abstracción abarca innumerables acciones y vale como causa. ¿Cuál es la abstracción (cualidad), que abarca la pluralidad de todas las cosas? La cualidad «acuoso», «húmedo». El mundo entero es húmedo, *luego el mundo entero es ser húmedo*. ¡Metonimia! Una falsa inferencia. Se cambia un predicado con una suma de predicados (definición).

El *pensamiento lógico*, poco ejercitado por los jonios, se desarrolla muy lentamente. Sin embargo, las inferencias falsas las comprenderemos más adecuadamente como metonimias, es decir, retórica y poéticamente.

Todas las *figuras retóricas* (es decir, la esencia del lenguaje) son *inferencias lógicas falsas*. ¡Con ellas comienza la razón!

19 [216]
Vemos que inicialmente el progreso del *filosofar se desarrolla como el pensamiento del lenguaje*, es decir, ilógicamente.

Luego se añade el *pathos* de la *verdad* y de la *veracidad*. Esto, por de pronto, nada tiene que ver con lo lógico. Sólo quiere decir que no se ha producido nunca

[93] Las citas corresponden a la edición de Frauenstädt. Vol.I, prólogo a la segunda edición: «Los pensamientos de aquellos espíritus excepcionales no toleran de hecho la mediación de una mente común».

[94] Por primera vez aparece el título de *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Cfr. KSA I 799-872. Ver carta a Gersdorff, 5 de abril de 1873, CO II 397-399: «A Bayreuth llevo conmigo un manuscrito sobre *La filosofía en la época trágica de los griegos*, para leerlo con los demás. Pero el conjunto todavía está muy lejos de la forma de un libro...»

[95] Cfr. 19 [174], y 19 [66, 204, 224]

una *ilusión consciente*. Sin embargo, esas ilusiones son, en el lenguaje y en la filosofía, ante todo inconscientes, y son muy difíciles de hacerlas conscientes. Pero, con la yuxtaposición de distintas filosofías (o sistemas religiosos) formadas con el mismo *pathos*, se originó una lucha singular. Cuando se confrontaban religiones hostiles, cada una de ellas trataba de afirmarse declarando que la otra era falsa: lo mismo pasó con los sistemas.

Esto llevó a algunos al escepticismo: ¡la verdad está en el fondo del pozo! suspiraban.

Con Sócrates la veracidad se apodera de la lógica: ella marca la dificultad infinita de la clasificación correcta.

19 [217]

Nuestras percepciones sensoriales no se basan en inferencias inconscientes, sino en tropos. El proceso original consiste en identificar lo semejante con lo semejante — en descubrir una cierta semejanza entre una cosa y otra. La *memoria* vive de esta actividad y se ejercita continuamente. El fenómeno original es la *combinación*. — Esto presupone la *visión de formas*. La imagen en el ojo es determinante para nuestro conocimiento, y luego el ritmo de nuestro oído. *Nunca* llegaríamos a una representación del tiempo partiendo del ojo, ni del espacio partiendo del oído. La sensación de causalidad corresponde al sentido del tacto.

Al principio sólo vemos *en nosotros* las imágenes en el ojo, sólo oímos *en nosotros* el sonido — de ahí a la aceptación de un mundo exterior hay que dar un paso más. La planta, por ejemplo, no percibe ningún mundo exterior. El sentido del tacto, y al mismo tiempo la imagen visual, proporcionan empíricamente dos sensaciones yuxtapuestas, las cuales, al aparecer siempre una junto a la otra, suscitan la representación de un nexo (a través de la *metáfora* — pues no hay nexo entre todo lo que aparece unido).

La abstracción es un producto sumamente importante. Es una impresión duradera, fijada y fosilizada en la memoria, impresión que se acomoda a muchos fenómenos y por eso resulta muy tosca e insuficiente frente a todo lo particular.

19 [218]

El *pathos* de la verdad en un mundo de mentiras.

El mundo de la mentira se encuentra en la cúspide más alta de la filosofía.

El fin de estas mentiras supremas es refrenar el impulso ilimitado de conocimiento.

Origen del impulso de conocimiento desde la moral.

19 [219]

¿De dónde procede el *pathos* de la verdad en el mundo de la mentira? De la moral.

El *pathos* de la verdad y la lógica.

La cultura y la verdad.

19 [220]

Todo pequeño conocimiento tiene en sí una gran satisfacción: no como verdad, sino como creencia de haber descubierto la verdad: ¿de qué naturaleza es esta satisfacción?

19 [221][96]

La cultura es una unidad. Únicamente el filósofo parece que está fuera. Él se vuelve a la más lejana posteridad — Fama.

Es curioso que los griegos hayan filosofado. La bella mentira.

Pero todavía es más curioso que el *hombre* en general haya llegado al *pathos* de la verdad.

Las imágenes en él son mucho más poderosas que la naturaleza que lo rodea, como en los pintores alemanes del siglo XV, los cuales, a pesar de la naturaleza que les rodea, crean miembros filiformes — siguiendo la antigua tradición piadosa.

Platón quiere un nuevo Estado en el que domine la *dialéctica*, él niega la *cultura* de la bella mentira.

19 [222]

Hoy en día no existe en Alemania la filosofía y por eso es incomprensible para los alemanes preguntarse qué es propiamente el filósofo. De ahí también la continua estupefacción, que se convierte finalmente en malevolencia, de que alguien, sin preocuparse de ellos, y apelando a ellos, pudiese vivir entre ellos como filósofo. Actualmente los alemanes no soportan, lo mismo que los fantasmas, que se les invoque.

¡La desesperada inoportunidad de haber nacido filósofo entre los alemanes!

19 [223][97]

Los instintos de la moralidad: el amor materno — poco a poco se llega al amor en general. Lo mismo se puede decir del amor sexual. Por todas partes reconozco *transposiciones*.

19 [224][98]

Muchas cosas en la naturaleza son humedad: todo en la naturaleza es humedecido. La humedad pertenece a la esencia de la naturaleza: la humedad es la esencia de la naturaleza. Lo dice Tales.

19 [225][99]

Mentira del hombre contra sí mismo y contra otros: presupuesto, la ignorancia — necesaria para existir (uno mismo — y en sociedad.) En el vacío se pone la ilusión de las representaciones. El sueño. Los conceptos recibidos (los que dominan al pintor alemán antiguo, a pesar de la naturaleza), diversos en todas las épocas. Metonimias. Estímulos, no conocimientos plenos. El ojo proporciona formas. Estamos apegados a la superficie. La inclinación hacia lo bello. Falta de lógica, pero metáforas. Religiones. Filosofías. *Imitación*.

19 [226]

La *imitación* es el instrumento de toda cultura mediante el que se genera poco a poco el instinto. *Toda comparación* (*pensamiento original*) *es una imitación*. Así

---

[96] Cfr. 19 [76, 170].
[97] Cfr. 19 [174] y nota.
[98] Después de este fragmento en el msc. se incluye 19 [224a]. Ver apéndice.
[99] Cfr.19 [174, 204, 217, 221, 226].

se forman las *especies*, de manera que las primeras sólo imitan intensamente ejemplares semejantes, es decir, imitan al ejemplar más grande y al más poderoso. Inclusión de una *segunda naturaleza* por medio de la imitación. En la procreación, lo más notable es la reproducción inconsciente, luego viene la educación de una segunda naturaleza.

Nuestros sentidos imitan a la naturaleza en la medida en que la retratan conscientemente.

La imitación presupone una recepción y, luego, una transposición continuada de la imagen recibida en mil metáforas, todas actuando.

Lo análogo —

19 [227]

¿Qué poder es el que nos obliga a la imitación? La apropiación de una impresión extraña a través de metáforas.

Estímulo — imagen del recuerdo

unida por la metáfora (razonamiento analógico).

Resultado: se descubren y se reavivan de nuevo semejanzas. En la imagen de un recuerdo se presenta de nuevo el estímulo *repetido*.

Estímulo percibido — ahora *repetido*, en muchas metáforas, en las que imágenes familiares afluyen procedentes de distintas clasificaciones. Toda percepción consigue una imitación múltiple del estímulo, pero con transposición a distintos ámbitos.

Estímulo percibido

transpuesto a nervios afines

allí, en una transposición, repetido, etc.

Tiene lugar una traducción de una impresión sensible a otra: muchos ven algo o saborean algo con ciertos sentidos. Esto es un fenómeno muy generalizado.

19 [228]

La *imitación* se contrapone al conocimiento en el sentido de que el conocimiento justamente no trata de hacer valer una transposición, sino que quiere fijar la impresión sin metáfora y sin consecuencias. Con tal motivo la impresión se petrifica: primero atrapada y limitada por los conceptos, luego muerta y desollada y, como concepto, momificada y conservada.

Sin embargo, no hay expresiones «propias» ni *conocimiento propio sin metáforas*. Pero la ilusión subsiste en ello, es decir, la *fe* en la *verdad* de las impresiones sensibles. Las metáforas más comunes, las usuales, valen ahora como verdades y como medida de las más extrañas. En sí, aquí domina sólo la diferencia entre costumbre y novedad, frecuencia y rareza.

Conocer no es más que trabajar con las metáforas preferidas, por consiguiente una imitación ya no percibida como imitación. Por lo tanto, el conocimiento naturalmente no puede penetrar en el reino de la verdad.

El *pathos* del impulso a la verdad presupone la observación de que los distintos mundos metafóricos no están unidos entre sí y luchan unos contra otros, por ejemplo, el sueño, la mentira, etc., y la concepción usual y habitual: de ellos unos son más raros, otros más frecuentes. De este modo, el uso lucha contra la excepción, la regularidad contra lo habitual. De ahí el respeto de la realidad diaria por el mundo onírico.

Ahora bien, lo raro y lo inhabitual están *más llenos de estímulos* — la mentira es percibida como un estímulo. *Poesía.*

19 [229][100]

En la sociedad política es necesario un compromiso firme, éste se fundamenta en el uso corriente de metáforas. Cada cosa inusual las perturba, más aún, las destruye. Por consiguiente, usar así cada palabra, como la utiliza la masa, es una conveniencia política y moral. Ser *verdadero* no quiere decir más que apartarse del sentido usual de las cosas. Lo verdadero es el *ente*, en contraposición a lo irreal. La primera convención es aquella sobre lo que debe valer como «ente».

Pero el impulso de ser verdadero, transferido a la *naturaleza*, provoca la creencia de que también la naturaleza debe ser verdadera frente a nosotros. El impulso de conocimiento se apoya en esta transposición.

Por «verdadero» se ha de entender solamente aquello que usualmente es la metáfora habitual — por consiguiente, sólo una ilusión que se ha hecho familiar por un uso frecuente y que no es percibida como ilusión: metáfora olvidada, es decir, una metáfora de la que se ha olvidado que es una metáfora.

19 [230][101]

El *impulso a la verdad* comienza con la observación intensa de cómo se contrapone el mundo verdadero y el de la mentira, y cómo toda vida humana es insegura cuando la verdad-convención no tiene validez en absoluto: es una convención moral de la necesidad de una convención fija para que pueda existir una sociedad humana. Si el *estado de guerra* debe cesar en cualquier parte, entonces debe comenzar con la fijación de la verdad, es decir, con una *designación* válida y vinculante de las cosas.

El mentiroso usa las palabras para hacer que lo irreal aparezca como real, es decir, hace un uso impropio del fundamento sólido.

De otro lado, existe el impulso hacia metáforas siempre nuevas; dicho impulso se manifiesta en el poeta, en el actor, etc., ante todo, en la religión.

El filósofo busca también ahora, en el ámbito en el que dominan las religiones, lo «real», lo que *permanece* en el sentimiento del eterno juego mítico de la mentira. Él quiere una verdad que *permanezca*. Por lo tanto, extiende a nuevos ámbitos la necesidad de convenciones sólidas de verdad.

19 [231]

El *más antiguo monoteísmo* hace alusión precisamente a la *única* resplandeciente bóveda celestial y le da el nombre de *dewas*[102]. Esto es muy limitado y poco plástico. ¡Qué progreso representan las religiones politeístas!

19 [232]

¡Las artes *que hablan*! ¡He aquí la razón por la que los alemanes no pueden ser escritores!

---

[100] Cfr. WL, KSA I 875-890.

[101] Ibíd.

[102] Alusión al sánscrito *Dewas*, que significa «dios». Cfr. M. Müller, *Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache*, Leipzig, 1870, pp. 486 ss.

19 [233]

Goethe sabía contar fábulas, Herder era predicador.

El *Fausto* es el único desarrollo discursivo nacional en versos *populares*.

19 [234]

Quisiera tratar la cuestión del valor del conocimiento como un ángel frío que penetra con la mirada a través de todas las bagatelas. Sin ser malo, pero sin sentimientos.

19 [235]

Todas las leyes de la naturaleza son sólo *relaciones* de una *x* respecto a una *y* y una *z*. Defendemos las leyes de la naturaleza como las *relaciones* de un *xyz*, cada una de las cuales, a su vez, nos es conocida *sólo como relación* con otras *xyz*.

19 [236][103]

El conocimiento, considerado en sentido estricto, sólo tiene la forma de la tautología y está *vacío*. Todo conocimiento que nos estimula es una *identificación de lo no-idéntico*, de lo semejante, es decir, es esencialmente ilógico.

Nosotros sólo conseguimos un concepto por este camino y luego actuamos como si el concepto «hombre» fuese algo real, cuando la verdad es que ha sido formado por nosotros una vez que hemos prescindido de todos los rasgos individuales. Presuponemos que la naturaleza procede según tal concepto: pero aquí son antropomórficos primero la naturaleza y después el concepto. *Hacer caso omiso* de lo individual nos proporciona el concepto y con ello comienza nuestro conocimiento: con la *clasificación*, con la formación de *géneros*. Sin embargo, no hay una correspondencia con la esencia de las cosas, se trata de un proceso cognoscitivo que no afecta a la esencia de las cosas. Muchos rasgos particulares nos definen una cosa, pero no todos: la igualdad de estos rasgos nos induce a unir muchas cosas bajo un concepto.

Como *portadores de cualidades* producimos esencias y como causas de esas cualidades producimos abstracciones.

El hecho de que una unidad, un árbol, por ejemplo, se nos presente como una multiplicidad de cualidades, de relaciones, es antropomórfico en un doble sentido: en primer lugar, no existe esta unidad delimitada «árbol»; es arbitrario delimitar así una cosa (según el ojo, según la forma); toda relación no es la relación verdaderamente absoluta, sino que una vez más está teñida de antropomorfismos.

19 [237][104]

El filósofo no busca la verdad, sino la metamorfosis del mundo en los hombres: lucha por comprender el mundo con autoconciencia. Lucha por una *asimilación*: está satisfecho cuando ha dispuesto cualquier cosa antropomórficamente. De la misma manera que el astrólogo considera el mundo al servicio de los individuos particulares, así el filósofo considera el mundo como hombre.

El *hombre*, como medida de las cosas, es también la idea de la ciencia. Toda ley natural es, en última instancia, una suma de relaciones antropomórficas. Es-

[103] Cfr. 19 [75, 179, 115. 66], y WL. KSA 1. 880.
[104] Cfr. WL. KSA 1. 879 y 19 [79].

pecialmente el número: la disolución de todas las leyes en pluralidades, su expresión en fórmulas numéricas es una μεταφορά, como alguien que no puede oír juzga sobre la música y los sonidos según las figuras sonoras de Chladni[105].

19 [238]

El sentimiento de la *certeza* se desarrolla de una manera muy difícil. En primer lugar se busca una *explicación*: cuando una hipótesis explica *mucho*, se hace el razonamiento de que ella lo explica todo.

19 [239]

Anaximandro descubre el carácter completamente contradictorio de nuestro mundo: él perece por sus cualidades.

19 [240]

El mundo es apariencia — pero no solamente somos nosotros la causa de que sea apariencia. Desde otro aspecto también es irreal.

19 [241]

Nuestras vivencias determinan nuestro ser individual de tal manera que, después de cada impresión afectiva, nuestra individualidad es determinada hasta la última célula.

19 [242][106]

La esencia de la definición: el lápiz es un cuerpo alargado, etc. *A* es *B*. Eso que es largo también está coloreado. Las cualidades contienen sólo relaciones.

Un determinado cuerpo equivale a un cierto número de relaciones. Las relaciones nunca pueden ser la esencia, sino sólo consecuencias de la esencia. El juicio sintético describe una cosa según sus consecuencias, es decir, *esencia y consecuencias se identifican*; una *metonimia*.

Por lo tanto, el juicio sintético incluye en su esencia una *metonimia*, o sea, es una *falsa ecuación*.

En otras palabras: las inferencias sintéticas son ilógicas. Cuando las aplicamos estamos presuponiendo la metafísica popular, es decir, la que considera efectos como causas.

El concepto «lápiz» se confunde con la «cosa» lápiz. El «es» del juicio sintético es falso, contiene una transposición, se yuxtaponen dos esferas diferentes entre las cuales nunca puede tener lugar una ecuación.

Vivimos y pensamos bajo puros efectos de lo *ilógico*, en el no saber y en el saber erróneo.

19 [243]

El mundo de la falsedad.

El sueño y la vigilia.

---

[105] Ver nota a fragmento 19 [79]. Nietzsche en WL hace alusiones a esto mismo.

[106] Cfr. 19 [174, 204, 209, 215, 225, 237]. Según Paolo D'Iorio («Beiträge zur Quellensforschung», *Nietzsche-Studien* 21, 1992, pp. 398-400) Nietzsche recoge en este fragmento ideas de Afrikan Spir contenidas en su obra, *Forschung nach der Gewissenheit in der Erkenntniss der Wirklichkeit*, Förster-Findel, Leipzig, 1869, p. 13 [BN, 570].

Breve autoconciencia.
Pequeño recuerdo. Juicios sintéticos.
El lenguaje.
Las ilusiones y las metas.
El punto de vista mentiroso de la sociedad.
Tiempo y espacio.

19 [244]
¿De dónde procede el *pathos de la verdad*?
Este no quiere la verdad, sino la fe, la confianza en algo.

19 [245]
Cuestión sobre la *teleología del filósofo* — que no tiene una visión histórica y cómoda de las cosas.
Para él la cuestión se amplía a la del valor del conocimiento.
Caracterización del filósofo —necesita la fama; no piensa en las cosas *útiles* que se derivan del conocimiento, sino en las que se encuentran en el conocimiento mismo.
Si encontrase una palabra que una vez pronunciada destruyese el mundo, ¿creía que no la pronunciaría?[107]
¿Qué quiere decir que él cree que la humanidad necesita la verdad?

19 [246]
¿Cuál es el valor del conocimiento en general?
El mundo de la mentira — la verdad poco a poco se hace valer — todas las virtudes proceden de los vicios.

19 [247][108]
1. Huida ante lo culto y lo cómodo.
2. La fama y el filósofo.
3. La verdad y su valor en sentido puramente metafísico.

19 [248][109]
Parte principal: los sistemas como antropomorfismos.
Vivir en la mentira.
El *pathos* de la verdad, mediado por el amor y la autoconservación.
Imitar y conocer.
Refrenamiento del impulso ilimitado de conocimiento por medio de la ilusión.
Contra la historiografía icónica.
Las religiones.
El arte.
La imposibilidad y el progreso.
Observaciones de un demonio maligno sobre el valor del conocimiento, ironía. Astrología.

---

[107] Cfr. 29 [8]. Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XV, § 174.
[108] Cfr. 19 [170, 221].
[109] Después de este fragmento en el ms se incluyen 19 [248a, 248b]. Ver apéndice.

Lo trágico, mejor dicho, la resignación del conocimiento después de Kant.
Cultura y ciencia.
Ciencia y filosofía.
Legislación de lo grande.
Procrear en lo bello.
El lógico.
Resultado: nacido sin un fin, casual, que tiende a lo imposible, moralmente y heroicamente,[110] que desprecia la vida. El fantasma venerado como verdad tiene los mismos efectos, es igualmente considerado como algo metafísico.

19 [249]

Metáfora significa tratar como *idéntico* algo que se ha reconocido en un punto como *semejante*.

19 [250]

La fama se engaña en esto: nunca se volverá a sentir tanto el sentimiento de la creación como lo ha sentido el creador mismo. Por consiguiente, tampoco será posible nunca la valoración completa.

19 [251]

La confianza en una *verdad* encontrada se muestra en que se la quiere comunicar. Pero se puede comunicar de dos formas: en sus efectos, de manera que los otros, a través de ellos, estén convencidos retrospectivamente del valor del fundamento. O bien demostrando el origen desde[111] la conexión lógica de verdades ya conocidas y más que seguras. La conexión consiste en la subordinación correcta de casos especiales bajo principios generales — es una pura clasificación.

19 [252]

La obra de arte se relaciona con la naturaleza de modo semejante a como se relaciona el círculo matemático con el círculo natural.

19 [253][112]

¿Por qué no queremos ser engañados?

— Lo queremos en el arte. Deseamos, al menos sobre muchas cosas, la ignorancia, es decir, también el engaño.

En la medida en que es necesario para *vivir*, el hombre no quiere ser engañado, es decir, debe poder conservarse, quiere poder estar tranquilo en este ámbito de la necesidad. Refuta sólo la ilusión que le es hostil, no la favorable. Huye de *ser engañado*, es decir, de la ilusión mala. Luego, en el fondo, no huye de la ilusión, sino de sus consecuencias y, sin duda, de las consecuencias malas. Así pues, rechaza la ilusión allí donde su confianza puede ser engañada por las malas consecuencias. En este caso, quiere la verdad, es decir, quiere de nuevo las consecuencias agradables. La verdad sólo se toma en consideración como medio fren-

---

[110] En el msc. «heroisch» y no «historisch».
[111] En el msc. «Die Entstehung aus logisher» y no «der Entstehung und logischen».
[112] Cfr. WL, KSA 1, 881.

ilusiones hostiles. La *exigencia de la verdad* significa: no uses el engaño para hacer mal a los hombres. El hombre es *indiferente* frente al *conocimiento puro y las consecuencias de la verdad*.

La naturaleza tampoco lo ha adaptado para eso. Creer en la verdad es creer en ciertos efectos que lo hacen feliz. — ¿De dónde viene entonces toda moralidad de la exigencia de la verdad? Hasta ahora todo es egoísmo. O: ¿Cuándo es la exigencia de la verdad heroica y fatal para el individuo?

19 [254]

¿El filósofo busca la verdad?

No, pues le importaría más la certeza.

La verdad es fría, la fe en la verdad es poderosa.

19 [255]

El dominio del arte sobre la vida — el lado natural.

Cultura y religión.

Cultura y ciencia.

Cultura y filosofía.

Camino cosmopolita hacia la cultura.

Concepto latino y concepto griego del arte.

La lucha de Schiller y Goethe.

Descripción del hombre «culto».

Concepto falso de lo alemán.

La música como germen vivo.

19 [256]

En el estadio natural preliminar un pueblo es sólo una unidad en cuanto que tiene un arte común primitivo.

19 [257]

Con el aislamiento, algunas consecuencias conceptuales pueden llegar a ser tan vehementes que atraen la fuerza de otros impulsos. Así, por ejemplo, el impulso de conocimiento.

Una naturaleza así preparada, determinada hasta en las células, se propaga de nuevo y se transmite por herencia: potenciándose hasta que finalmente la absorción de este lado destruye el vigor general.

19 [258][113]

La verdad es indiferente al hombre: eso lo demuestra la tautología como la única forma accesible de la verdad.

Así pues, buscar la verdad quiere decir también clasificar correctamente, es decir, subordinar a un concepto dado los casos individuales. Sin embargo, el concepto es aquí obra nuestra, así como los tiempos pasados. Subsumir el mundo entero bajo conceptos correctos no significa otra cosa que ordenar las cosas singulares bajo las formas originariamente humanas más generales de la rela-

[113] Cfr. WL, KSA I 880.

ción: así pues, *confirmar* sólo los conceptos, buscar de nuevo en ellos lo que nosotros ya pusimos en ellos — por lo tanto, esto también es en el fondo una tautología.

19 [259]

Atacar[114]:

El Congreso de los Filólogos.
La Universidad de Estrasburgo.
Auerbach[115] en la *Augsburgerin*, los monumentos nacionales.
Freytag[116], Ingo[117], los eruditos, la técnica.
Gottschall[118].
La Joven Alemania[119].
La Universidad de Leipzig, Zöllner[120].
Pompa teatral. Dotación para el arte en el *Reichstag*.
Grimm, Lübke[121], Julian Schmidt[122].
Jürgen (Bona)-Meyer, Kuno Fischer[123], Lotze[124].
Riehl, Schwind.
La intrigas de los catedráticos de Berlín.
Jahn y Hauptmann[125].
Gervinus[126].
Hanslick[127].
El *Centralblatt*[128].
Componer música a solas.

---

[114] En este Fragmento Nietzsche hace referencia, en primer lugar al Congreso de Filología inaugurado en Leipzig el 2 de mayo de 1872, que representaba todo lo que Nietzsche había criticado sobre la Filología oficial. Sobre la Universidad de Estrasburgo encontramos un testimonio en carta dirigida a Rohde el 28 de enero de 1872, CO II 261-262, Cfr. nota en 8 [1[illegible]]. Nietzsche manifiesta también la oportunidad perdida de fundar un verdadero centro de formación alemana.

[115] Berhold Auerbach (1812-1882), escritor y novelista. Nietzsche lo cita en 27 [38], [illegible] [illegible] 7]. La *Augsburgerin*, es el periódico *Augsburger Allgemeine Zeitung*.

[116] Cfr. 7 [114], nota.

[117] Ingo es un personaje de la novela histórica de Freytag, *Ingo und Ingrabran (18[illegible])*, primera del ciclo *Die Ahnen*.

[118] Rudolf von Gottschall (1823-1909), escritor alemán. Cfr. 19 [273].

[119] Grupo de escritores alemanes formado en torno a 1830, críticos frente al ambiente conservador de la época. Este grupo ejercía una influencia notable sobre Heinrich Heine

[120] Cfr. 19 [92].

[121] Wilhelm Lübcke (1826-1893), historiador del arte.

[122] Julian Schmidt (1818-1886), historiador de la literatura y periodista, colaborador en la revista *Grenzboten*. Cfr. 27 [52].

[123] Kuno Fischer (1824-1907), historiador de la filosofía y una de las fuentes principales de Nietzsche para el estudio de la filosofía moderna. Autor de la *Historia de la filosofía moderna*.

[124] Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), filósofo alemán. Cfr. 19 [292].

[125] Moritz Hauptmann (1792-1868), compositor y director de orquesta. Un gran teórico de la música.

[126] Georg G. Gervinus (1805-1871), escritor de una historia de la poesía alemana. Cfr. 19 [199, 273, 279], 27 [9, 55].

[127] Eduard Hanslick (1825-1904), teórico de la música, austriaco. Cfr. 9 [9] y nota.

[128] *Gaceta literaria*.

Leipzig, ciudad natal de Wagner.
Strauss[129].

19 [260]
Los «drásticos»[130] no pueden encontrar la melodía infinita; no acaban de terminar y se atienen a sus acentos drásticos.

19 [261]
Elementos de la cultura alemana

eruditos
religioso-liberadores
impulso a imitar lo extranjero.

19 [262]
El *laissez aller* en las ciencias: todo erudito lo es por su cuenta. El espíritu de toda la República de los eruditos se rebela negativamente, pero no se entusiasma.

19 [263]
La suavización de las costumbres (religión), la erudición y la ciencia pueden contemporizar con la barbarie.
El camino de los alemanes hacia la cultura se atreve hoy a crear una organización, un tribunal.

19 [264]
Es una suerte que la música no *hable* —aunque hoy parloteen mucho los músicos. Por eso, la música puede representar un germen de salvación.

19 [265]
En Alemania sólo hay tres clases de profesiones que hablan mucho: el *magister*, el pastor protestante y la nodriza.

19 [266]
La formación — no una necesidad vital, sino algo superfluo.
El arte: o convención o *physis*.
Intento de nuestros grandes poetas por establecer una convención. Goethe y la naturaleza de la comedia.
La verdad de la naturaleza y el elemento patológico era demasiado poderoso.
Ellos no han conseguido ninguna forma.

19 [267]
1. Descripción de las solitarias esperanzas de Pentecostés en Bayreuth[131]. Interpretación personal de la *Novena Sinfonía* inspirada en Wagner y esperanza

[129] El hecho de que aparezca Strauss en el último lugar, siendo uno de sus objetivos críticos fundamentales, puede indicar que en Strauss se resumen todas las críticas.
[130] Nietzsche utiliza el término «Drastiker» para caracterizar el teatro de Wagner. Cfr. 23 [74].
[131] Referencia a los días que Nietzsche había pasado en Bayreuth durante la semana de Pentecostés de 1872 con motivo de la colocación de la primera piedra del Teatro del Festival

simbólica para nuestra cultura alimentada desde su vida. Nuestro mayor peligro es que no estemos maduros para el milagro, que su influencia no sea lo suficientemente profunda.

2. Silencio en torno, nadie observa nada. Los gobiernos creen en la bondad de *su* formación, los eruditos también. Utilización de los efectos de la guerra. ¿Con qué medios se la ha santificado? — *Sorda aversión* contra Wagner.

3. Los únicos clamores que se levantan son los de los primeros representantes amenazados de las malas instituciones artísticas actuales, y los de los pedantes; estos tienen miedo. Aversión *ruidosa.* Ésta puede subsistir sólo apoyándose en aquella aversión sorda que presiente algo.

Presentimiento del *ocaso* del hombre culto actual.

19 [268][132]

Plan para 6 conferencias.

El abismo[133] y nuestro tiempo de Pentecostés.
El hombre culto en sus formas.
Génesis del hombre culto.
Concepto latino y helénico del arte y nuestros clásicos.
Música, drama y vida.
Perspectivas de una aurora. El tribunal para la educación superior. Los hombres menos ingenuos van apareciendo uno después del otro, el verdadero artista, el sentido del arte, la profunda seriedad de una nueva visión del mundo.

19 [269]

Nuestro asombro en Pentecostés. No fue un festival musical. Parecía un sueño.
Cada vez que Wagner ofende, toca un problema profundo.
Congreso de Filólogos. Estrasburgo. — Ni los profesores, ni las universidades, ni sus dirigentes, presintieron nada.

19 [270]

1.2.3. Caracterización del hombre culto.
1.2.3. Génesis del hombre culto.
Para ellos no existe un δός μοι ποῦ στῶ[134]. Lucha titánica de Schiller y Goethe. Buscan el talismán de lo alemán. Aprender de los extranjeros entre los griegos.
1.2.3. Wagner reconoce en la música tal δός μοι ποῦ στῶ. Proposición antigua sobre la música y el Estado. El paso siguiente: la música se crea el drama. Ahora sale a la luz lo que es el drama hablado: erudito, no original, falso o drástico. Wagner. La canción popular en Goethe, teatro de las marionetas, verso popular. Mito. Él es el primero que crea el carácter alemán. Consecuencias de la antigua tragedia para todas las artes y para la vida. Los «hombres cultos» están en un apuro.

---

wagneriano: WB 1, final. Wagner dirigía la *Novena Sinfonía* en un concierto que se abría con la *Marcha Imperial.* Cfr. Cosima Wagner, *Diarios*: 21 de mayo de 1872.

[132] Cfr. 19 [263, 267, 269, 270, 274, 285].

[133] En el msc. «Kluft» y no «Kunst».

[134] «Dame un punto de apoyo». Atribuido a Arquímedes.

19 [272]

¿De dónde debemos sacar una literatura? No tenemos oradores. Goethe, el creador de fábulas, — — —

El pastor y la comadre, idealizados, proporcionan los tipos fundamentales de nuestros escritores. Nodriza, *magister*, pastor protestante, *Junker*.

19 [273]

Incidentes en la formación de la cultura alemana:

Hegel

Heine

la lucha política, que ha acentuado el *nacionalismo*.

Gloria guerrera.

Apoyos para la formación de la cultura alemana:

Schopenhauer — profundiza la visión del mundo de la cultura de Goethe y Schiller.

19 [274][135]

Las máscaras de la comedia burguesa de Kotzebue[136].

Los «*Salterones viejos*», los sentimentales:

Kohl, Gervinus, Schwind, Jahn, Freytag

hablan mucho de la inocencia y de la belleza.

Los *jóvenes ancianos* (*hastiados*), los históricos:

Ranke, los periodistas, Mommsen, Bernays

han superado todo.

Los *eternos estudiantes de bachillerato*:

Gottschall, Lindau, Gutzkow, Laube.

Los *impíos* de la tierra:

Strauss. El filisteísmo es la auténtica impiedad.

19 [274][137]

Consideraciones desde el horizonte de Bayreuth.

1. Los días de Pentecostés en Bayreuth. Una enorme incomprensión alrededor. Congreso de Filólogos en Leipzig. La guerra y la universidad de Estrasburgo.
2. Los blandos. }
3. Los históricos. } Característica de los
4. Los eruditos. } «cultos».
5. Los periodistas. }
6. Los científicos. }
7,8. Escuelas. Universidades. } Génesis del
9. Su comportamiento con el arte. } «hombre de cultura».

[135] Después de este fragmento en el msc. se incluye 19 [273a]. Ver apéndice.

[136] August von Kotzebue (1761-1819), dramaturgo alemán que se enfrentó a Napoleón y a los liberales, hasta el punto de convertirse en espía del zar Alejandro. Entre sus obras, *Die deutschen Kleinstädter*.

[137] Esquema para un escrito proyectado por Nietzsche para apoyar la causa de Bayreuth. Cfr. 19 [259, 227, 269, 270, 285].

10. Los fenicios en las ciudades principales: como *imitadores* de aquella formación.
11. 12. *Proposición principal: No hay una formación alemana*, porque no existe todavía un estilo artístico *alemán*. Enorme trabajo de Schiller y Goethe para llegar a un estilo alemán. Una tendencia cosmopolita es necesaria. Continuación del trabajo de la Reforma.

El δός μοι ποῦ στῶ de Wagner; la música alemana. En ella se puede aprender cómo la cultura alemana se comportará con otras culturas. Platón sobre la música y[138] la cultura. Tal música no es «histórica», en ella se puede sentir lo que es vital. Esa música ha superado con su profundidad el carácter erudito y lo ha transformado en técnica instintiva. Vuelve a dar nueva vida al mito (*Maestros Cantores*).

19 [275]

Introducción.
Caracterización del «hombre culto».
Génesis del «hombre culto».
Todavía no existe una formación. Descripción de la lucha mantenida hasta hoy.
El drama (los drásticos y sus acentos drásticos son como los acentos dramáticos y las *fermate* de las óperas).
Incluso las canciones extrovertidas de los alemanes son eruditas.

19 [276]

Se trató de establecer la «formación» sobre la base de Schiller y Goethe, como si se tratase de un sofá para reposar.

19 [277][139]

1. El fragmento de Rohde.
2. Lamento del héroe.
3. Cada vez más a gusto.
4. ¡Infinito!
5. Marchito.
6. Oscila y se inclina.
7. Serenata.
8. Epílogo.
9. La muerte de los reyes.
10. ¡Ríe así!
11. *Etes titok*[140].
12. Marcha de asalto.
13. De la primera noche de San Silvestre.
14. *Miserere.*
15. Anunciación de María.

---

[138] En el msc. «Musik und» y no «Musik:».
[139] Lista de composiciones de Nietzsche.
[140] Expresión húngara: «Dulce secreto».

19 [278]

El punto fijo en torno al cual cristaliza el pueblo griego es su lenguaje.

El punto fijo en el que cristaliza su cultura es Homero.

Por lo tanto, en los dos casos se trata de obras de arte.

19 [279]

A. Dove[141] se cuida de Puschmann[142], P. Lindau del Mohr.

El ruido que han hecho los alemanes a propósito de Gervinus, verdaderamente inudito para todas las cuestiones relativas al arte.

19 [280]

Heinrich *Klesit* nos habla como dramaturgo y narrador, como si al mismo tiempo estuviese subiendo una alta montaña.

Goethe sobre Kleist: tiene miedo.

El arte dramático es una vana obra ilusoria frente a nuestro público: no tiene un sentimiento estético, sino que es patológico.

19 [281]

Nos podemos imaginar al erudito sin cultura, al piadoso sin cultura, al filósofo sin cultura: en el ser erudito hay una contradicción con la unidad de la cultura, en la forma de ser piadoso del cristiano hay una contradicción — — —

19 [282]

Separación de los factores *intelectuales* de los *inteligibles* en la esencia del filósofo.

19 [283]

Los factores de la *cultura* moderna.

1. Lo histórico, el devenir.
2. El carácter filisteo, el ser.
3. El elemento erudito.
4. Cultura sin pueblo.
5. Costumbres esencialmente extranjeras.
6. Lo antiestético (patológico).
7. Filosofía sin praxis.
8. La esencia de las castas no basada en la formación.
9. Escribir, no hablar.

19 [284]

Hasta ahora lo alemán se ha venido asociando a la *lengua*. Hoy se une también la *música*.

La *tendencia cosmopolita* de Schiller y de Goethe corresponde a la tendencia oriental.

---

[141] Alfred W. Dove (1844-1916), historiador y ensayista.

[142] Theodor Puschmann (1844-1899), psiquiatra. Cfr. carta a Rohde, noviembre de 1872, citada en 19 [92], nota.

Lo que es alemán debe todavía formarse:

Formación no sobre un fundamento nacional, sino *formación de lo que es alemán*, no una formación *según lo alemán*.

Lo alemán debe ser formado: todavía no existe. No se ha de fundar ni en las virtudes ni en los vicios.

19 [285]

Factores del pasado alemán.

Arte popular de la Reforma — *Fausto*, *Maestros Cantores*.

Ascesis y amor puro, Roma — *Tannhäuser*.

Fidelidad y caballeros, Oriente — *Lohengrin*.

El mito más antiguo, el hombre — *El anillo del Nibelungo*.

Metafísica del amor — *Tristán*.

Éste es nuestro *mundo mítico*, se extiende hasta la Reforma. La fe en él es muy parecida a la de los griegos en sus mitos.

Nuestra primera meta no es la *formación alemana*, sino la *formación de lo que es alemán*.

En lugar de lo histórico — la fuerza formadora de mitos.

En lugar de la blandura filistea — la compasión metafísica.

En lugar del carácter erudito — la sabiduría trágica.

En lugar de lo antiestético y patológico — el juego libre.

En lugar del sistema de castas — el tribunal de la formación.

En lugar de la escritura — el pensamiento y la palabra.

En lugar del dogmatismo — la filosofía.

Superación de la *mezcla de religiones*, de lo *asiático* (el odio y el lujo — lo feminicio).

Sacralización del *lenguaje* y de la *música*.

19 [286]

Estética en Alemania.

Lessing, Winckelmann, Hamann, Herder.

Schiller. Goethe.

Grillparzer[143].

Schopenhauer.

Wagner. Fuchs[144].

19 [287]

Breve exposición
sobre
los primeros filósofos griegos.

---

[143] Franz Grillparzer (1791-1872), dramaturgo vienés. Su teatro es una fusión de la escuela clásica de Goethe y Schiller, con componentes barrocos españoles. Nietzsche aprecia sus consideraciones estéticas. Carta de Nietzsche a Rohde, 7 de diciembre de 1872, CO II 364-366: «Entretanto lee el penúltimo volumen de Grillparzer (de las obras completas), el que trata de estética: ¡es casi siempre uno de los *nuestros*!».

[144] Carl Dorius Johannes Fuchs (1838-1922), pianista y alumno de Hans von Bülow.

19 [288]

Las metamorfosis de la metempsicosis.

19 [289]

Continuación de la Reforma.

Erudición y saber erudito, que ha sido arte.

Los subrimiento de la canción popular, Shakespeare, Hamann, *Fausto* —: instintivo, sin reglas — sin erudición.

Belleza simple del arte plástico. Necesidad estricta en el drama —: influencia ejemplar de los antiguos, abandono de las reglas francesas.

19 [290]

Experimentar para encontrar el drama, para crear una literatura —: imitación cosmopolita.

Comprensión perfecta de los nexos entre la vida y el arte — superación del concepto «literatura» —: Wagner.

Abandono de la práctica marginal de la música. Contra el elemento *monacal* de la música.

Tránsito de la *erudición* a la *necesidad del arte*.

Superación del concepto *neolatino* del arte: arte como convención, como tesis.

Vuelta al concepto *griego*: arte como *physis*.

19 [291]

También el arte griego fue entendido durante mucho tiempo de manera *latina*: quiero decir tal y como lo han comprendido los romanos: como algo *ornamental* que se puede introducir arbitrariamente, como si comparamos un invernadero con el bosque. Noble convención. —

19 [292]

El libro malo de *Lotze*[145], en el que todas sus páginas se dedican a la deliberación de un hombre completamente antiestético: *Ritter*[146] (un historiador de la filosofía ya casi olvidado), o del demente filósofo de Lepizig, Weisse[147].

19 [293]

Plauto, arte romano, la nueva comedia ática. La recia comedia de las *máscaras*.

19 [294]

Los románticos — en parte reacción natural contra el cosmopolitismo culto, en parte reacción de la música contra un arte plástico frío, en parte una ampliación de la imitación cosmopolita y de la repetición de las canciones. Barruntar mucho, pero con escasas fuerzas.

---

[145] Rudolf *Hermann Lotze* (1817–1881), filósofo y lógico alemán, escribió *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Múnich, 1868.

[146] Heinrich Ritter (1791-1869), historiador de la filosofía.

[147] Christian Hermann Weise (1801-1866) fue profesor de filosofía en Leipzig, de convicciones profundamente cristianas, se enfrentó a las teorías de D. F. Strauss.

La *Joven Alemania* es, como *Kotzebue* frente a Schiller y Goethe, la representante de una Ilustración afrancesada toscamente imitada.

19 [295]

No una formación sobre un fundamento nacional, sino una formación del *estilo alemán* en el vivir, conocer, crear, hablar, caminar, etc.

19 [296]

Sobre la formación alemana.

Escrito conmemorativo dedicado a los compañeros
de arte de Bayreuth.

19 [297]

Diferenciación de los pueblos por sus debilidades; sus virtudes son comunes cuando se da una cierta civilización.

19 [298]

Sobre la formación
de un estilo artístico alemán.

Antes de que este estilo exista, sólo existe el camino cosmopolita para llegar a un cierto grado de formación.

La formación es la vida de un pueblo bajo el régimen del arte. La filosofía no es para el pueblo, la religión es compatible con la barbarie, lo mismo vale para la ciencia.

Partir de las exigencias de la cultura después de la *guerra*. 1872. Estrasburgo, la incapacidad de comprender también lo ridícula que sería una afirmación de lo alemán-nacional. El arte tiene entre nosotros su valor *latino* y ni siquiera eso. La ciencia es compatible con la barbarie.

19 [299]

El talento no es más que el presupuesto para la cultura; el asunto principal es una disciplina según modelos.

La formación no es necesariamente *conceptual*, sino sobre todo es *intuitiva* y *elige* correctamente: lo mismo que el músico sabe tocar correctamente en la oscuridad. La *educación* de un pueblo *para la cultura* es esencialmente el acostumbrarse a buenos modelos y una formación de necesidades nobles.

19 [300]

Los que esperan en el presente alemán.
La posibilidad de una cultura alemana.
Esperanzas en una cultura alemana.
Escrito de homenaje.

19 [301]

Los que esperan.
Consideraciones sobre la presunta cultura alemana
del presente

19 [302]

Discursos de los que esperan.
Discursos de uno que espera.

19 [303][148]

Horizonte de Bayreuth.
El horizonte de Bayreuth.
Consideraciones desde el horizonte de Bayreuth.

19 [304]

El alemán habla poco. Por eso todos los dramaturgos están en apuros. El modo de proceder de Wagner es el verdadero. Breve, profundo y con simbolismo verbal, como runas. Los oráculos más antiguos fueron probablemente tres runas con aliteración.

19 [305]

A pocos hombres se les perdonará el que tachen a su pueblo de bárbaro. Pero Goethe lo ha hecho. Es necesario explicarlo.

19 [306]

Ninguna cultura se ha edificado en tres días, y mucho menos se puede decir que una cultura haya caído del cielo: sino que una cultura surge a partir de una barbarie anterior, y hay épocas de prolongadas luchas y alternativas en las que gana la duda.

19 [307]

Llamamos culto a aquel que ha llegado a ser alguien formado, que ha recibido una forma: lo contrario de la forma es, en este caso, lo informe, lo que no tiene figura ni *unidad*.

19 [308]

¿De qué depende la *unidad* de un *pueblo*? Externamente de un régimen, internamente de un lenguaje y de unas costumbres. Las costumbres, sin embargo, sólo muy lentamente se unifican; dependen mucho de la vida en común, de la inmigración.

19 [309]

Goethe: «ciertamente nosotros hemos "cultivado" mucho»[149].

19 [310]

Cultura — Dominio del *arte* sobre la *vida*. Los grados de su bondad dependen, en primer lugar, del *grado de este dominio* y, en segundo lugar, del *valor* del arte mismo.

---

[148] Cf. 19 [274].

[149] Cfr. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, *op. cit.*, 4 de mayo de 1827.

19 [311]

Suavización de las costumbres mediante las religiones, las leyes, etc.

Potenciamiento del conocimiento y, por eso, menos supersticiones, oscurantismo, fanatismo, más meditación y tranquilidad.

Invenciones, potenciaciones del bienestar, comercio con otros pueblos.

Además está la religión y la barbarie.

La inventiva y el intelecto son compatibles con la barbarie. Incluso el arte es posible y se puede llamar todavía al pueblo «bárbaro».

Dominación del arte sobre la vida.

19 [312][150]

Cuando en medio de los primeros tumultos, provocados por el estallido de la última gran guerra, un erudito francés exasperado llamó a los alemanes bárbaros y les achacó que carecían de una cultura, se aguzó el oído en Alemania y se ofendieron profundamente por ello, y a muchos periodistas se les dio la oportunidad de sacar brillo a la oxidada armadura de su cultura y de hacer alardes con ella, convencidos de que conseguirían la victoria. La gente se cansó de asegurar que el pueblo alemán era el más dócil, el más instruido, el más dulce, el más virtuoso y el más puro del mundo: hacía tiempo que se sentía bastante segura incluso frente al reproche de canibalismo y de piratería. Cuando inmediatamente después de eso se alzó una voz más allá del Canal de la Mancha y el venerable Carlyle[151] alabó abiertamente aquellas cualidades en los alemanes y les deseó con su bendición la victoria en virtud de esas cualidades, entonces se aclaró todo sobre la cultura alemana y, una vez que se obtuvo el éxito, estaba ciertamente justificado hablar de la victoria de la cultura alemana. Hoy que los alemanes tienen todavía tiempo para reconsiderar de una manera más profunda lo que entonces dijeron sobre nosotros, podría haber algunos que reconocieran que aquel francés tenía razón: a pesar de todas aquellas cualidades humanas, los alemanes son unos bárbaros. Sí había que desear que ellos, los bárbaros, venciesen, esto naturalmente no se debió porque ellos eran unos bárbaros, sino porque la esperanza en una cultura futura santifica a los alemanes, mientras que no se tiene la menor consideración con una cultura degenerada y gastada: es santa ante la ley no ya la mujer que deja que su hijo se debilite, sino la mujer que va a dar a luz. Por lo demás, que los alemanes todavía sean unos bárbaros era la opinión de Goethe, el cual llegó a tener la suficiente edad como para poder decir también a los alemanes esta verdad, y sobre cuyas palabras yo debo permitirme fundar mis consideraciones, puesto que de otra manera nadie querría permitirmelo. Una tarde Goethe dijo a Eckermann, nosotros tenemos — — —

El último giro es sutil, pues deja abierta a los adoradores del presente la posibilidad de que dentro de algunos siglos se diga que hace ya mucho tiempo que los alemanes han dejado de ser unos bárbaros, es decir, desde la segunda mitad del

---

[150] Cfr. DS 1; 19 [305, 309]. Después de este fragmento en el msc. se incluye 19 [312a] ver apéndice.

[151] Thomas Carlyle (1795-1881), ensayista inglés, conocedor de la literatura alemana y especialista en la obra de Goethe, escribió una carta «Latter Stage of the French-German War» en un periódico inglés (*Times*, 11 de noviembre de 1876) cuando estalló la guerra franco-alemana de 1870, en la que resaltaba las buenas cualidades de los alemanes. Una de sus obras principales, *On Heroes and Hero Worship* (1841).

siglo XIX. Algo que quiero demostrar precisamente con un ejemplo es que esta no es una suposición arbitraria, sino que realmente hay grandes masas que creen ahora, pero sin razón, que se ha alcanzado ya la cultura alemana. Pero antes que nada hay que fijar el concepto de cultura. Goethe añade — el de la canción popular. Un acervo completo de canciones guerreras y de sonetos, y ni siquiera uno que tenga un tono nuevo — — —

19 [313]

Los términos bárbaro y barbarie son expresiones temerarias y malas, y así, en un preámbulo, no me atrevo a utilizarlas: y si es verdad que los griegos decían que el acento con el que hablaban los pueblos extranjeros era como el croar y que por eso usaban el mismo término también para las ranas, entonces los bárbaros son, por lo tanto, seres que croan — balbuceos desagradables y sin sentido. Falta la *educación estética*.

19 [314]

Aquel francés[152] pensaba naturalmente en su civilización triunfante en todo el mundo y en el grado de imitación raquítica que él volvió a encontrar de ella en la sociedad alemana: él no decía cultura, porque ellos no han producido ninguna y ni siquiera son capaces de imitar con acierto una cultura ya existente, algo que hay que conceder, por ejemplo, a los rusos.

Y por eso era tan terrible todo peligro de guerra, porque podía destruir el fruto que crecía en secreto.

La *fama bélica* es casi todavía más peligrosa.

19 [315]

Introducción.
Sabiduría. Ciencia.
Estudio preliminar mítico.
Sentenciosos — esporádicos.
Estudios preliminares del σοφὸς ἀνήρ.
Tales.
Anaximandro.
Anaxímenes.
Pitágoras.
Heráclito.
Jenófanes.
Parménides.
Anaxágoras.
Empédocles.
Demócrito.
Pitagóricos.
Sócrates. Muy simple.

[152] Cfr. 19 [312].

19 [316][153]

La
justificación de la filosofía
a través de los griegos.

Un escrito de homenaje
de
Friedrich Nietzsche

19 [317]

Consideraciones de uno que espera.

19 [318]

El último filósofo.

1. Las trasposiciones del hombre en la naturaleza.
2. Lo griego como principio universal.
3. Heráclito contra lo dionisíaco.
   Empédocles contra el sacrificio de animales.
   La jerarquía pitagórica.
   Demócrito, el viajero científico.

19 [319]

El fin primitivo de la filosofía se ha frustrado.
Contra la historiografía icónica.
Filosofía, sin cultura, y ciencia.
Posición cambiada de la filosofía después de Kant.
Imposibilidad de la metafísica. Autocastración.

Resignación trágica, el fin de la filosofía.
Sólo el arte nos puede salvar.

19 [320]

1. Los restantes filósofos.
2. Verdad e ilusión.
3. Ilusión y cultura.
4. El último filósofo.

19 [321]

El método de los filósofos ha de llegar hasta el final clasificando.
El impulso ilógico.
Veracidad y metáfora.

Tarea de la filosofía griega: refrenamiento.
Acción que barbariza el conocimiento.
Vivir en la ilusión.

---

[153] Después de este fragmento en el msc se incluye 19 [316a]. Ver apéndice.

Después de Kant la filosofía ha muerto.
Schopenhauer simplificador, termina con la escolástica.
Ciencia y cultura. Opuestos.

Tarea del arte.
El camino es la educación.
La filosofía ha de producir la indigencia trágica.

19 [322]
La filosofía de la época moderna sin ingenuidad, escolástica, sobrecargada de fórmulas.
Schopenhauer el simplificador.
Nosotros ya no permitimos la poesía conceptual. Sólo en la obra de arte.
¿Remedios contra la ciencia? ¿Dónde?
La cultura como antídoto. Para ser sensibles a la cultura se debe haber reconocido la insuficiencia de la ciencia. Resignación trágica. ¡Dios sólo sabe qué tipo de cultura será! ¡Comienza desde atrás!

19 [323][154]

Enero	13 semanas:	3. Historia de la rítmica.
Febrero		4. Metros horacianos
Marzo		según Agustín, etc.
		La lengua observada métricamente.
		5. Exámetros.
		6. Trimetros.
		7. Versos logaédicos[155].
		8. Estrofas dóricas.
		9. Composición, etc.

19 [324]
La filología clásica.
Hesíodo y Homero.
Rítmica.

19 [325]

Los antiguos maestros de la filosofía
en Grecia.

Para un joven amigo
de la filosofía escrito
por — — —

[154] Estos apuntes probablemente se refieren al estudio *Rhythmische Untersuchungen*, KGW II, 1, 261-388.
[155] Versos dactílicos que se componen de prosa y poesía.

19 [326]

Proyectos.

1. Hesíodo.
2. La métrica de los griegos.
3. La tragedia griega.

19 [327][156]

Cinco prólogos para cinco libros no escritos
y que no se van a escribir.

1. Sobre el futuro de nuestros centros de formación.
2. La relación de la filosofía de Schopenhauer con la cultura alemana.
3. Sobre el *pathos* de la verdad.
4. El Estado griego.
5. El certamen de Homero y de Hesíodo.

19 [328]

Imposible conocer la verdad.
El arte y el filósofo.
El *pathos* de la verdad.
Cómo se relaciona la filosofía con la cultura: Schopenhauer.
} Todo. conocimiento al servicio del arte.

La unidad de una cultura.
Descripción de la confusión actual.
El drama como punto germinal.

19 [329]

Primer grado de la cultura: la fe en el lenguaje como una continua designación metafórica.
Segundo grado de la cultura: unidad y conexión del mundo de la metáfora a través de la referencia a Homero.

19 [330]

1) Los filisteos de la formación.
2) La enfermedad histórica.
3) El leer y el escribir mucho.
4) Músicos literarios (cómo los secuaces del *genius* anulan su influencia)
5) Alemán y pseudoalemán.
6) Cultura de soldados.
7) Formación *general* — socialismo, etc.
8) Teología de la formación.
9) Los Institutos de bachillerato y las Universidades.

---

[156] Esquema para CV.

10) Filosofía y cultura.
11) Ciencias naturales.
12) Poetas, etc.
13) Filología clásica.

Proyecto de las «Consideraciones intempestivas»[157].

Basilea, 2 de septiembre de 1873.

[157] De las intempestivas proyectadas aquí tan sólo se publicaron las dos primeras. No obstante, contamos con diversos apuntes y proyectos de las otras.

20. MP XII 3. VERANO 1872[1]

[1]

Primer proyecto provisional
de
«*El certamen de Homero*»

Comenzado el 21 de julio de 1872.

[2]
Para el epílogo.

Entendimiento lento, sensación inmediata e impetuosa.
Comparación de Ritschl con Odiseo.
Organizar y reunir siempre lo disperso.
Dios en la tempestad.
Jesús en el templo.
El eficiente ciudadano profetizado.
No podía disimular, sólo esconderme. Yo callo, otros se burlan, etc.

[1] Mp XII 3. Carpeta de siete folios, en los que se utiliza una cara. Contienen la mayoría de las notas para CV.

21. U I 4B.
VERANO DE 1872-COMIENZO DE 1873[1]

U [1][2]

Otoño: Sobre las *Coéforas* de Esquilo.
Sobre la cronología de los filósofos presocráticos.
Invierno: El futuro de nuestros centros educativos.

U [2]

Las Coéforas.
Consideraciones sobre el estilo artístico de Esquilo.

Falsos entusiasmos y la dificultad de la impresión auténtica.

1 Lo plástico. Inferir desde la distancia del espectador: el movimiento mínimo. El elemento perspectivista. Máscaras. Severa simetría hierática. Escenario. La antisimetría[3]. Se presiente el estilo de Fidias. ¿De dónde procede la longevidad de la escultura?

2 Lo musical. La música del lenguaje. Todo es música, hay partes habladas y partes no habladas, todo es cantado. La orquéstica[4] está siempre presente.

3 Lo místico. Comparación con Sófocles. Disolución del mito. Simetría con contrastes. Lo siniestro, con la utilización de las sombras de la tarde. Rigor del mito en consonancia con la plástica y la música.

4 El arte del lenguaje. Los dialectos. El estilo «elevado». La sintaxis que corresponde al ἦθος de la escena. 954.

Yo — — —

U [3]

Lo plástico. Esquilo no tiene ante los ojos, como Shakespeare, imágenes de tremendas pasiones en movimiento, sino grupos plásticos inmóviles.

El movimiento tiene lugar de una manera rigurosamente simétrica. El número de versos.

---

[1] U I 4, cuaderno de 236 páginas, casi todas utilizadas. La mayor parte de la notas corresponde a fragmentos del año 1871. Los que publican aquí los editores son los fragmentos de los años 1872 y 1873.

[2] Plan de trabajo para el otoño e invierno de 1872 y 1873.

[3] Calcular los versos de una obra.

[4] Cfr. 12 [1].

21 [4]

Quod felix faustum fortunatumque vertat![5]

21 [5]

Introducción. *La educación a través de la música en los griegos.*

La sabiduría de la edad trágica.
El certamen. Empédocles.
El amor y la educación. Sócrates.
La educación a través de la música. Pitágoras.
El arte y la vida. Heráclito.
Audacias. Los Eleatas.

21 [6]

La filosofía de la época trágica.

¡En aquel tiempo los griegos filosofaban! ¡Maravilloso!
¿Cómo podemos nosotros adaptarnos a esa época? ¿A aquellas perspectivas asombrosas? Que nosotros los *sintamos* como realmente *vivos*, eso es formación.
Los «sistemas» se devoran unos a otros: pero una cosa permanece.
¡Cada uno de estos filósofos vio una vez surgir el mundo!
Quiero una pintura histórica, no Antigüedades.

21 [7][6]

Nacimiento de la tragedia.
Consideraciones desde el horizonte de Bayreuth.
El ritmo antiguo.
Los filósofos preplatónicos.
Centros educativos.

21 [8]

Conjeturas y explicaciones. Lo mítico.
Lo plástico.
Lo musical.
Lo rítmico.

21 [9]

Todo procede de una cosa.
El perecer es un castigo.
Perecer y nacer son conforme a la ley.
Perecer y nacer son una ilusión: lo Uno es.
Todas las cualidades son eternas. No existe el devenir.
Todas las cualidades son cantidades.
Todos los efectos son mágicos.
Todos los efectos son mecánicos.
Los conceptos son firmes, si no, no son nada.

---

[5] «Que esto tenga un resultado feliz, favorable y dichoso.»
[6] Después de este fragmento en el msc. se incluye 21 [7a]. Ver apéndice.

11 [10]

El conocimiento mismo no comporta alegría, lo mismo que el ver, que también está privado de alegría. ¿Cómo viene el conocimiento al mundo?

11 [11]

En Sócrates todo es falso — los conceptos no son consistentes
ni importantes.
el saber no es la fuente de la justicia, y en general
no es fecundo,
negando la cultura.

11 [12]

Encontrar algo que alguien ha perdido es ante todo un placer para el que lo ha perdido, pero encontrar algo que nadie ha perdido, pero que tampoco nadie poseyó, por lo tanto descubrir, es para el que lo descubre un placer insólito.

11 [13]

La fe se basa en una cantidad de conclusiones analógicas: ¡no dejarse engañar!

Donde el hombre deja de conocer, comienza a creer. Proyecta hacia este punto su confianza moral y espera ser pagado con la misma medida: el perro nos mira con ojos confiados, y quiere que nos fiemos de él.

El conocimiento no tiene tanta importancia para el bienestar del hombre como la fe. Incluso para el descubridor de una verdad, por ejemplo, de una verdad matemática, la alegría es el producto de su confianza absoluta en que se puede construir sobre ella. Cuando se tiene fe, entonces se puede prescindir de la verdad.

11 [14]

¿Qué es lo que conduce por el camino de la prosperidad a los impulsos poderosos? En general, *el amor*. *El amor por la ciudad natal* limita y reprime el impulso agónico.

El amor al prójimo lo supera y encauza hacia el fin educativo. La belleza está al servicio del amor: la transfiguración que se potencia, como la describe Platón[7].

La *continua procreación en lo bello* es algo auténticamente helénico.

Describir el crecimiento del *eros* — matrimonio, familia, Estado.

11 [15]

Empédocles. Amor y odio en Grecia.
Heráclito. Cosmodicea del arte.
Demócrito y los pitagóricos. Ciencia natural y metafísica.
Sócrates y Platón. Saber e instinto.
Anaxágoras. La Ilustración y el entusiasmo.
Los Eleatas: la lógica como medida de las cosas — desarrollo del ente, dado de manera rigurosamente lógica, más allá del atomismo.
Pitágoras. La voluntad en sus intenciones ascéticas. La voluntad *que mata* (en la naturaleza, en la lucha agónica del más débil con el más fuerte).

[7] *Fedro*, 249 d-252 c.

21 [16]

Los filósofos de la época trágica
desvelan, como la tragedia,
el mundo.

Unidad de la voluntad.

El intelecto no es más que un medio de acceder a satisfacciones más altas. La negación de la voluntad a veces no es más que la recuperación de poderosas utilidades populares

Arte al servicio de la voluntad: Heráclito.

Amor y odio en Grecia: Empédocles.

Límites de la lógica: ella está al servicio de la voluntad: los Eleatas.

Lo ascético y lo mortífero al servicio de la voluntad: Pitágoras.

Reino del conocimiento: número: atomismo y pitagóricos.

Ilustración. Lucha contra el instinto: Anaxágoras. Sócrates. Platón.

Caracterizar la voluntad: su método para llegar a la racionalidad. La esencia de la materia es la lógica absoluta. Tiempo, espacio y causalidad como presupuestos de la *acción*.

Quedan las fuerzas restantes: en cada uno de los más pequeños instantes hay otras fuerzas distintas: en un espacio de tiempo infinitamente pequeño existe siempre una nueva fuerza, es decir, que las fuerzas no son en absoluto reales.

No hay propiamente acción de una fuerza sobre otra: tan sólo existe en verdad una apariencia, una imagen. Toda la materia no es más que el exterior. Lo que vive y actúa es algo completamente distinto. Pero nuestros sentidos son *el producto de la materia y de las cosas*, lo mismo que *nuestro espíritu*. Con esto quiero decir: que es a partir de las *ciencias naturales* como se debe llegar a una *cosa en sí*.

La voluntad como resto — cuando se sustrae el intelecto que conoce.

21 [17]

Es posible recomponer materialmente la sensación: si se explica sólo materialmente la materia orgánica.

La más simple sensación es una historia compuesta de infinitos elementos: no un fenómeno originario. Se necesita la actividad del cerebro, la memoria, etc., junto a movimientos reflejos de todo tipo.

Si se estuviese en condiciones de construir a partir de la materia un ser sensible — ¿no tendríamos entonces desvelada una mitad de la naturaleza?

El aparato del conocimiento, infinitamente complicado, es un presupuesto de la sensación: el conocimiento es necesario para la recepción de cualquier materia. Pero la creencia en la materia sensible es una pura ilusión de los sentidos.

21 [18]

La naturaleza se *comporta igual* en todos los reinos: una ley que vale para los hombres es válida para toda la naturaleza. El hombre, efectivamente, es un microcosmos.

El cerebro es el producto supremo de la naturaleza.

U I [19]

Introducción. Inmortalidad de los grandes momentos.
¡Los griegos de la época trágica como filósofos!
¿*Cómo* han sentido la existencia?
Aquí está su eterna riqueza. Por lo demás todos los sistemas se devoran mutuamente. Pintura histórica.
Nosotros volvemos a encontrar en una metástasis los elementos épicos y líricos, todos los requisitos de la tragedia.

¿Cómo se vive sin religión, con filosofía? Pero, sin duda, en una época trágica y artística.

Tales. Antítesis entre los presocráticos y los socráticos. Su posición respecto a la vida es *ingenua*. Los Siete Sabios como representantes de las virtudes éticas principales. Libertad respecto del mito.
El griego de la época trágica piensa precisamente en sí mismo y da testimonio de ello. ¡Esto es muy importante! Pues al juzgar las tragedias griegas debemos ponernos en el lugar de los griegos.

U I [20]

El impulso artístico transformado en crisálida como *filosofía*.

U I [21]

El artista total y *el hombre total.*
Los hombres de la época trágica.

Esquilo como artista total: su *espectador* descrito en su taller.
Nosotros queremos conocer al griego al que Esquilo conocía como su espectador. Esta vez utilizamos a su filósofo, que *pensaba* en aquella época.

U I [22]

En Tales, desarrollar la libertad respecto del mito.
En Anaximandro, lo trágico de la recompensa.
En Heráclito, el combate. El juego.
En Parménides, la osadía de la necesidad y de la lógica.
En Anaxágoras — no el espíritu — la materia.
En Empédocles, amor y besos a todo el mundo.
En Demócrito, la atención prestada por los griegos a lo foráneo (y el repetir lo que hay de bueno).
En Pitágoras, trasmigración de las almas, ritmo.

U I [23]

Sócrates, abstractamente humano, antepone el bien del individuo, el conocimiento como finalidad de la vida. Destrucción de los instintos.

U I [24]

Primero Esquilo descrito como pentathlos[8], *después el espectador, sobre el modelo de los filósofos.*

21 [25]

Consideraciones sobre la fiesta de inauguración de Bayreuth, en mayo de 1873

Atmósfera: jovial y heroica.

Somos los afortunados y tenemos un fundamento, comprendemos mejor la buena música y a nuestros grandes poetas.

Valles alpinos con paperas — hay enfermos.
Esperanza en la escultura.

Lo heroico en Wagner.
La cultura de «Reichsboten»[9].
El falso «espíritu alemán».
Por todas partes problemas profundos, donde primero hubo sorpresa
Lo mítico.
La poesía
desde el punto de vista lingüístico,
desde el punto de vista escénico.
La música del lenguaje.
Sano e «insano».

[9] Hace alusión al diario berlinés nacionalista fundado en 1873. En el msc «Reichsboten Bildung» y no «Reichsboten. Bildung».

22. N I 3A. SEPTIEMBRE DE 1872[1]

[2] [1]

Primer día. 28 de septiembre

Sábado.

Con un matrimonio de Basilea, que yo no conocía, pero que tenía que *parecer* que sí lo conocía.

Desde Baden he telegrafiado a Lisbeth: por gentileza del Sr. Haller de Berna, que me dio su tarjeta.

Recién llegado a Zúrich, descubro como compañero de vagón al bueno de Götz[3], que me informa de su actividad musical en Zúrich, que se hace más intensa por la marcha de Kirchner[4], así como de su ópera, que tenía que ser representada en Hannover.

A partir de Zúrich viajo en tercera clase hasta Rapperschwyl[5], en buena y discreta compañía, pero helado, de tal manera que me falta el valor de continuar el viaje hasta Chur. En R. vuelvo a sacar un billete de segunda clase hasta Weesen. Aquí encuentro el coche del hotel Schwert y viajo con él. Un hotel bonito y confortable, pero completamente vacío, en su comedor como yo solo.

Durante toda la tarde una clara y dorada transfiguración otoñal: son visibles las montañas lejanas cubiertas de nieve. Por la tarde, delante de Zúrich, toda la cadena montañosa parecía de un espléndido color grisáceo como el acero.

Momentáneamente algunos dolores de cabeza.

Noche problemática, con sueños violentos.

Domingo. Me despierto con dolor de cabeza. Mi ventana da al Wallensee: el sol sale por encima de sus cumbres en parte cubiertas de nieve. Desayuno y camino un poco más por el lago. Luego a la estación, pero echo un vistazo todavía a la pensión Speer, que parece más nueva y está situada más en alto. Mañana pura. Viajo hasta Chur, en segunda clase, pero con un malestar que

---

[1] N I 3, cuaderno de cien páginas. La parte que corresponde al grupo 22 de fragmentos son anotaciones ocasionales, casi todas referentes al viaje que Nietzsche hizo al norte de Italia en el verano de 1872.

[2] El relato comprende las fechas, desde finales de septiembre al 10 de octubre de 1872. En la primera página de los msc. hay anotaciones turísticas del viaje. Cfr. carta a Gersdorff, 5 de octubre de 1872, CO II 334-335 y carta a su madre de 1 de octubre de 1872, CO II 331-334.

[3] Hermann Götz (1840-1876), compositor y amigo de Brahms. Fue alumno de Hans von Bülow.

[4] Theodor Fürchtegott Kirchner (1823-1903) fue compositor, alumno de Schumann y director de orquesta.

[5] Ciudad situada a orillas del Lago de Zúrich.

continúa creciendo, a pesar de una vista especialmente suntuosa — el lago Ragaz, etc. En Chur me doy cuenta de que es imposible que pueda seguir el viaje, rechazo la oferta del empleado de correos y me retiro rápidamente al Hotel Lukmanier. Allí me dan una habitación con una buena vista, pero rápidamente me meto en la cama. He dormido tres horas — me siento mejor y como. Un camarero especialmente listo y amable me hace una indicación sobre Bad Pfäfers, me acuerdo de ello. En la ciudad de Chur hay calma dominical y un ambiente de tarde. Subo cómodamente por la carretera; vistas magníficas a mis espaldas, panoramas que continuamente se dilatan y cambian. Después de un cuarto de hora tomo un pequeño sendero que se desvía, un bosque de abetos de hermosas sombras — pues hasta ahora ha hecho bastante calor, a través de ellas el Rabiusa ruge, no puedo apreciarlo en su justa medida. Puentes nos llevan ora a la orilla derecha, ora a la izquierda. El sendero que conduce a lo alto pasa sobre las cascadas. Llegados al sitio yo me esperaba erróneamente una pensión y encuentro en su lugar solamente una hostería campestre, con huéspedes domingueros, familias que se dan una comilona y toman café. Lo primero que hago es beber tres vasos de agua de la fuente carbónica: arriba, en la terraza, una botella de vino blanco de Asti y bebo más agua mineral: además, ya sin dolor de cabeza, con regular apetito, como queso de cabra. A un hombre con ojos achinados, que se sienta en mi mesa, le sirven también un vaso de Asti: da las gracias y bebe con cara extasiada. Entonces, la dueña de la hostería me entrega un gran número de análisis y pequeñas publicaciones: finalmente el dueño de la hostería, un tal *Sprecher*, me invita a dar una vuelta y me hace beber de todas las fuentes, me enseña la riqueza de las fuentes principales todavía no preparadas y, notando mi interés, me ofrece participar en la fundación de un hotel, etc. El valle es sumamente atrayente, para un geólogo es de una variedad inagotable, ciertamente singular. Allí se encuentran grafitos, tierra de ocre con cuarzo, quizás yacimientos de oro, etc., se ven las estratificaciones de la piedra plegadas de la manera más extraña, desviadas, rotas, un poco como en el Axenstein, en el lago de los Cuatro Cantones, sólo que todo mucho más pequeño y salvaje. — Tarde, a la puesta del sol, regreso: las cimas más lejanas están incandescentes. Finalmente me sobreviene la felicidad y una cierta satisfacción. Un niño pequeño con el pelo descolorido busca nueces, es gracioso. Finalmente me da alcance una pareja de ancianos, que me hacen varias preguntas a las que respondo. Él es un hombre anciano con el pelo gris, maestro de carpintería, o lo ha sido, y que hace 52 años en sus viajes, estuvo en Naumburg en un día muy caluroso. Su hijo es misionero en la India desde 1858, y se le espera el año próximo en Chur, para volver a ver a su padre. La hija ha estado varias veces en Egipto y estuvo comprometida con el pastor Riggenbach de Basilea. Cuando llego al hotel escribo algo y como. Un italiano sentado frente a mí me dirige la palabra: lo comprendo con dificultad, pues no habla alemán. Estaba en Baden y quería reponerse. Un judío parte mañana desgraciadamente a la misma hora que yo (5 de la mañana): me conviene tenerme que bajar en Thusis.

22 [2]

Día tercero. Me despierto a las cuatro: a las cinco parte el tren correo. Repugnante sala de espera. A esta hora el hombre es algo horrible, un ser que eructa y bosteza.

[1] Después de este fragmento en el msc. se incluyen los fragmentos 22 [3.ª, 3b, 3c, 3d]. Ver apéndice.

23. MP XII 4. INVIERNO DE 1872-1873[1]

19 [1]

Entonces, todo el grupo de filósofos se hizo incomprensible. Más tarde se les quitó lo que podía utilizarse a estas figuras incomprensibles y venerables, se les desvalijó, y luego un brazo de Parménides, un fragmento del hombro de Heráclito, un pie de Empédocles, aparecieron ora aquí, ora allí, en la Academia de Platón, o en la Estoa y en los jardines de Epicuro. Para comprenderlos en su totalidad hay que reconocer en cada uno de ellos el ensayo y el esbozo del *reformador griego*: debían preparar la llegada de este reformador, debían anticiparla como precede la aurora al sol. Pero el sol no llegó, el reformador se malogró: de este modo, la aurora se quedó casi solamente en un fenómeno espectral. Pero que había algo nuevo en el aire, lo demuestra el nacimiento contemporáneo de la tragedia; sin embargo, lo que ocurrió fue que nunca aparecieron ni el filósofo ni el legislador que hubieran comprendido la tragedia, y así murió también este arte y la reforma griega llegó a ser imposible para siempre. No se puede pensar en Empédocles sin una profunda tristeza: él era el más parecido a la imagen de ese reformador: también se malogró y desapareció prematuramente, quién sabe después de qué terribles experiencias y con qué desesperación — eso fue una fatalidad panhelénica. Su alma tenía más compasión que cualquier otra alma griega; y quizás no suficiente, pues en general los griegos son pobres en este punto y el elemento tiránico que tienen en la sangre ha impedido precisamente a los grandes filósofos alcanzar aquella mirada profunda y total como la poseía Schopenhauer.

19 [2]

Hombres[2].
Forma suprema del hombre que ha reconocido la verdad, revestida de orgullo.
Rudeza: todo lo demás es *vulgus*.
Ἱστορίη.
Homero, Hesíodo, Arquíloco.
Médicos.
Dioses. Imágenes de dioses.
Misterios.

---

[1] Mp XII 4, carpeta con 24 folios, unas diez caras sin utilizar. Contiene partes de WL, notas para PHG y para CV.
[2] En el msc. aparece como título.

Sacrificios.
Reconciliación[3] con Apolo.

23 [3]

Capítulo I. Los griegos como filósofos.
El *siglo sexto.*
Los hombres maravillosos
El certamen.
Lo dionisíaco.

Capítulo II. Tales y Anaximandro.
III. Heráclito.
IV. Parménides.
V. Anaxágoras.
VI. Empédocles.
VI. Demócrito. ¿Qué quiere decir el conocimiento del choque
VIII. Pitagóricos. Números como límites del conocimiento
IX. Sócrates. Verdades abstractas.
X. Epílogo. Antropomorfismo: el hombre variable y el agua
La muerte como castigo
El juego artístico. El intelecto

23 [4]

Placer: un estímulo con proporción.
Displacer: un estímulo desproporcionado.

Conceptos.

23 [5]

Lo helénico en la filosofía.

Certamen.
Órfico.
No alma y cuerpo.
Lo religioso.
Número.
Orgullo del filósofo.

23 [6]

Martes de Carnaval Anaxágoras.
Empédocles.
Hasta Pascua Pitagóricos.
Sócrates.
Pascua: Capítulo sobre el filósofo
El elemento helénico.

---

[3] En el msc. presumiblemente «Versöhnung» y no «Vergleich».

[7]

¿Qué es el filósofo?

1. Más allá de las ciencias: desmaterializar.
2. Más acá de las religiones: desdivinizar — desencantar.
3. Tipos: el culto del intelecto.
4. Transposiciones antropomórficas.

¿Qué debe ser la filosofía hoy?

1. Imposibilidad de la metafísica.
2. Posibilidad de la cosa en sí. Más allá de las ciencias.
3. La ciencia como refugio contra el milagro.
4. La filosofía contra el dogmatismo de las ciencias.
5. Pero sólo al servicio de una cultura.
6. La simplificación de Schopenhauer.
7. Su metafísica popular y artísticamente posible. Los resultados esperados de la filosofía son inversos.
8. Contra la instrucción generalizada.

[8]

La filosofía nada tiene de común, ora es ciencia, ora arte.
Empédocles y Anaxágoras. El primero quiere magia, el segundo ilustración, el primero contra la secularización, el segundo a favor.
Pitagóricos y Demócrito: la ciencia estricta de la naturaleza.
Sócrates y el ahora necesario escepticismo.
Heráclito: ideal apolíneo, todo apariencia y juego.
Parménides: camino hacia la dialéctica y *organon* científico.
El único estable es Heráclito.

Tales tiende a la ciencia,	Anaximandro por su parte huye de ella.
Y así Anaxágoras, Demócrito	Empédocles
Parménides, (*organon*)	Pitágoras.
Sócrates.	

[9]

1. La *imperfección* esencial de las cosas:
   de las consecuencias de una religión , es decir optimistas y pesimistas,
   de las consecuencias de la cultura,
   de las consecuencias de las ciencias.
2. La existencia de elementos obstructivos que luchan durante un cierto tiempo. La filosofía, que no tiene en absoluto existencia propia, forma parte de esos elementos.
   Coloreada y rellenada según la época.
3. La filosofía griega más antigua está contra el mito y a favor de la ciencia, en parte contra la secularización.
   En la época trágica: están de acuerdo, Pitágoras, Empédocles, Anaximandro,
   apolíneamente hostil: Heráclito
   disuelve toda forma de arte. Parménides

23 [10]

La pura verdad es incognoscible. Intuiciones
conceptos
estímulos, divididos según
el placer y el displacer,
según el número, ¿o se trata
de fenómenos puramente
intelectuales?
Estímulo: el presupuesto
de toda intuición.

Valor de la filosofía: purificar de representaciones confusas y supersticiosas
contra el dogmatismo de las ciencias
en cuanto ciencia, la filosofía es purificadora y clarificadora
en cuanto anticientífica: es religiosa y oscurantista.
Eliminación de la teoría de las almas y de la teología racional.
Prueba del antropomorfismo absoluto.
Contra la rígida validez de los conceptos éticos.
Contra el odio del cuerpo.
Daños de la filosofía: disolución de los instintos
de las culturas
de las costumbres.
Actividad especial de la filosofía para el presente.
Falta de ética popular.
Falta el sentimiento de la importancia del conocimiento y de la elección.
Superficialidad en el modo de considerar la Iglesia, el Estado, y la sociedad.
La rabia contra la historia.
El discurso del arte y la falta de una cultura.

23 [11]

El concepto surge de considerar como idéntico lo que no es idéntico: es decir, mediante la ilusión, de que exista algo igual, mediante la presuposición de *identidades*: por consiguiente, mediante falsas intuiciones.

Se ve caminar a un hombre: a eso se le llama «caminar». En este momento lo hacen un mono, un perro: también se dice «caminar».

23 [12]

Tres cosas que no hay que confundir con la teoría del Ser de Parménides:

1) la cuestión: ¿podemos encontrar un contenido en el pensamiento que exista también en el ser?
2) las cualidades primarias en contraposición a las secundarias.
3) Constitución de la materia. Schopenhauer.
4) Ninguna filosofía budista del sueño.

Busca la *certeza*. Es verdad que el no-ser no se puede pensar.

Si considera que los sentidos no son válidos, entonces no puede demostrar el ser a partir de sensaciones de placer y displacer: estas son también apariencias.

Pensar y ser deben ser lo mismo: pues de lo contrario no se podría conocer el ser.

En el pensamiento no existe, por lo tanto, movimiento: una concepción rígida del ser. En cuanto el pensamiento se mueve y está lleno de otras cosas, ya no hay más ser, sino apariencia. —

Pero, ¿la dialéctica del pensamiento no es, entonces, un movimiento?

[13]

Los conceptos pueden derivar sólo de la intuición. «Ser» es la transferencia del aliento y de la vida a todas las cosas: atribución del sentimiento humano de la vida.

La única cuestión: ¿acaso el origen de todas las intuiciones nos conduce al ser? no.

La forma del pensamiento, lo mismo que la intuición, presupone que nosotros creamos en el ser: creemos en el ser, porque creemos en nosotros. Si lo último es una categoría, también lo será ciertamente la otra.

[14]

Filosofía y pueblo. Ninguno de los grandes filósofos griegos arrastra al pueblo tras de sí: la mayoría de las veces fue intentado por Empédocles (después de Pitágoras), pero no con la filosofía pura, sino con la ayuda de un vehículo mítico. Otros rechazan al pueblo por principio (Heráclito). Otros tienen un distinguido círculo de hombres cultos como público (Anaxágoras). La máxima tendencia democrático-demagógica se da en Sócrates: Las fundaciones de sectas son el resultado, por consiguiente, una prueba en contra. Lo que no han conseguido tales filósofos, ¿cómo lo van a conseguir los que son menores que ellos? No es posible fundar una cultura popular sobre la filosofía. Por consiguiente, la filosofía no puede nunca tener, en relación con una cultura, una importancia fundamental, sino únicamente una importancia secundaria. ¿Cuál?

Refrenamiento de lo mítico. — Fortalecimiento del sentido de la verdad frente a la poesía libre. *Vis veritatis*, o fortalecimiento del conocimiento puro (Tales, Demócrito, Parménides).

Refrenamiento del instinto de saber — o fortalecimiento de lo místico-mítico, de lo artístico (Heráclito, Empédocles, Anaximandro). Legislación de la grandeza.

Destrucción del rígido dogmatismo: a) en la religión b) en las costumbres c) en la ciencia. *Rasgo escéptico.*

Toda fuerza (religión, mito, instinto de saber), cuando es excesiva, tiene efectos bárbaros, inmorales, y embrutecedores como rígido poder (Sócrates).

Destrucción de la ciega *secularización* (sustitución de la religión). (Anaxágoras, Pericles.) *Rasgo místico.*

Resultado: los filósofos no pueden crear ninguna cultura
pero pueden prepararla
o conservarla
o moderarla.

Para nosotros: el filósofo es por eso el tribunal supremo de la escuela: preparación del genio: pues nosotros no tenemos una cultura. Partiendo de la duda, una de los síntomas del tiempo, consagra como tareas de la escuela:

1) Destrucción de la secularización (falta de una filosofía popular)
2) *Refrenamiento* de los efectos bárbaros del impulso de saber (abstención, con ello, de la filosofía cavilosa).
   Contra la historia «icónica».
   Contra los doctos que «trabajan».

La cultura sólo puede proceder de la significación centralizadora de un arte o de una obra de arte. La filosofía preparará involuntariamente la visión del mundo de esa obra de arte.

23 [15][4]

El filósofo como médico de la cultura.

23 [16]

Para la introducción del conjunto: descripción del siglo VII: preparación de la cultura, enfrentamiento de los impulsos. Lo oriental. Centralización de la cultura a partir de Homero.

Hablo de los preplatónicos, porque con Platón comienza la hostilidad abierta contra la cultura, la negación. Sin embargo, quiero saber cómo se comporta la filosofía, que no es hostil, ante una cultura ya constituida o en devenir: en este caso el filósofo es el oculto instigador de la cultura.

23 [17]

Es sorprendente lo rápido que los griegos llegaron a ser *libres*, si lo comparamos con la sofocante cohibición de la Edad Media. Comparar con la cultura del Renacimiento.

Tales, que predice un eclipse de sol, no es considerado un mago o un favorito de los malos demones, sino admirado. La cronología no establece las fechas con seguridad.

Demócrito, el hombre más libre.

23 [18]

Retrospectiva sobre las ciencias naturales.
Teoría de los estados de agregación.
Teoría de la materia.
Por consiguiente, *mezcla* de problemas *físicos y metafísicos*.
El devenir y el ser — se deduce la completa diferencia.

---

[4] Título previsto en un primer momento para PHG. Cfr. carta a Gersdorff, 2 de marzo de 1873, CO II 390-392: «Mi escrito crece y va asumiendo el aspecto de un apéndice a la Tragedia. El título será quizás: *El filósofo como médico de la cultura*. Con este trabajo querría darle una verdadera sorpresa a Wagner en su cumpleaños». Ver también carta a Rohde, 22 de marzo de 1873, CO II 394-397.

[19]

Si los filósofos son anormales, entonces ¿ya no tienen nada que ver con el pueblo?

No es así: el pueblo tiene *necesidad* de las anormalidades, *si bien éstas tampoco existen por su causa.*

La prueba nos la proporciona la obra de arte: la comprende el mismo creador, a pesar de que tiene un lado vuelto hacia el público.

Este lado del filósofo es el que queremos conocer, el lado con el que se vuelve al pueblo — y no discutir su naturaleza especial, por consiguiente la propia meta, la pregunta ¿por qué?

Partiendo de nuestra época, hoy en día es difícil conocer este lado, porque nosotros no poseemos una tal unidad popular de la cultura.

Por eso nos dirigimos a los griegos.

[20]

Esto

1 Introducción.
18 De Tales a Parménides.
25

2:1

46

Conclusiones cerca 20 páginas
proporción correcta.

[21]

El filósofo entre los griegos[5].

El elemento helénico en los filósofos. Son tipos eternos. El no-artista en un mundo artístico. Muestran conjuntamente el *trasfondo* de lo griego, así como el resultado del arte. Contemporáneos de la tragedia. Los requisitos para el origen de la tragedia dispersos en el filósofo.

[22]

Libertad frente al mito. — Tales y Anaximandro. Pesimismo y acción.

Lo trágico como juego. Genio. — Heráclito. Combate. Juego.

Exceso de la lógica y de la necesidad. — Parménides. Abstracción y lenguaje. Poeta y filósofo. Concepto de prosa.

Anaxágoras. Espíritu libre. No se trata de una contraposición «espíritu — materia».

[5] Título alternativo a PHG.

¡Amor y un beso al mundo entero! Voluntad.

El oyente. Átomo — Número. Ciencia natural.

Transmigración de almas — dramático.

Metástasis del impulso trágico-artístico en la ciencia.

Empédocles. El amor. Retórico [illegible] do. Panhelenismo. Agonal.

Demócrito. Griegos y extranjero. Libertad de convención.

Pitagóricos. El ritmo y el [illegible] Transmigración de las almas.

Sócrates y Platón. La formación. Ahora sólo «escuela». Hostilidad contra la explicación científico-natural.

23 [23]

Pensad, el filósofo caminaba y llegaba a Grecia — así sucedía con aquellos preplatónicos: ellos son, en cierto modo, extranjeros, extranjeros mirados.

Todo filósofo está en el extranjero: y debe en primer lugar sentir como extranjero lo que le es más próximo.

Herodoto entre los extranjeros — Heráclito entre los griegos. El historiador y el geógrafo entre extranjeros, el filósofo en su casa. Nadie es profeta en su tierra. En la propia casa no se comprende lo extraordinario que tenemos entre nosotros.

23 [24]

El nacimiento de la tragedia considerado desde otro aspecto. La confirmación desde la filosofía de sus contemporáneos.

23 [25]

Los filósofos de la época trágica.

En memoria de Schopenhauer.

23 [26][6]

En el 415 habría sido él παντελῶς ὑπεργεγηρακῶς[7], nació por consiguiente en todo caso *después* del 500 (según Aristóteles vivió casi 80 años, si hubiese nacido en el 495, es decir, 5 años después de Anaxágoras).

Ol. 84	14
Ol. 70	4
	—
	56

[6] Nietzsche hace referencia a la vida de Empédocles. Cfr. Diógenes Laercio, VIII, 51 ss.
[7] «Cuando llegó a muy avanzada edad.»

Si hubiese nacido en el 71 de las Olimpiadas, sería[8]

415
77

492 492
444 60

48 <4>32

Si ha tomado parte en la guerra, tendría según Neantes 77 años, es decir, para Neantes ha nacido en el 492. Si nació en el 492, entonces, según Apolodoro alcanza su ἀκμή[9] en el 442, es decir, a la edad de 50 años, y ha muerto en el 432, a la edad de 60 años.

En este punto se enfrenta a Neantes: él le puso expresamente 77 años: ¿para qué? Para permitirle participar en aquella lucha. Sin embargo, debía haber sido desterrado por los agrigentinos.

492 una fecha muy acorde con el nacimiento.

442 c. Ol. 84 tiene 50 años.

432 ha muerto.

Evidentemente parte hacia Turi a la edad de 50 años, porque está desterrado. Se despide de Agrigento cuando compone su καθαρμοί para Olimpia. Probablemente su presencia se registra durante aquella olimpiada del 84 en Olimpia.

43 [17]

Anaxágoras ha tomado de Heráclito la idea de que en todo ser y devenir se incluye la oposición de contrarios.

Diotimo sin duda la contradicción de que un cuerpo tiene muchas propiedades, y lo *pulverizó* creyendo que lo había reducido ahora a sus verdaderas cualidades.

Platón: primero heracliteano

escéptico coherente, todo fluye, incluso el pensamiento.

Llevado por Sócrates a la persistencia del bien y de lo bello.

Datos son aceptados como entes.

De la idea de bien y de lo bello participan todas las especies ideales y son por eso también entes (como el alma participa de la idea de la vida).

La idea *no tiene figura*.

Mediante la idea de la transmigración de las almas de Pitágoras se responde a la cuestión de cómo nosotros podemos saber algo de las ideas.

Fin de Platón: escepticismo en *el Parménides*.

Refutación de la teoría de las ideas[10].

[8] En el ms. se encuentra esta disposición, no la que aparece en el texto alemán.

[9] «Madurez».

[10] Cf. *Einleitung in das Studium der platonischen Dialoge*, KGW II, 4, sobre todo pp. 47, 100 ss.

23 [28]

5. Arte. Concepto de cultura. Lucha de la ciencia.
6. Filosofía, extraña doble naturaleza.
7. Tales.
8. Anaximandro.
9. 10. 11. Heráclito.
12. 13. Parménides.
14. 15. Anaxágoras.
16. 17. 18. Empédocles.
19. 20. Demócrito.
21. 22. Pitagóricos.
23. 24. Sócrates.
25. Conclusión.

23 [29]

Capítulo I. 3
Capítulo II. 5
Capítulo III. El filósofo.
Capítulo IV. Tales. Anaximandro.
Capítulo V. Heráclito.
Capítulo VI. Parménides.

23 [30][11]

Que esta concepción global de la doctrina de Anaxágoras debe ser correcta lo demuestra clarísimamente el modo en que los seguidores de Anaxágoras, *Empédocles* de *Agrigento* y el teórico de los átomos, Demócrito, criticaron y mejoraron realmente tal doctrina en sus sistemas contrarios. El método de esta crítica consiste ante todo en una renuncia continua según aquel espíritu mencionado de la ciencia natural, la ley de la economía aplicada a la explicación de la naturaleza. La hipótesis que explica el mundo existente, con el mínimo gasto de medios y de presupuestos, debe tener preferencia: pues en ella se encuentra el mínimo arbitrio y está prohibido el libre juego de posibilidades. Si se dieran dos hipótesis que explicasen ambas el mundo, entonces habría que examinar con rigor cuál de las dos satisface de la mejor manera esta exigencia de economía. Quien se las arregle con aquella explicación, sirviéndose de las fuerzas más simples y más conocidas, ante todo las mecánicas, quien deduzca la estructura actual del mundo de las menores fuerzas posibles, será siempre preferido a aquel que se deje llevar por un juego formador del mundo mediante fuerzas más complicadas y menos conocidas, y también más numerosas. De este modo, vemos cómo Empédocles se esfuerza en eliminar lo *superfluo* de las hipótesis en la doctrina de Anaxágoras.

La primera hipótesis no necesaria que cae es la del νοῦς, de Anaxágoras: aceptándola se asume demasiado para explicar algo tan sencillo como el movimiento. Sólo es necesario explicar las dos clases de movimiento, es decir, el movimiento de un objeto hacia otro y el movimiento por el que un objeto se aleja de otro.

[11] Cfr. lección sobre Empédocles en *Die vorplatonischen Philosophen*, KGW II, 4, p. 324.

23 [31]

Si nuestro devenir actual es una separacion, aunque sea incompleta, entonces se pregunta él: ¿qué es lo que impide la separación completa? Una fuerza de tendencia contraria, es decir, un movimiento latente de atracción.

A continuación: para explicar ese caos, es preciso que una fuerza haya sido ya activada, un movimiento es necesario para producir este intrincadísimo enredo.

Por consiguiente, es seguro que haya una preponderancia periódica de una u otra fuerza.

Las fuerzas son antitéticas.

El poder de atracción actúa todavía ahora, puesto que de lo contrario no habría en absoluto cosas, todo estaría separado.

Esto es lo real: dos especies de movimiento, que el νοῦς no explica. Por el contrario: vemos ciertamente que el amor y el odio mueven, lo mismo que también vemos que el νοῦς se mueve a sí mismo.

La concepción del estado primordial se modifica ahora: se trata del estado *más dichoso*. En Anaxágoras ese estado era el caos, anterior a la obra arquitectónica, semejante al montón de piedras en el lugar de la construcción.

23 [32]

Empédocles concibió la idea de una fuerza tangencial que surge del cambio repentino y actúa en oposición a la gravedad (*de coelo*, I, p. 284). Schopenhauer, *Mundo como Voluntad*, II, 390[12].

Él sostenía que era imposible la continuación del movimiento circular en Anaxágoras. Existiría un *torbellino*, es decir, lo contrario al movimiento ordenado.

Si las partículas se mezclasen infinitamente entre ellas, entonces se podrían descomponer los cuerpos sin esfuerzo, ya no se mantendrían cohesionados, serían como polvo.

Las fuerzas que dan cohesión a los átomos y proporcionan solidez a la masa las llama Empédocles «amor». Se trata de una fuerza molecular, una fuerza constitutiva de los cuerpos.

23 [33][13]

Empédocles.

Contra Anaxágoras.

1) El caos presupone ya movimiento.

2) Nada impediría que se diese la separación total.

3) Nuestros cuerpos serían agregados de polvo. ¿Cómo puede haber movimiento si no hay en todos los cuerpos movimientos contrarios?

4) Un movimiento circular continuado y ordenado es imposible, sólo sería posible un torbellino. Él mismo considera el torbellino como un efecto del νεῖκος[14]. ¿Cómo puede actuar a distancia una cosa sobre otra, el sol sobre la tie-

[12] Schopenhauer, A., *WWV*, II, cap. 26.

[13] Cfr. 23 [1] y *Die vorphilosophischen Philosophen*, KGW II, 4, 327-328.

[14] «De la discordia»

rra? Sería imposible, si todo estuviese todavía en el torbellino. ἀπορροαί[15] Por consiguiente, al menos deben darse dos fuerzas motrices: que deben ser inherentes a las cosas.

5) ¿Por qué infinitos ὄντα[16]? Transgresión de la experiencia. Anaxágoras se refería a los átomos químicos. Empédocles ensayó la hipótesis de cuatro tipos de átomos químicos. Consideraba los estados de agregación como esenciales y el calor haciendo de lazo. Por consiguiente, se dan estados de agregación mediante repulsión y atracción; la materia se presenta en cuatro formas.

6) La periodicidad es necesaria.

7) En los seres vivos Empédocles quiere seguir el mismo principio. También aquí niega el finalismo. Su mayor hazaña. En Anaxágoras se da un dualismo.

23 [34]

El simbolismo del *amor sexual*. Aquí como en la fábula platónica se muestra el anhelo por llegar a ser uno, se muestra que existió ya una vez una unidad mayor: si esta unidad se encontrase realizada, entonces aspiraría a su vez a una unidad todavía más grande. La convicción de la unidad de todo lo viviente garantiza que hubo una vez un ser viviente enorme, del que nosotros somos fragmentos. Se trata del *Sphairos*[17] mismo. Es la divinidad más feliz. Todo estaba entonces unido sólo por el amor, por consiguiente máximo finalismo. Esta divinidad fue desmembrada y despedazada por el odio, descuartizada en sus elementos y por ello matada, privada de la vida. En el torbellino no surge ningún individuo viviente. Finalmente, todo se separa y comienza entonces nuestro período (a la mezcla originaria de Anaxágoras él opone una desunión originaria). El amor, como es ergo, mezcla de nuevo los elementos con prisa rabiosa, intentando llevarlos una vez a la vida. Aquí y allá lo consigue. Continúa haciéndolo. En los seres vivos surge un presentimiento de que deben aspirar a uniones todavía más altas, como patria y estado originario. Eros. Es un terrible crimen matar la vida, pues con ello se tiende a la disociación originaria. Algún día todo tiene que volver a ser una *única vida*, el estado de máxima felicidad.

La doctrina órfico-pitagórica interpretada con otro sentido en las ciencias naturales: Empédocles domina conscientemente ambos medios de expresión, por eso es el primer retórico. Fines políticos.

La doble naturaleza — la agonal y la amorosa, compasiva.

Ensayo de una *reforma griega total*.

Toda materia inorgánica se ha originado a partir de la materia orgánica, es materia orgánica muerta. Cadáver y hombre.

23 [35]

CONCLUSIÓN: el pensamiento griego en la *época trágica*
es *pesimista*
o *artísticamente optimista*.

---

[15] «Emanaciones».

[16] «Entes».

[17] Alusión al mito relatado por Aristófanes en el *Banquete*. En un principio los hombres eran seres esféricos con cuatro piernas y cuatro brazos, pero fueron castigados a su condición actual por tratar de alcanzar el Olimpo.

Su juicio sobre la *vida* dice más.
Lo Uno, huida ante el devenir.
Aut unidad *aut* juego artístico.
Profunda desconfianza frente a la realidad
nadie admite un dios bueno, que haya hecho todo *optime*.
Pitagóricos, secta religiosa.
Anaximandro.
Empédocles.

Cleatas.

Anaxágoras.
Heráclito.
Demócrito. El mundo sin significado moral o estético, pesimismo del azar.
Si se los pusiese a todos ellos ante una tragedia, los tres primeros la reconocerían como un espejo de la infelicidad de la existencia.
Parménides como apariencia efímera.
Heráclito y Anaxágoras como estructura artística y modelo de las leyes del universo.
Demócrito como resultado de las máquinas.
Con Sócrates comienza el *optimismo* —*optimismo* que ya no es artístico— con teleología y fe en el buen dios;
la fe en el hombre bueno y sabio.
Disolución de los instintos.
Sócrates rompe con la *ciencia* y con la *cultura* precedentes, él quiere volver a la antigua virtud cívica y al Estado.
Platón se aparta del Estado, cuando nota que ha llegado a ser idéntico a la nueva cultura.
El escepticismo socrático es un arma contra la cultura y la ciencia precedentes.

[36]
¿Cuáles son las causas que en la Antigüedad clásica han interrumpido una física experimental próspera después de Demócrito?

[37]
M. Antonius. Considera el curso del sol y de la luna como alguien que sale precipitadamente con ellos, y piensa siempre en cómo los elementos se transforman uno en otro. Pues éstas son ideas que barren el fango de la vida terrena.

[38]
Antístenes afirma: es digno de un rey tolerar juicios hostiles, habiendo obrado bien.

[39]

Demócrito.

La máxima simplificación posible de las hipótesis.

1) Existe el movimiento, por lo tanto existe el espacio vacío, por lo tanto el no-ser. El pensamiento es un movimiento.
2) Si existe un ente, debe ser indivisible, es decir, absolutamente lleno. La división es sólo explicable por los espacios vacíos, por los poros. Una cosa completamente porosa es sólo el no-ser.
3) Las propiedades secundarias de la materia son νόμῳ no en sí.
4) Determinación de las cualidades primarias de los ἄτομα. ¿En qué son idénticos, en qué distintos?
5) Los estados de agregación de Empédocles (cuatro elementos) presuponen sólo los átomos de la idénticos, y por consiguiente no pueden ser ellos mismos ὄντα.
6) El movimiento está unido indisolublemente a los átomos, un efecto de la fuerza de gravedad. Epicuro. Crítica: ¿qué significa la gravedad en un espacio infinito vacío?
7) Pensar es un movimiento de los átomos de fuego. Alma, vida. Percepciones de los sentidos.

23 [40]

Valor del materialismo y confusión del mismo.
Platón y Demócrito.
El noble investigador, apátrida y fugitivo del mundo.
Demócrito y los pitagóricos encuentran juntos el fundamento de la ciencia natural.

Pitagóricos.

23 [41]

(10) *Plan.* ¿Qué es un filósofo?
¿Qué relación tiene un filósofo con la cultura?
¿Especialmente con la cultura trágica?
(20) *Preparación.* ¿Cuándo desaparecen las obras?
Las fuentes: a) para la vida b) para los dogmas.
La cronología. Confirmada por los sistemas.
(100) *Parte principal.* Los filósofos, con extractos y digresiones.
(20) *Conclusión.* La posición de la filosofía respecto a la cultura.

23 [42]

El artista no contempla «ideas», siente placer con las relaciones numéricas.
Todo placer se basa en la proporción, el displacer en la desproporción.
Los conceptos son construidos según los números.
Las intuiciones que representan buenos números son bellas.
El hombre de ciencia calcula los números de las leyes naturales
el artista los contempla: — allí legalidad,
aquí belleza.
Lo contemplado por el artista es completamente superficial, ¡no es una idea»!
El más fino envoltorio alrededor de números bellos.

[1] [43]
Nuestra intuición modificada ya por conceptos.
Los conceptos son relaciones, no abstracciones.

[1] [44]
1. Las metáforas se refieren a actividades.
2. Forman entre sí un sistema: el sólido armazón fundamental — forman *números*.
3. El núcleo de las cosas, lo esencial se expresa en el lenguaje de los números.
4. ¿En qué se basa lo arbitrario en las metáforas?

[1] [45]
La filosofía *no es para el pueblo*
y por lo tanto *no es base de una cultura,*
por consiguiente sólo *instrumento de una cultura.*
a) contra el dogmatismo de las ciencias
b) contra la confusión de imágenes de las religiones míticas en la naturaleza
c) contra la confusión ética debida a las religiones.

La ciencia de la filosofía es adecuada a su fin
a) 1. convencida del antropomorfismo es escéptica
2. tiene elección y grandeza
3. abarca las cosas bajo la idea de unidad
b) es sana interpretación y simplificación de la naturaleza, es demostración.
c) destruye la fe en la inviolabilidad de tales leyes.

Su incapacidad sin cultura, caracterizada mediante la situación presente.

24. U II 7A. INVIERNO DE 1872-1873[1]

[1]

Mirar hacia dentro de uno mismo de manera sana, sin destruirse; es un don aventurarse en las profundidades no investigadas sin ilusiones ni patrañas, con una mirada pura. Goethe.

[2]

Dos métodos han sido los más tristes instrumentos para obstaculizar y retardar la ciencia: o se aproximan y se vinculan cosas infinitamente lejanas, con ayuda de una lúgubre fantasía y de una mística ingeniosa, o se separa lo que tendría que estar junto mediante una incomprensión que desune, se esfuerza en separar fenómenos muy afines, en atribuir a cada uno una ley propia, que tenga que explicarlos.

Pues no puede ser reunida ninguna totalidad tanto en el conocimiento como en la reflexión, etc. Exigencias para una *obra de arte científica*: no se debería excluir de la actividad científica ninguna de las fuerzas humanas. Los abismos del presentimiento, una segura visión del presente, profundidad matemática, exactitud física, altura de la razón, agudeza del intelecto, fantasía móvil y anhelante, alegría amorosa por lo sensible, de nada se puede prescindir para atrapar de una manera viva y fecunda el instante, y sólo así puede nacer una obra de arte, cualquiera que sea también su contenido. — Esas fuerzas pueden emerger en todo momento, si no son reprimidas por los prejuicios, por la obstinación de los individuos que las poseen, y como quieran llamarse, por lo demás, toda la serie de negaciones que acobardan y matan —

Pues si nosotros, por lo que respecta a la ciencia y al arte, vivimos en la más extraña anarquía, que parece que nos aleja cada vez más de todo fin deseado —

[3]

De la *naturaleza*. Ella representa un espectáculo: si ella misma lo ve, no lo sabemos; y ciertamente lo representa para nosotros, los que estamos en un rincón.

[1] U II 7, cuaderno de 186 páginas, del que sólo se han utilizado una veintena. Contiene anotaciones de distintos períodos y textos para el § 5 de «Ensayo de autocrítica».

[2] Cfr. Goethe, *Das Sehen in subjetiver Hinsicht, von Purkinje*, vol. 40 (Sämmtliche Werke, *op. cit.*), p. 403.

[3] Cfr. Goethe, *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, vol. 39 (Sämmtliche Werke, *op. cit.*), p. 213.

[4] Cfr. Georg Ch. Tobler (1757-1812), «Die Natur. Aphoristisch», en Goethe, vol. 40 (Sämmtliche Werke, *op. cit.*), pp. 386 ss.

— Su espectáculo es siempre nuevo, porque crea siempre nuevos espectadores. La vida es su más bella invención, y la muerte es su artificio para tener mucha vida. Goethe.

24 [4]

Se habla a menudo de la *República de los eruditos*, pero no de la *República de los genios*[5]. En ésta sucede lo siguiente: — a través del desolado intervalo de los siglos, un gigante llama al otro sin que el mundo de los enanos, que se arrastra por debajo, percibe algo más que un ruido confuso, y sin que se dé cuenta de que algo sucede. Y de nuevo, estos enanos hacen incesantes bufonadas y producen un gran ruido allí abajo, van cargando con lo que aquéllos han dejado caer, proclaman héroes que son también enanos, pero aquellos espíritus gigantescos no se dejan molestar por ello, sino que continúan su diálogo entre espíritus sublimes. Schopenhauer.

24 [5]

Mis contemporáneos, descuidando completamente mi obra y celebrando entre tanto lo que es mediocre y malo, han hecho todo lo posible por confundirse a mí mismo. Schopenhauer.

24 [6]

El genio es el portador de la cruz de la humanidad, para redimirnos de la tiniebla quedad y de la barbarie. Schopenhauer.

24 [7]

Todo se me impone a la fuerza, yo no pienso más en ello, todo se me pone en contra, y el enorme reino se simplifica en mi alma, de tal manera que puedo llevar a término[6] igualmente la tarea más ardua. Si yo pudiera comunicar solamente a alguien la mirada y la alegría, pero eso no es posible. Y no se trata de un sueño, de ninguna fantasía, es un percibir la forma esencial, con la que la naturaleza sólo, por decirlo así, juega siempre y, jugando, produce la vida múltiple. Si mi corta vida me dejase tiempo, me atrevería a extenderlo a todos los ámbitos de la naturaleza — a todo su reino. Goethe[7].

24 [8]

Lo he dicho a menudo y lo repetiré todavía más veces, que la *causa finalis* del mundo y del obrar humano es el arte dramático. Pues no hay absolutamente nada más que sacar de todo esto. Goethe[8].

24 [9]

Con los descubrimientos anatómicos siento una alegría tal que se me mueven todas las entrañas.

---

[5] Cfr. *Die vorplatonischen Philosophen*, KGW II, 4, p. 213.
[6] En el msc. «weglesen» y no «weglegen».
[7] Carta de Goethe a Charlotte von Stein, 9 de octubre de 1886.
[8] Carta de Goethe a Charlotte von Stein, 3 de marzo de 1785.

[1]

Grillparzer[9], en versos descarnados
Amor por el arte sin sentido del arte
es de poco provecho para los soberanos,
que su oído a los charlatanes del arte,
y el arte permanece solo como antes.

[1]

Hay dos tipos de cultura, la *helénica* y la *romana*: la primera es una planta natural que en todas sus formas y miembros transfiere jugando continuamente la forma esencial, de tal manera que la enorme multiplicidad se simplifica a los ojos del que contempla. La otra es una noble convención y una decoración, con formas prestadas, tampoco quizás comprendidas, pero reinterpretadas en clave fastuosa, exuberante o graciosa.

[1]

Si la vida de un pueblo se ha encontrado bajo el dominio del tipo griego o romano del arte, hablamos de la cultura de este pueblo: pero ¿qué posición tendrá la filosofía en relación con el dominio del arte sobre la vida, que ha llegado a ser fijo y normativo, cuando este arte es, en un caso, naturaleza, y en el otro es convención? Respondemos a esta cuestión en primer lugar desde la analogía.

[1]

Mi intención es entretener a los jóvenes para que conozcan la lengua griega y latina con una simple exposición de los grandes maestros griegos de la filosofía.

[1]

Conferencias sobre la filosofía griega.
Primera parte.

[9] Cf. Franz Grillparzer (1791-1872), escritor y dramaturgo austríaco. Nietzsche anotó en sus cuadernos numerosos pasajes de su obra póstuma (*Sämtliche Werke*, IV, Stuttgart, 1872, 10 vols.). Escribió epigramas muy hermosos, pero su fama radica en su labor como dramaturgo. Fuerte influido por varias escuelas y tendencias, incluyendo la tragedia y las leyendas antiguas. Aquí *Epigramas* (1856).

25. P II 12B. 54.55.52. INVIERNO DE 1872-1873[1]

[1]

Quiero comenzar confesando que para mí ha sido muy difícil llegar, respecto a la tragedia griega, a un sentimiento puro y original, que aluda realmente a la tragedia como una obra de arte, a un sentimiento que me gustaría llamar ante todo «sincero». Hoy todo se hace desde el principio para que el joven, ávido por descubrir finalmente un mundo maravilloso de fama ilimitada, caiga en las redes de una admiración que se puede caracterizar como insincera. Se oculta a sí mismo temeroso la primera impresión fría, extraña y casi penosa: pues quisiera a toda costa amar aquello cuyo canto triunfal resuena en torno a él desde la Antigüedad hasta este momento. En esta necesidad de amor transforma para sí, inconscientemente, el objeto que tiene sobre él un efecto tan extraño, con la fuerza de una eterna ilusión; quizás mantiene su mirada como hechizada, fija sobre las escenas en la que percibe una afinidad con Shakespeare, y valora más o menos toda la tragedia antigua según la impresión de la escena esquilea de Casandra: o se detiene sobre la estructura del drama sofocleo, y se alegra de reconocer en él las leyes según las cuales todavía hoy el dramaturgo construye y da forma. Otro puede incluso sentir mediante una excitación «sentimental» la antítesis de aquel mundo mítico más frío y más áspero: mientras que las naturalezas inferiores se dan por satisfechas, aquí como en todas partes, con el contenido material, es decir, que se divertirán con la historia representada, o se quedarán enganchados en palabras o pensamientos aislados, o en metros, o incluso en pasajes corrompidos. Al contrario, aquel sentimiento sincero comienza con la confesión de una carencia enorme y de una admiración, por consiguiente, sólo relativa. La carencia es incluso más grande que la que sufriríamos si nos encontrásemos más o menos ante un montón de ruinas de un templo y tratásemos de adivinar, a partir de unos pocos restos de columnas, el efecto producido por toda la columnata. Pues en definitiva, tenemos ante nuestros ojos papel impreso, en lugar de la realidad de aquella tragedia. Debemos ponernos en el lugar del griego en la completa manifestación de su vida, como actor trágico, como cantante, como bailarín, como espectador único, artístico y exigente. Pero si somos capaces de añadir con el pensamiento a los mismos griegos, entonces habremos casi recreado también la tragedia antigua partiendo de nosotros. Pero la insuperable dificultad consiste en

[1] P II 12, cuaderno de 60 páginas. Aquí se publica solamente un fragmento. Unas 50 páginas del cuaderno son apuntes filológicos.

[2] Glosa a GT.

esto: ¿cuándo tiene que comenzar el hombre moderno a pensar como un griego y cuándo debe terminar? Verdaderamente es muy difícil encontrar el camino una vez que se ha aclarado aquella carencia. Sólo fenómenos análogos de nuestro mundo, que podemos llamar casi griegos, pueden seguir ayudándonos ahora, ya como lo igual es reconocido sólo por lo igual y en lo igual. De este modo, los mejores entre los estudiosos de nuestros días cultivan el uso de Goethe para dejarse conducir por él hasta los griegos: otros recurren a la ayuda de Rafael. Yo me mantengo firme en las experiencias que tengo que agradecer a Richard Wagner. La llamada ciencia histórico-crítica no tiene ningún medio para aproximarse a cosas tan remotas: utilizamos puentes, experiencias, vivencias: luego volvemos a necesitar hombres que nos las interpreten y nos las expresen. Así pues, creo que tengo el derecho de partir de la impresión que me produjo una representación de *Tristán* en el verano de 1872.

Descubrí de pronto, por lo que respecta al lado *plástico* de la representación, una radical diferencia frente a la representación plástica de nuestros actores en los papeles schillerianos o shakespearianos, así como en la de los cantantes de ópera. Aparte del talento de los actores, se notaba una tensión involuntaria, también en los momentos más apasionados, por mantener una *sosegada* gravedad: esencialmente, se veían nobles grupos plásticos, con sobrio movimiento, la mayoría de las veces casi en reposo. Me gustaba que la actividad incesante moderna hubiese sido abandonada por un esfuerzo hacia lo plástico. Me dije que la música y el canto debían ser ciertamente el fundamento, por eso nada se movía tan de prisa como en la vida normal o como en la tragedia hablada. La emoción cantada es infinitamente más lenta que la hablada. El movimiento que la acompaña debe traducir en una grandeza patética el rápido y envolvente movimiento naturalista. Y así presentí un futuro fecundísimo para nuestras tareas plásticas, al encontrar para una música tan sublime la correspondiente sublimidad de actitudes y movimientos de los grupos. Y también en este caso la música me parecía nuevamente el redentor de nuestra época presente. Al contrario, la ópera era completamente inapropiada para producir una purificación del sentido plástico, pues sus cantantes eran instrumentos disfrazados, sus movimientos en el fondo indiferentes y por eso desde el principio determinados por convención. Antes se podía decir que el hombre moderno, mediante la seducción de su arte predilecto, la ópera, se había acostumbrado a la expresión convencional en los trajes, en los gestos, etc.: que las cortes son imitaciones del mundo de la ópera y que poco a poco todo el mundo civilizado se ha convertido en la pálida imitación de la antigua cultura de la corte.

Así pues, lo mismo que aquí obliga a una plasticidad más sosegada, la mayor duración de los sonidos cantados, también lo hizo evidentemente en el drama esquileo: pero, además, todavía hay otra circunstancia que potencia esta quietud plástica. La tragedia es un acto religioso de todo el pueblo, es decir, de toda una comunidad de ciudadanos, cuenta por consiguiente con una gran masa de espectadores: pero esto hace que la distancia entre el espectador y lo representado sea mucho mayor que entre nosotros. A causa de estas diferentes condiciones de perspectiva el actor mismo debía exhibirse con mucho relleno y subido a los coturnos: por el mismo motivo se colocó la máscara en lugar del rostro en movimiento. Pero precisamente por eso debe desplegarse la plástica sólo en formas grandes y sosegadas. En este caso se formaron de una manera completamente

[illegible]ntánea las leyes del gran estilo, la simetría rígida se resolvió en contrastes. [illegible]ablemente, la limitación a dos o tres actores tenía también un motivo plásti[illegible] había miedo a representar grupos mayores, grupos en movimiento. Porque en [illegible] son demasiados los peligros de caer en lo antiestético. Aquella simple [illegible]ticidad esquilea debe haber sido, sin embargo, el escalón previo a Fidias. [illegible] el arte figurativo sigue con paso lento tras una bella realidad. Es una cues[illegible] importante, por qué después de Sócrates el arte figurativo no decayó al mis[illegible] tiempo que las otras artes: pero, en primer lugar, el arte figurativo es más [illegible], además lo salva la formación artesanal de sus maestros, no la formación [illegible], y, en tercer lugar, lo que una vez es creado como bello se repite siempre [illegible] manera que también las épocas posteriores brillan todavía para nosotros con [illegible] belleza de épocas muy anteriores.

En todo caso, el poeta trágico debe de haber dado también instrucciones para [illegible] grupos y movimientos plásticos de sus actores: y que lo hizo lo reconocemos [illegible] la simetría del número de versos, que sólo se explica por los movimientos plás[illegible]. En general, el actor está de pie, quieto, mientras habla: por medio de cada [illegible] divide grupos iguales de versos. En todo caso, todo su comportamiento en[illegible] bajo el concepto de la coreografía, y el maestro del coro, es decir, originaria[illegible] el poeta, tenía que idear y prescribir todo para él. Para la época esquilea, [illegible] estaba acostumbrada a un estilo rigurosamente hierático, tendremos que [illegible]poner frecuentemente en la tragedia un estilo todavía condicionado hieráti[illegible]. Se habría planteado la tarea de comprender a Esquilo como un compo[illegible] plástico, tanto en el movimiento plástico de una sola escena, como en la [illegible] total de las composiciones plásticas. El problema principal estaría en [illegible]prender la utilización plástica del *coro*, su relación con las personas de la es[illegible] luego la relación del grupo plástico con la arquitectura circundante. Aquí [illegible] abre un abismo de fuerzas artísticas — y el dramaturgo aparece de nuevo [illegible] que nunca como artista total. Véase Goethe a Schiller, Bd. I, p. 278[3].

[3] La cita corresponde a la carta de Goethe a Schiller del 8 de marzo de 1797 (*Goethes Briefwechsel mit Schiller*. Stuttgart, 1870 [BN])

26. U I 5B. PRIMAVERA DE 1873[1]

[1]

Tales. Paracelso. Pasajes en las alegorías de Homero.
El agua en la nueva química. Lavoisier.
Nubes. Hielo.
Anaximenes. Aire (Paracelso).

Anaximandro. El devenir como signo de la
caducidad. No el *infinitum*, sino lo indefinido.
El ἄπειρον ¿causa primera del mundo del
devenir? (Teoría de la emanación, Spir[2].)

Heráclito. Devenir como *crear*, p. 347 y anteriormente
Kopp[3].
Presupuesto de dos elementos para
todo devenir.

Anaxágoras. Movimiento circular. Teoría *dinámica*,
compenetración de la materia, p. 324.
Muchas sustancias.
El devenir como extracción, ya no como creación.
Penetración en dirección a los puntos.

Empédocles. Atracción, repulsión. Afinidad.
Actio in distans. Cuatro elementos. Dos
formas de electricidad, p. 340 Kopp.
Amor y odio — sensación como
causa del movimiento. Boerhaave[4], p. 310 Kopp.

Demócrito. *Átomos homogéneos*. Buffon[5] contra Newton,
p. 311. *Multiformes*, Gassendi.

---

[1] U I 5, cuaderno de 182 páginas, la mayor parte de los años 1870-1872. Aquí se publica los fragmentos del año 1873 bajo el grupo 26.

[2] Se refiere a la obra de Spir, A., *Denken und Wirklichkeit*, vol. I, Leipzig, 1873, p. 431. La obra figura en la relación de préstamos en la biblioteca de la Universidad de Basilea.

[3] Kopp, H., *Geschichte der Chemie*, Braunschweig, 1844, p. 273. Préstamo en la biblioteca de la Universidad de Basilea el 28 de marzo de 1873.

[4] Boerhaave, H. (1668-1738), médico y químico holandés.

[5] Buffon, L. (1707-1788) naturalista francés, autor de la *Histoire Naturelle* (1749).

Pitagóricos. 367 Kopp. El viajero que duerme en la nave.
Überweg, III 5 3[6].
Continuación del atomismo, toda mecánica del movimiento es en última instancia una descripción de representaciones.
Contacto. *Actio in distans.*

Parménides. Bernardino Telesius[7].
Contribuciones a la historia de la fisiología de Rixner y de Siber III[8].
Definición de la sustancia en Descartes, ver Überweg III 52.
Acción recíproca entre dos cuerpos totalmente diferentes, III 53.
Teoría fundamental, principio de contradicción.
Überweg, III 81.
Quidquid est, est: quidquid non est, non est[9].

26 [2]
Imitación de la naturaleza.
«El hombre más sabio es un mono frente a Dios». Heráclito[10].
Edipo, «el hombre del dolor», resuelve el enigma del *hombre*.

26 [3]
Los Eleatas veían el cielo, por así decirlo, negro, como los habitantes de la luna.

26 [4]
Cardano[11] divide a los hombres en
1) sólo engañados
2) engañados que engañan
3) no engañados que no engañan.

26 [5]
Demócrito { *Sennerti physica Viteb<ergae>* 1618
Magneni Democritus reviviscens Ticini 1646.
Empédocles — *Maignani cursus philosoph<icus>* 1652 y 1673.

26 [6]
El oscuro océano de la metafísica.

---

[6] Überweg, F., *Grundriss der Geschichte der Philosophie von Thales bis auf die Gegenwart (Esbozo de la historia de la filosofía desde Tales hasta la actualidad)*, 3 vols., Berlín, 1866-1868.
[7] Bernardino Telesio (1509-1588), filósofo y naturalista italiano.
[8] Citados en la obra de Überweg.
[9] «Lo que es, es; lo que no es, no es.»
[10] Heráclito, frgmt. 83 (Diels-Kranz).
[11] Gerolamo Cardano (1501-1576), médico y filósofo italiano.

26 [7]

Tomás Campanella dice que el espacio *está* animado, pues tiene horror al vacío y anhela la plenitud.

26 [8][1]

Considerar una serie de filósofos uno después de otro es como estar en una galería de pintura: están en la casa *en la que los hemos alojado para su comparación*, no en su *propia casa*; por eso a menudo parecen tan arbitrarios y como un lujo, como productos de artistas impersonales y sin carácter. La tarea, por el contrario, debe ser hablar solamente de cómo ellos *se refieren a* sus predecesores y se ponen en contacto con ellos, por consiguiente de la *lucha* entre unos y otros.

26 [9][2]

Quiero describir una serie de grandes filósofos, y con ello espero aclarar un poco más la esencia del filósofo mismo: aunque lo haré de una manera algo no filosófica, pues me atengo a los efectos ejercidos por los filósofos. Pero no quiero hablar directamente de su esencia, pues el puro instinto de verdad es tan ajeno y en poco claro en este mundo, que puedo esperar, si muestro para qué es útil *el filósofo*, haber mostrado al menos algo. *Aunque esta utilidad no sea la causa de su existencia, está bien reconocer que una vez que existe puede ser también útil: en tanto que* él es según su naturaleza tan extraño e inhumano, se podría *creer* que no sólo es inútil, sino también dañino. Pues ese impulso está en contradicción con lo que la mayoría de las veces hace feliz a los hombres.

26 [10]

Existen sólo filósofos, es decir, amigos de la verdad, o *enemigos de la verdad*, escépticos.

26 [11]

No tengo nada más que sensaciones y representaciones.

Por consiguiente, no puedo pensar éstas como originadas a partir de contenidos de la representación.

Todas esas cosmogonías, etc., son derivadas de los datos de la sensación.

No podemos pensar nada que no sea sensación y representación.

Del mismo modo, tampoco podemos pensar tiempo, espacio y mundo en su para existencia, sin el sujeto de la sensación y de la representación.

No me puedo representar el no-ser.

El ente es sensación y representación.

El no-ente sería algo que no fuera sensación ni representación.

El sujeto de la representación no puede «no representarse», suprimirse.

El sujeto de la representación no puede pensarse a sí mismo como devenido, ni como desaparecido.

También es imposible la evolución de la materia hasta el sujeto de la representación.

Pues no se da en absoluto esta contraposición entre materia y representación.

---

[1] Para PGH.
[2] Para PHG.

La materia misma es dada sólo como sensación. Toda inferencia más allá de ella es ilícita.

La sensación y la representación son la causa de que creamos en motivos, choques, cuerpos.

Las podemos reducir al movimiento y a los números.

26 [12][14]

Movimiento en el *tiempo*

A B

. .

El punto A en el espacio actúa sobre el punto B en el espacio y viceversa.

Para ello se necesita un tiempo, pues todo efecto ha de recorrer un camino.

Puntos que se suceden en el tiempo coincidirían.

Con su efecto A ya no alcanza al B del primer momento. ¿Qué quiere decir entonces que B existe todavía y también que A existe todavía cuando ellos se encuentran?

Eso quiere decir ante todo que A es invariablemente lo mismo en este y en aquel punto temporal. Pero entonces A no es una fuerza que actúa, pues ya no puede ser la misma; esto significaría que no habría actuado.

Si consideramos la fuerza actuante en el *tiempo*, entonces es algo diferente en cada mínimo momento temporal.

Eso quiere decir: el tiempo demuestra la *absoluta no persistencia* de una fuerza.

Todas las leyes del espacio son pensadas, por consiguiente, como *intemporales*, eso significa que deben ser simultáneas e instantáneas.

El mundo entero en un único latido. Pero entonces no existe el *movimiento*.

El movimiento sufre de esta contradicción: se construye según las leyes del espacio y con la asunción del tiempo hace que estas leyes sean al mismo tiempo imposibles: es decir, simultáneamente es y no es.

En esto ayuda la suposición de que el tiempo y el espacio sean = 0.

Si supongo que el espacio es infinitamente pequeño, entonces todos los espacios entre los átomos serán infinitamente pequeños, es decir, todos los átomos puntiformes coinciden en un único punto.

Pero puesto que el tiempo es infinitamente divisible, el mundo entero es posible como mero fenómeno temporal, porque yo puedo ocupar cada punto temporal con el único punto espacial, de este modo puedo ponerlo infinitas veces. Así pues, habría que pensar que la esencia de un cuerpo está constituida por *puntos temporales distintos*, es decir, por aquel único punto dispuesto en determinados intervalos. Entre uno y otro intervalo temporal hay lugar todavía para infinitos puntos temporales: por consiguiente, se podría pensar en todo un mundo de cuerpos, todos sustentados por un único punto, pero de tal manera que nosotros disociemos los cuerpos en líneas temporales discontinuas.

---

[14] Intento de Nietzsche de fundar en una teoría su posición y las conclusiones sacadas de sus lecturas de Spir, Boscovich y Zöllner. Ver carta a Gersdorff, 5 de abril de 1873. CO II 397-399.

Ahora solamente hay

necesidad de un ser reproductor que mantenga los momentos temporales anteriores junto a los presentes. En esto nuestros cuerpos son imaginados.

No existe entonces ninguna otra contigüidad más que en la representación.

Toda contigüidad sería deducida y representada. Las leyes del espacio serían completamente arbitrarias y no garantizarían la existencia del espacio.

El número de veces y el tipo de serie de dicho punto reiterado constituyen el cuerpo.

La realidad del mundo consistiría entonces en un punto permanente. La multiplicidad surgiría por el hecho de que habría seres capaces de representación, que pensarían este punto repetido en intervalos de tiempo muy breves: seres que tomarían este punto como no idéntico en diferentes momentos, y considerarían luego estos puntos simultáneamente.

Traducción de todas las leyes del movimiento a proporciones temporales.

La esencia de la sensación consistiría en sentir y medir progresivamente con mayor finura tales figuras temporales; la representación las construye como una contigüidad y explica según esta contigüidad el curso del mundo: pura transposición a otro lenguaje, el del devenir.

El orden del mundo consistiría en la regularidad de las figuras temporales: entonces habría que pensar, en todo caso, que el tiempo actúa con una fuerza constante, según leyes que nosotros sólo podemos explicar desde la contigüidad. *Actio in distans temporis punctum.*

En sí, no tenemos en absoluto ningún medio para establecer una ley temporal.

Tendríamos entonces una fuerza puntual que estaría en relación con cada momento posterior de su existencia, es decir, cuyas fuerzas consistirían en esas figuras y relaciones. En cada mínimo momento la fuerza debería ser distinta: pero la sucesión tendría lugar según una proporcionalidad cualquiera y el mundo dado consistiría en la *manifestación de estas proporciones de fuerza*, es decir, una traducción a lo espacial.

Habitualmente se aceptan en la física atomista fuerzas atómicas inmutables *en el tiempo*, por consiguiente ὄντα en el sentido parmenídeo. Sin embargo, éstas no pueden actuar.

En cambio, sólo las fuerzas absolutamente variables pueden actuar, fuerzas que en ningún momento son las mismas.

Todas las fuerzas no son más que una *función del tiempo.*

1) Una acción entre momentos temporales sucesivos es *imposible* [illegible] de tales puntos temporales coincidirían. Por lo tanto, toda acción es [illegible] *in distans*, es decir, por medio de saltos.
2) Nosotros no sabemos cómo una acción de este tipo es posible *in distans*.
3) Rápido, lento, etc., forman parte de todo este tipo de acción. Es decir, las fuerzas, como funciones del tiempo, se manifiestan en las relaciones de los puntos temporales más cercanos o lejanos, o sea, rápida o lentamente. La fuerza reside en el grado de aceleración. La máxima aceleración estaría en la acción de un momento de tiempo sobre el más próximo, es decir, sería entonces = infinitamente grande.
Cuanto mayor es la lentitud, mayores son los intervalos de tiempo, tanto mayor es la *distans*.
Por lo tanto, la relación entre los puntos temporales distantes es la lentitud: toda lentitud es naturalmente relativa.

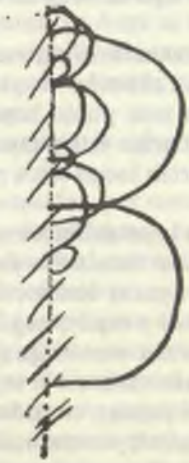
Línea del tiempo

Real: un punto del espacio.

Relaciones de sus diversas posiciones temporales.

¿En dónde subsisten las relaciones?

Ningún movimiento en el tiempo es *continuo*.



Medimos el tiempo respecto a algo espacial permanente y por eso presuponemos que entre el punto A y el punto B hay un tiempo *continuo*. Pero el tiempo no es en absoluto un continuo, sino que existen solamente *puntos temporales totalmente diferentes, no una línea*. *Actio in distans*.

Se puede hablar solamente de puntos, no de tiempos. El punto temporal actúa sobre otro punto temporal, por consiguiente hay que presuponer propiedades *dinámicas*.

Teoría de los átomos temporales.

Es posible: 1) Reducir el mundo dado a una concepción atomista puntual del espacio,
2) volver a reducir ésta a una concepción atomista del tiempo,
3) la concepción atomista del tiempo finalmente coincide con una teoría de la sensación. El *punto temporal* [illegible] es idéntico al *punto de la sensación*. Pues no hay simultaneidad en las sensaciones.

[13]

Quizás cada uno ha experimentado alguna vez en su juventud ese momento [illegible] en el que se ha dicho: «¡Si pudieses borrar todo tu pasado! Estarías [illegible] a la naturaleza puro y virgen, como el primer hombre, para vivir de ahora en adelante mejor y más sabiamente». Se trata de un deseo estúpido y terrible: pues si realmente todo el pasado del que esto desea tuviese que ser borrado de las [illegible] del Ser, eso significaría nada menos que tachar, junto a sus pocas y míseras [illegible] de vida, también las innumerables generaciones precedentes: cuyo eco y [illegible] es lo que en definitiva constituye nuestra existencia, a pesar de la poderosa inclinación del individuo a considerarse como algo completamente [illegible] e inaudito. En realidad, apenas hay un deseo más egoísta que suprimir a toda generación anterior, aún *a posteriori*, porque cualquiera tendría motivos [illegible] para estar descontento consigo mismo. Pero realmente alguien debiera [illegible] con pasión: malditas sean todas las generaciones, a las que mi existencia

[14][1]

Es admirable la falta de preocupación de la naturaleza por la cultura. Ella depende de muy pocos individuos.

Bakunin, que por odio contra el presente, quiere suprimir la historia y el pasado. Pero es cierto que para extinguir completamente el pasado sería necesario extinguir con ello a los hombres: pero él quiere destruir solamente la *cultura* que ha existido hasta ahora, la total continuidad de la vida espiritual. La nueva generación tiene que encontrar su nueva cultura:

El hombre es solamente digno del arte que él mismo crea.

La *cultura* no se transmite simplemente a través de las generaciones. Tiene [illegible] más riesgos: puede ser realmente suprimida durante siglos.

Es posible *aniquilar la cultura.*

Arruinarla es incluso muy sencillo y es suficiente con la obra de pocos hombres y pocos años.

La naturaleza no ha encontrado tales medidas preventivas.

Pero *si la cultura es tan inestable*, es *también fácil mejorarla.*

[15][2]

Goethe sobre los buenos peones 3 p. 54.

Eckermann 3 p. 164 el *estilo griego.*

3 p. 37 a través de los periódicos, semicultura de las masas

3 p. 45 sobre las reformas sin Dios

el grado de lo que puede sufrir un hombre define su profundidad y su seriedad, pero también su alegría.

---

[1] Después de este fragmento en el ms. se incluye el fragmento 26 [14a]. Ver apéndice.

[2] Se hace alusión a las *Conversaciones Goethe-Eckermann. J. P. Eckermann, Gespräche*, *op. cit.* (Acantilado, Barcelona, 2000)

26 [16][17]

La opinión pública actual ha casi prohibido hablar de las malas consecuencias de la guerra, especialmente de una guerra terminada victoriosamente; por eso los escritores, que no tienen ninguna opinión sino solamente la pública, se dedican afanosamente a cantar las alabanzas de la guerra, su beneficio en general para la cultura, el arte y la moralidad. Sin embargo, dígase: de todas las funestas consecuencias que se han seguido de la última guerra con Francia, la peor es quizás la falacia, que se difunde rápidamente, y que es ya casi general, de que la cultura alemana en aquella guerra ha vencido a una cultura extranjera y por eso se merece ante todo la corona de laurel adecuada a una guerra tan extraordinaria como esta. Aun admitiendo que esas culturas hubiesen luchado una con otra, el criterio para juzgar a la vencedora continuaría siendo un criterio muy relativo y, dadas las circunstancias, no justificaría en absoluto un júbilo de victoria o una autoglorificación; pues dependería del valor que tuviera la cultura subyugada, quizás muy poco, y en este caso la victoria, incluso con los fastuosos éxitos militares, no incluiría para la cultura vencedora ninguna invitación al triunfalismo. Por otro lado, en nuestro caso no se puede hablar de nada de eso. Severa disciplina militar, superioridad científica de los jefes, unidad y obediencia entre los mandados, en resumen, elementos que en lo esencial no tienen nada que ver con la cultura son los que han llevado a la victoria, y sólo se puede uno maravillar de esto, de que la cultura haya intervenido tan poco para obstaculizar estas exigencias militares: que fuera o tan impotente o tan accesoria y servil. Ahora bien, después de la guerra las cosas ofrecen un aspecto distinto y en todas partes se las considera de manera diferente. La cultura debe ser la que ha triunfado; todas las profesiones, todas las ciencias celebran su participación en la victoria e incluso un Congreso de filólogos y pedagogos no deja escapar el popular tema y celebra su estatus profesional como si hubiera participado en la victoria. No quiero decir nada sobre la razón que tienen ellos en esto. Solamente me parece que existe un peligro general en que una cultura sumamente ambigua, inmadura, no nacional, una verdadera cultura de la confusión se ponga de pronto el manto del triunfador. Por el amor de Dios, mirad a vuestro alrededor y estad prevenidos. Otra victoria como esa y el Imperio alemán subsistirá, ¡pero lo alemán como tal será aniquilado! Ahora ya no tengo casi el valor de reclamar ninguna cualidad como específicamente alemana. Las costumbres alemanas, la sociabilidad alemana, las administraciones y delegaciones alemanas, todo tiene un pastillo extranjero y parecen como una imitación sin talento, de la que se ha olvidado incluso que es una imitación: por todas partes hay una originalidad que procede de la falta de memoria. En esta miseria me aferro a la lengua alemana, que hasta hoy es la única que en verdad se ha salvado a través de toda la mezcla de nacionalidades y cambios de épocas y costumbres, y pienso que en ella debería darse un encantamiento metafísico capaz de alumbrar unidades a partir de pluralidades, lo homogéneo de lo heterogéneo. Y precisamente por eso debemos confiar a los centinelas más severos esta lengua unificadora, que garantiza nuestro carácter alemán futuro. Nuestros grandes autores, como guardianes de esa lengua, tienen una función sagrada; y nuestra escuela alemana tiene una misión seria y

[17] Primeras anotaciones para DS. Después de este fragmento en el ms. se incluye el fragmento 22 [16a]. Ver apéndice.

tiendo, la de educar para la lengua alemana bajo la mirada de tales guardianes. (Una nueva característica de la lengua alemana: aceptar e imitar todo, ser un modelo europeo.)

Ahora la guerra ha tenido el funesto efecto de que también los escritores alemanes se vieron glorificados, y hoy han llegado a tener una tal confianza en sí mismos, que parece como si la posteridad más severa les hubiese ya reconocido la inmortalidad. Con descaro se atrevió a salir a la luz a toda una serie de nuevos escritores: las revistas y periódicos europeos les ofrecieron la diadema de la coronación, y en el extranjero se sorprenden con perplejidad de la continua reiteración de que nosotros poseemos una gran cultura y grandes clásicos. Pensemos en un inglés culto[18] que, familiarizado con nuestros grandes alemanes, escucha ahora por vez al otro lado del Canal que existen de nuevo clásicos alemanes y escritores ejemplares, que han llegado a ser los que verdaderamente han prestado ayuda y los verdaderos artífices de guerras y de victorias tan poderosas, y que por eso son colocados por encima de otros más antiguos, a los cuales nunca les ofrecieron guirnaldas guerreras. Nuestro inglés lee, por ejemplo, que en una revista de amplia difusión se discute sobre si David Strauss es el más grande estilista de la actualidad o si otros pueden rivalizar con él: y entonces el inglés desea ardientemente conocer este clasicismo moderno, y pide la obra que en tres meses se publica cuatro veces en grandes ediciones, «*La antigua y la nueva fe*».

Con ello hemos dicho todo lo que había que decir para presentar al inglés, que de ahora en adelante le cedemos la palabra: éste lee, relee, se maravilla, pregunta, escucha, investiga — y, finalmente desesperado, toma la pluma para informarse en una carta de aquello que tanto le oprime — se dirige directamente a David Strauss.

Primera Carta.

Un extranjero tiene una cierta ventaja cuando entabla una conversación con el famoso David Strauss sobre lo que es alemán, sobre todo porque él — — —

10[17]

Si un hombre moderno como Strauss tuviese que censurar los errores de un antepasado tan grande, no podría hacerlo justamente de otra manera que de pedillas, para decirlo con palabras de Goethe, 3, p. 137[19].

10[18]

El enriquecimiento repentino de un pueblo oculta los mismos peligros que la sobreabundancia repentina de conocimientos científicos. Se olvida el camino que va de la comprensión a la vida, de saber a poder hacer, de la información al arte: tras el saber comienza un lujurioso regodeo. El trabajo tranquilo y continuado de espíritus que producen la cultura es de repente inundado por los que se vanaglorian del conocimiento: nadie quiere ya prácticamente transitar por los caminos

[17] Cf. Wagner, C., *Diarios*: 8 de agosto de 1873: «El panfleto del Pr. Nietzsche contra Strauss ha llegado, lo leemos apasionadamente [...] Por la noche hemos leído el "Strauss" de Nietzsche. R. observa que por encima de todo la glorificación del filisteísmo está copiada de los ingleses».

[18] *Conversaciones con Eckermann*, op. cit., 28 de marzo de 1827. Aquí se refiere a Schlegel que tendría que arrodillarse ante Eurípides.

pequeños, sino que se limitan de un modo egoísta a ser un sabelotodo. Y de la misma manera que recientemente se temía que los famosos cinco mil millones pudiesen causar una maldición, de igual modo parece que el exceso de ciencia mo puede convertirse en una maldición para nuestra cultura.

26 [19][21]

La ilusión del triunfo de la cultura.
La lucha contra ella es necesaria, la salida es improbable a causa de aquella ilusión.
No hay un sentimiento de que la situación es grave.

26 [20]

Sobre leer y escribir

1. El mucho leer
2. El mucho escribir.
3. El estilo.
4. El discurso.

26 [21]

Griego y alemán.

Lucha entre lo romano y lo griego.

26 [22]

Estilos. Autores que primero escriben mal y luego añaden la forma y los artificios.
Autores que sólo escriben mal.
La condescendencia de la profesión de literato popular.

26 [23][22]

El nacimiento de la tragedia.
Los filósofos de la época trágica.
El futuro de nuestros centros educativos.
Sobre leer y escribir.
El certamen.
Ritmo.
Griego y alemán.
Consideraciones desde el horizonte de Bayreuth.

26 [24][23]

Contra David Strauss.

Él es uniforme.

---

[20] Alusión al dinero que Francia tuvo que pagar en francos a Alemania en concepto de los daños causados por la guerra de 1870.

[21] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 26 [19a]. Ver apéndice.

[22] Lista de escritos proyectados.

[23] Esquema para DS.

El estilista.
Su intuición artística.
La manera de ver la vida.
La impotencia filistea de esta formación. Resignación y serenidad artificial.
Falta de sensibilidad para lo que es alemán.

De
Pacific Nil[24].

[24] Pacific = Friedrich; Nil = Nietzsche. La etimología de Friedrich nos remite a *Friede* = paz. Según Nietzsche su apellido polaco significaba Ni(h)il = nada. Cfr. 9 [2].

27. U II 1. PRIMAVERA-OTOÑO DE 1873[1]

27 [1][2]

El estilo de Strauss demuestra que durante su larga vida ha leído muchos *libros malos* — quiero decir, que ha leído sobre todo los escritos de sus *adversarios*. Ha olvidado lo mejor del cristianismo, los grandes eremitas y los santos, en una palabra, al genio, y juzga el arte como lo hace un pastor protestante de pueblo o la música como Kant (el cual la valora sólo bajo la forma de música militar).

Cuando los franceses comprendan mejor el alemán, se reirán a carcajadas del gusto de los paisanos alemanes: ¡qué eruditos, qué poetas, qué novelistas! ¡Cuán-to orgullo y qué falta de gusto! Qué desfachatez la de Strauss al ofrecer al pueblo alemán su libro de *La Vida de Jesús* como *contrarréplica* al de Renan[3], mucho más grande que el suyo: e incluso no tendría que haber tocado a Voltaire.

Strauss ha pretendido destruir el cristianismo, tratando de demostrar que en él había mitos. Pero la esencia de la religión consiste precisamente en tener la libertad y la fuerza de construir mitos. La baza de Strauss ha sido la denuncia de las contradicciones entre el cristianismo y la razón y la ciencia actual. No vislumbra nada de la antinomia fundamental del idealismo y del sentido extremadamente relativo de toda ciencia y toda razón. O dicho de otro modo: la razón misma tendría que haberle dicho que poco se puede decidir con ella sobre el en sí de las cosas.

27 [2][4]

Strauss no ve por ninguna parte dónde están los problemas. Considera siempre el cristianismo, el arte, en su forma atrofiada, más baja y democrática, y luego los refuta. Cree en la cultura moderna — pero la antigua era una cultura más grande y el cristianismo llegó sin embargo a dominar sobre ella. Él no es filósofo. No tiene sensibilidad para el estilo. No es un artista. Es un *magister*. Muestra el tipo de *magister* de la cultura de nuestra burguesía.

---

[1] U II 1, cuaderno de 250 páginas. Contiene la copia de DS y notas de esta intempestiva. También algunas páginas de HL.

[2] Casi todos los apuntes de este grupo de fragmentos 27 [-] son apuntes para DS.

[3] Strauss, D., *Das Leben Jesus für das deutsche Volk bearbeitet*, Leipzig, 1864. Esta obra fue publicada después de la de Renan, E., *La vie de Jésus*, París, 1863. Para una valoración de esta confrontación ver Campioni, G., *Nietzsche y el espíritu latino*, trad. Sergio Sánchez, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.

[4] Nietzsche se refiere en este fragmento a la obra de Strauss *Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntniss*, Leipzig, 1872 [ANG].

Su profesión de fe es una transgresión de sus límites: el erudito lo [illegible] porque quería parecer filósofo. Y, sin embargo, sólo ha dado lugar a una [illegible] de contemplar el mundo propia de un *magister*, sin libertad, pobre, limitada.

La estructura del escrito: finalmente dos nichos para la edificación del espíritu.

Él es un mal estilista, y un autor insignificante, además no está ni en su tiempo. Por lo demás, es un anciano. ¿Qué dice Goethe del *Systéme de la nature*?

En la p. 257 se encuentra la ridícula y banal matización de una [illegible] de Proudhon.

En Strauss no hay coherencia, sólo remiendos. Su darwinismo y su ética [illegible] san mal, el primero habría tenido que producir una ética del *bellum omnium* y de la utilidad y poder superiores. El concepto de la especie como regulador de la moral es completamente insuficiente. Strauss piensa en el concepto ideal. Pero ¿quién podría establecerlo, sin disponer todavía de la ética? Pues el concepto del ideal se ha de deducir en primer lugar desde la ética, por consiguiente no puede ser un criterio moral para los hombres.

27 [3]

Strauss tiene un *lapsus* al ofrecernos una *Vida de Jesús*. Debería limitarse al trabajo histórico. — Por el contrario, hoy no debería olvidar al verdadero y auténtico cristianismo, el monacato.

27 [4]

Contra el escritor David Strauss.

27 [5]

Si los «nosotros» de Strauss realmente son tan numerosos, se cumple lo que profetiza Lichtenberg, que nuestros tiempos se llamarán otra vez tiempos [illegible] *ros.*[6]

27 [6]

Para Strauss Jesús es un hombre a quien él metería en el manicomio.

27 [7]

Al escritor alemán David Strauss.
Carta de un extranjero.

Alguien me dijo una vez que usted es un judío y como tal no domina a la perfección el alemán.

27 [8]

Es un consuelo ver envejecer a alguien y verle hacer su testamento literario: se puede comenzar a olvidarlo y a no leerlo más — y eso constituye una [illegible] positiva. — El Novísimo Testamento deja en herencia su sabiduría a aquellos

---

[5] Cfr. Goethe, *Dichtung und Wahrheit, parte 3.ª, en Sämmtliche Werke, op. cit.*, vol. [illegible] Se trataba de un libro tachado por la censura francesa, pasto de las llamas.

[6] Cfr. Lichtenberg, G. C., *Vermischte Schriften*, 6 vols., Dieterich, Göttingen, 1867, vol. I, p. 48 [BN, 354 s.]. Cfr. 27 [47, 59].

son «pobres de espíritu», porque no han aprendido nada, o han leído libros malos, por ejemplo, sólo sus propios libros. Y ante todo a los pobres de espíritu pertenecen los periódicos y asisten a conciertos. Un evangelio para la *Gewandhaus*[7] de Leipzig.

Strauss entra en su pequeño gabinete y toca música de cámara, — «así vivimos nosotros, así vivimos nosotros todos los días»[8].

[9]

A ninguno de vosotros se debe permitir en modo alguno glorificar a Lessing, puesto que al hacerlo sólo pensáis en *vosotros mismos*. No tenéis ni idea de que este magnífico ser pereció a causa de vuestra obtusa camaradería. No ha sido para él una suerte que se dispersase en los campos más diversos, por eso no ha conseguido alcanzar la verdadera grandeza en nada. Gervinus. Grillparzer[9].

[10]

John, al que el *Himno a la alegría* no le parecía muy conseguido.

[11]

Aristóteles[10] pensaba que había que dar muerte a los productos de los viejos.

[12]

Lichtenberg: «Sé que escritores famosos, que sin embargo eran en el fondo mentes superficiales — algo que se encuentra fácilmente junto en Alemania —, a pesar de toda su presunción han sido considerados como mentes superficiales por los mejores mentes que yo he podido interrogar»[11].

[13]

Me apetecía tan poco escuchar una confesión de Strauss sobre la vida y las cuestiones filosóficas, como la de Mommsen, la de Freitag o la de Gervinus.

[14]

Strauss es famoso, de la misma manera que llega a ser famoso un viajero que viaja por países famosos: el mismo trabajo, aplicado a una narración finlandesa, le habría dado un buen nombre entre los eruditos, pero no le habría dado más de lo que ya poseen miles de eruditos. La estupidez de los teólogos es lo que le ha hecho famoso.

[15]

Un gran artista podría hoy todavía reelaborar el cristianismo, sobre todo sus fiestas. Klopstock tuvo un presentimiento de este privilegio del genio.

[7] Una famosa sala de conciertos de Leipzig.
[8] Comienzo de la *Dessauer Marsch* de 1706.
[9] Carta a Rohde, 7 de diciembre de 1872, CO II 366: «Lee el penúltimo tomo de las *Obras Completas* de Grillparzer, lo que se relaciona con los problemas estéticos: *casi* siempre es uno de los nuestros.» Cfr. 24 [10].
[10] Cfr. *Política*, 1335 b, 26-1336 a 2.
[11] G. C. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, *op. cit.*, vol. I, p. 177.

27 [16]

De la misma manera que se comportan con el estilo, se comportan con el [illegible] como lo hacen con el arte, lo hacen con la vida: es decir, de una manera [illegible] superficial, floja.

27 [17]

¡Qué *valor* confesarse darwinista, declarar que uno «no es cristiano, [illegible] luego, en todas las cuestiones reales y serias de la vida, recaer medroso en la [illegible] mezquina comodidad!

27 [18]

El *estilo obtuso y sin carácter* como expresión de la *salud*.

Lo *arcaico* como expresión de la *fuerza alemana*.

La *imagen*, y precisamente la que procede del mundo más moderno, [illegible] signo del gusto, y ciertamente del gusto moderno.

Strauss *ostenta* ser un *gran* escritor *popular*: un concepto falso de la popularidad.

Él pertenece a aquellos que son incapaces de comprender a *Kant* a una [illegible] edad.

La Antigüedad clásica no existe para él.

«¡El Testamento de las ideas modernas!»

¿Es, pues, necesario que alguien sepa mucho dentro de la especialidad en la que ha llegado a ser famoso?

27 [19]

Usted se llama a sí mismo David Strauss, comprendo muy bien su propósito: usted quiere hacer comprender al público alemán que el verdadero David Strauss es pobre y mezquino, y que sus cualidades como escritor son malas y [illegible] ¡Pero con qué malicia ha sido malentendido! Por todas partes se le toma en [illegible] y se elogia como algo único el estilo, una cómica caricatura.

Quiero mostrarle que yo le he entendido a usted.

27 [20]

Carta 1. El deseo de ser, — como autor —, *ingenuo* y *popular*, más [illegible] genio. Elogio de la forma.
2. Arcaísmos y neologismos.
3. Confusión de las imágenes.
4. Hegel y los periodistas — así como los adversarios.
5. Sobre Lessing.
6. Los grandes músicos.
7. El darwinismo y la ética.
8. Ninguna filosofía.
9. Reducido a la teología. Todo lo demás hay que tacharlo.
10. No tiene ni idea del cristianismo.

27 [21]

Lichtenberg: «Se puede estar asombrosamente satisfecho de una [illegible] tras que el que tiene experiencia se ríe de nuestra obra.» «Hay hombres en la [illegible]

[illegible] de los doctos, que sin ningún verdadero mérito hacen mucho ruido. Po[illegible] los que investigan su verdadero valor y aquellos que lo conocen, si dijesen [illegible] su opinión, serían considerados unos calumniadores. La causa de [illegible] en que el hombre verdaderamente grande tiene cualidades que sólo sabe [illegible] el gran hombre; el otro cualidades que le gustan a la masa, que después [illegible] por mayoría a los hombres razonables.» «Es algo demasiado vulgar que la [illegible] inteligente al escribir libros fuerce su espíritu en una forma determinada [illegible] una cierta idea que ellos tienen del estilo, como cuando ponen caras al dejar[illegible] posar.» Strauss trata de poner unas veces el rostro de Voltaire, otras el de Les[illegible]

[illegible]

Cartas de un extranjero al escritor alemán David Strauss.

[illegible]

[illegible] una idea dolorosa que alguien pueda hacerse viejo y no pueda llegar a ser [illegible] Sobre Strauss me pregunto siempre: ¿cómo ha podido vivir hasta ahora?

La masa es no-filosófica y Strauss pertenece a la masa.

[illegible] aristocratismo de la naturaleza» es completamente inconsecuente y enga[illegible] el acaba de hacerse famoso.

[illegible]

El alemán será pronto un mosaico de palabras sin alma con una sintaxis eu[illegible] Perdemos cada vez más el idioma y deberíamos saber qué es lo que posee[illegible] en él ¡lo alemán! Conseguimos un Imperio alemán, en el momento en que [illegible] a punto de dejar de ser alemanes. El *hombre abstracto europeo*, que imi[illegible] bien y mal.

Pero qué son las costumbres alemanas — la mayoría de las veces son imita[illegible] malas y esclerotizadas, pero que se ha olvidado que lo son.

Además también parece haberse perdido el rigor del pensamiento, pues los [illegible] son tipos carroñeros. Ya no tengo valor de reivindicar una sola cuali[illegible] como alemana. La guerra lo ha empeorado de una manera decisiva. Casi [illegible] prohibido hablar de los efectos perversos de la guerra: yo lo hago y afirmo: [illegible] de los efectos es que mediante la victoria surge la ilusión de que la cultura [illegible] ha vencido y de que por eso es digna de elogio.

[illegible]

Uhlal me dice que es viejo. Pero Lichtenberg afirma: «Yo creo que uno mis[illegible] aunque disminuya la memoria y se apague la fuerza del espíritu, puede toda[illegible] escribiendo bien, siempre y cuando no dependa tanto del momento [illegible] sino que en sus lecturas o en sus meditaciones siga escribiendo para que [illegible] en el futuro. Todos los grandes escritores han procedido sin duda de esta [illegible] ¡No, usted no es viejo, porque usted depende del momento presente!

La divulgación tendría que ser siempre hecha de tal manera que con ella se [illegible] a los hombres. Si uno se rebaja, entonces debería pensar siempre en que

[illegible] Citas de Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, op. cit., vol. I, pp. 253, 261, 264.

también a los hombres, hacia los que se ha descendido, hay que elevarlos un poco.»

«Se ha de recomendar ya la forma de escribir simple, porque ningún hombre íntegro recurre en sus expresiones a afectaciones y a sutilezas.» «Prefiero siempre al hombre que escribe de una manera que podrá convertirse en moda, más que al que escribe siguiendo la moda.» «Lo que se dice depende tan extraordinariamente del modo en que se dice, que creo que las cosas más vulgares se pueden decir de manera tal que el otro deba creer que es el diablo quien se las ha inspirado a uno.»

27 [26]

David Strauss como escritor y artista del lenguaje.

27 [27]

Schopenhauer: «Por eso tales mejoradores del idioma deben ser castigados sin distinción de personas, como los alumnos de una escuela. Todo el que tenga buenas intenciones y sea inteligente tome partido conmigo en favor de la lengua alemana y contra la estupidez alemana.»[13]

27 [28]

Son *empiristas toscos*: nuestras *escuelas* son del todo insuficientes. El estado de emergencia es máximo. *Prohibición* por parte de la policía del *periódico* que tenga la más mínima falta de ortografía.

27 [29]

Los efectos de Hegel y Heine. Este último destruye el sentimiento del color uniforme del estilo y le gusta la chaqueta de Hans Wurst[14] con el más variopinto cambio de colores. Sus ocurrencias, sus imágenes, sus observaciones, sus palabras no se corresponden unas con otras, pero él domina como un virtuoso todas las clases de estilo, para mezclarlas ahora unas con otras. En Hegel el más infame color gris, en Heine el brillo del juego electrizante de colores, que daña terriblemente a los ojos de la misma manera que aquel gris. Pensad únicamente todo en clave mímica en Hegel y en Heine. Aquél es un *factor*, éste es un *farceur*[15].

27 [30]

¡La terrible dilapidación del hegelismo! También el que supo salvarse de ella como Strauss, nunca volverá a curarse del todo.

Dos desgracias ha sufrido Strauss: una cuando se apoderó de él el hegelismo y lo agitó como un remolino, en una época en que le hubiese tenido que gustar un filósofo serio. Después, gracias a sus opositores, incurrió en la ilusión de pensar que su causa era una causa popular y que él mismo era un autor popular. Como con

---

[13] Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XXIII, § 283.

[14] Chaqueta como la de arlequín.

[15] Estos ataques contra Heine sorprenden un poco, si los comparamos con los elogios que hace de él y de su manejo del idioma en EH: «Él poseía aquella divina maldad sin la que no puedo imaginarme lo perfecto [...] ¡Y cómo usa el alemán! Alguna vez se dirá que Heine y yo hemos sido, a gran distancia, los primeros artistas de la lengua alemana.» «Por qué soy tan inteligente», § 4.

[illegible] de eso, nunca pudo dejar de ser un teólogo, y nunca ha podido volver a [illegible] a ser un discípulo riguroso de su ciencia. Ahora se ha esforzado en dejar [illegible] lo más posible a Hegel y lo teológico: inútilmente. Lo primero se muestra [illegible] en del mundo plenamente optimista, con el Estado prusiano como meta [illegible] historia universal, lo segundo en las airadas invectivas contra el cristianismo. [illegible] no tiene nada en qué apoyarse y se arroja en brazos del Estado y del éxito; [illegible] pensamiento no es *sub specie aeternitatis*, sino *decennii vel biennii*[16]. De este [illegible] convierte en un «clásico de la plebe», como Büchner[17], etc.

[illegible]

Cuiusque mavult credere quam judicare.

Séneca[18].

[illegible]

Quien sabe lo mucho que se esforzaron los antiguos y lo poco que lo hicieron los modernos, adopta pronto el principio de no leer ya más a esta chusma.

En primer lugar hay que tener algo que decir, algo de lo que uno pueda creer que es capaz de decirlo mejor que cualquier otro hombre. Luego, es necesario [illegible] en todas sus partes, y que sea aprobado como algo coherente.

La primera redacción no tiene más valor que el de encontrar el rumbo general [illegible] dimensiones, el *totum ponere*: que es en efecto la cuestión principal respecto [illegible] contenido; la mayoría de las veces también se encuentran los colores adecua[illegible]. Pero el todo está todavía lleno de innumerables defectos, aquí y allá un tabique provisional, y «un falso techo», por todas partes hay polvo, y son visibles las [illegible] del trabajo, del esfuerzo. En Strauss todavía falta todo *el* trabajo que es [illegible] hacer: incluso suponiendo que haya conseguido el *totum ponere*.

El *totum ponere* se consigue en la medida en que todo el libro es una pintura que representa al menos *un* tipo de hombre, de manera que también pertenecen al cuadro las grandes inconsecuencias e insuficiencias. De hecho, el libro tiene que representar una creencia, no una filosofía, y por eso no se ha de avergonzar por su falta de ideas, puesto que lo que importa ante todo es el *ethos*. Este *ethos* muestra valentía en cuanto agrada al filisteo por tanto en cuestiones religiosas, afirmaciones científicas, etc. En cambio, o sea, en la doctrina de la vida, todo lo establecido es considerado poco más o menos racional: un par de deseos piadosos, la derogación del sufragio universal, el mantenimiento de la pena de muerte, la limitación del derecho de huelga y la introducción de *Nathan* y de *Hermann y Dorotea* en la escuela primaria — eso es todo, por lo demás, «¡vivamos, y así caminemos felices por la vida![19]».

[illegible]

Strauss ha comprendido mal los ligeros ropajes de los grandes autores: éstos [illegible] construir un lindo cenador en el jardín, lo contrario del burdo proyecto

[16] «En la perspectiva del decenio y del bienio.»

[17] Ludwig Büchner (1824-1899), médico y filósofo alemán, es una de las figuras más signi[illegible] del materialismo monista de la segunda mitad del siglo XIX.

[18] *De vita beata*, I, 4, citado en Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena* II, cap. XXII, § 266.

[19] Verso de Goethe del poema *Zueignung (1787)*. *Herman y Dorotea* es también un poema de Goethe; *Nathan el Sabio* es una comedia de Lessing. Cfr. D. Strauss, ANG, p. 302.

de Strauss al que le faltan precisamente la ligereza y la elegancia. Lo superficial, lo que está sin construir, está todavía bien lejos de ser lindo.

27 [34]

Strauss utiliza las leyes de la naturaleza y la racionalidad para embaucar. La realidad necesita una cosmodicea completa.

«¡Por voluntad de Dios», significa «según la naturaleza!»

¡Usted es un viejo coqueto! ¡Un *magister* prestidigitador!

27 [35]

Lessing posee la fuerza poderosa, inquieta, eternamente juguetona de un joven tigre, visible por todas las partes en sus músculos tensos.

La nueva fe no puede trasladar montañas, pero sí las palabras. (Para el mundo.)

27 [36]

Estará de acuerdo conmigo en que yo no me vuelvo a las «galerías superiores» cuando lucho contra usted.

27 [37]

Se habla de los procesos geológicos y darwinistas: y se piensa que el sujeto es eterno. Pero también es del todo imposible eliminarlo. Toda ciencia natural acepta espontáneamente la unidad del sujeto, su eternidad y su inmutabilidad. Nuestro cerebro, nuestro ojo son ya un *extra nos* o *praeter nos*: el mundo no es una cualidad del cerebro, sino que el mismo cerebro es una parte de estas sensaciones y representaciones. No es el cerebro el que piensa, sino que nosotros pensamos el cerebro: él mismo en sí no tiene absolutamente ninguna realidad. La sensación es el único hecho cardinal que nosotros conocemos, la única verdadera cualidad. Todas las leyes de la naturaleza se pueden reducir a leyes del movimiento, sin ningún soporte material. Al final, se habrán fijado solamente las leyes de la sensación. Nada se habrá ganado entonces para el ser «en sí».

La idealidad del mundo no es una hipótesis, sino la única realidad tangible. Es absurdo creer que se pueda explicar la sensación a partir del movimiento o de alguna otra cosa. No se puede explicar una sensación a partir de otra cosa, puesto que no se tiene otra cosa distinta de la sensación.

27 [38]

Allí donde Heine y Hegel han influido al mismo tiempo, como, por ejemplo, en Auerbach[20] (aunque tampoco directamente), y además se añade, por motivos nacionales, una natural extrañeza en relación con la lengua alemana, surge entonces una jerga que es detestable en cada palabra y en cada locución.

27 [39]

Strauss dice: «Sería también una ingratitud contraria a mi *genius*, si yo no pudiese alegrarme de que se me haya concedido al mismo tiempo junto al don de la crítica despiadadamente destructiva, la alegría inocente en la configuración artística de las cosas.» «Se me dispensa desde diversas partes incluso el honor de

[20] Auerbach era judío

[illegible] de considerarme como una especie de escritor de prosa clásico.» Es cier[illegible] no lo ha buscado, sino que se ha olvidado de hacer todo cuanto era ne[illegible] para llegar a serlo.

Aplicar irónicamente a Strauss: «nuestro tiempo, en el que lo que no tiene for[illegible] considerado sublime».

Merck: «tú no debes ya hacer tales majaderías, las pueden hacer los otros [illegible]». Epílogo, p. 10. Uno de mis amigos tiene una antología de los clasicis[illegible] fanáticos de Voltaire.

[illegible] [40]

Parece que el «*Reich*» ha venido a ocupar el lugar del «*Reino de Dios*».

[illegible] [41]

La *superficialidad intencionada* — Strauss sabe hacerlo mejor que nadie. La [illegible] casera de Riehl.

Es absolutamente necesario que escuchemos a los *oradores* que exhortan con [illegible] — en lugar de al mal predicador. ¡Misión enorme del arte!

Conservar como religión la *razón* del universo es algo muy irracional y en [illegible] más o menos tan absurdo como afirmar que uno sea igual a tres — una [illegible].

Lo que dice Strauss contra la antinomia de la infinitud es tremendamente es[illegible]. No ha comprendido de qué se trata.

[illegible] [42]

Strauss, p. 10. «Uno piensa interiormente *medio en sueños* muchas cosas jun[illegible] que luego, cuando uno quiere expresarlas en la forma fija de las palabras y [illegible], *no están juntas.*»

[illegible] [43]

La reacción religiosa: «Strauss se pincha».

[illegible] [44]

Strauss, p. 11. «Pero por otra parte queremos examinar, si esta moderna vi[illegible] del mundo nos proporciona también el mismo servicio, y si ella nos lo ofre[illegible] mejor o peor que la visión cristiana del mundo a los creyentes de la vieja fe, [illegible] más o menos apropiada para fundamentar sobre ella el edificio de una vida [illegible]mente humana, es decir, moral y, por eso mismo, feliz.» La respuesta [illegible] en la p. 366. «A quien no se sabe ayudar a sí mismo en este aspecto, [illegible] hay que ayudarle en general, pues no está todavía maduro para nuestro pun[illegible] de vista.»

El libro debe ser un catecismo de las *ideas modernas*; «quiere señalar hacia la [illegible] en la que, según su convencimiento, se ha de encontrar un suelo más [illegible] — no sea, la visión del mundo moderna, el resultado logrado con esfuer[illegible] de una continua investigación de la naturaleza y de la historia». Después de [illegible], contrapone la ciencia moderna a la vieja fe. Se olvida del *arte* y de la *filo*[illegible]

27 [45]

«*Papeles*»[21] p. 35 dos veces, y p. 143.

«No se camina con pasos rígidos por caminos desconocidos e interrumpidos por mil abismos», pero ¿debe uno por eso aparentar que se bailotea?

27 [46]

El filisteo que se siente o se comporta como genio.

27 [47]

El valor y la coherencia.
Heine. Hegel, el sentimiento del estilo.
Totum ponere y la elaboración de la obra.
Falta de filosofía.
Arte.
Cristianismo.
Strauss utiliza el *genio* aristocrático como Bismarck utiliza la socialdemocracia: sin embargo, Strauss está a regañadientes contra los socialdemócratas para congraciarse con la burguesía.
Corre como una columna de humo delante de sus «nosotros».

27 [48]

«Pensamientos ágiles como sapos.»

27 [49]

El filisteo que quisiera comportarse como genio.

Moralmente.	¿Hasta dónde llegan el valor y la coherencia?
Intelectualmente.	Ligero de ropa a la manera de Voltaire.
	Se abstiene de la filosofía.
	Alaba (a Kant), lo recomienda,
	lo critica como genio.
	En el arte es clásico.
Literariamente.	Se emancipa de Heine y Hegel, ¡pero cómo!
	Quiere hacer un Evangelio de las nuevas ideas.
	¡Genialidad del planteamiento del libro!
	La realización.
	Defectos.

Efecto sobre la juventud.

27 [50]

Schopenhauer diría de Strauss: es un autor que no merece la pena de ser burlado, y mucho menos de ser estudiado: excepto para aquellos que quieran medir el grado de la estupidez actual.

27 [51]

Empédocles decía de los agrigentinos: que eran adictos a los placeres, como si tuviesen que morir al día siguiente, y que construían de tal modo sus edificios

[21] En el sentido de rol, papel teatral, etc

como si no fueran a morir nunca. Strauss construye su libro como si éste tuviese que morir mañana, y se comporta como si no tuviese que morir nunca.

[7 [52]

Origen del filisteo de la cultura. En sí la cultura siempre se reduce a círculos muy exclusivos. El auténtico filisteo se mantiene lejos de ellos. El docto hizo de intermediario, creía en la Antigüedad clásica, y consideraba a los artistas como seres inquietantes. Hegel puso en circulación en las universidades muchísima crítica. El público de los «Almanaques» es el público habitual, periódicos de la tarde. En los años cincuenta los realistas, Julian Schmidt. Poco a poco se forma el público de las conferencias populares, es como un poder, tiene simpatías, prejuicios, etc. El filisteo no tiene sentimientos para los defectos de la cultura y para los experimentos intentados por Goethe y Schiller. El filisteo parte de un fuerte chovinismo. Las altivas[22] sentencias de Hegel y de sus discípulos han puesto de relieve la opinión de que nosotros estamos en la cúspide.

[7 [54]

1. ¿Ha vencido la cultura alemana?
2. El filisteo de la formación y la cultura.
3. Profesión de fe de un tal filisteo.
4. Su manera de vivir.
5. Su valentía en la alabanza y en la crítica, y en el optimismo.
6. Límites de su valentía.
7. Una religión para eruditos.
8. Políticamente adaptado a la época, *sub specie biennii*.
9. Estilo del presente.
10. El *totum ponere* en Strauss.
11. El estilo en lo particular.
12. Conclusión.

[7 [64]

Hay que mencionar con énfasis que nuestras universidades no significan nada para el arte. Strauss como una naturaleza totalmente antiestética.

[7 [65]

Partiendo de aquel brebaje salvaje de filosofía, romanticismo y experimentos de todo tipo, se originó finalmente, mediante el ejercicio continuado, una inmensa seguridad en la destrucción y en la condena — y mediante ello hubo de nuevo, por parte de los *improductivos*, una confianza en su *propia cultura* como criterio de valor. ¿En qué consistía entonces lo positivo? En una *cierta satisfacción* que se contraponía a aquella experimentación práctica; satisfacción con la propia vida. Además, se encontraron también talentos que exaltaban esto, el idílico carácter hogareño de lo alemán, del erudito, etc. Éstos, *cómodos*, buscaron entonces apoderarse de los clásicos, y trataron de rechazar con soberbia todo lo vivo y productivo; se retiraron a descansar e inventaron la época de los epígo-

[22] En el ms.: «überlegene» y no «überlegen».

nos. Otto Jahn y Mozart. La *Novena Sinfonía* y Strauss. Gervinius y Shakespeare. Todo lo que es grande tenía que ser comprendido históricamente. Toda la fuerza vital se mostraba en el campo histórico en refutar y destruir impulsos actuales degenerados, por ejemplo, de la Ortodoxia. El liberalismo religioso era por doquier el presupuesto. La orientación histórica hacía imposible todo fanatismo.

1) Tal orientación no exigía ningún cambio, en la educación, etc.
2) Concede al erudito la superioridad en las cuestiones de gusto.

27 [56]

El *filisteo* es justamente el ἄμουσος[23]: es notable observar cómo él *a pesar de ello* quiere intervenir en cuestiones estéticas y culturales. Creo que el que ha servido aquí de intermediario ha sido el pedagogo: él, que por oficio se ocupaba de la Antigüedad clásica, y que poco a poco creyó que por eso también debía tener un gusto clásico.

27 [57][24]

David Strauss, el confesor[25]
y el escritor.

Consideraciones intempestivas
de un

extranjero.

27 [58]

Si los escritos polémicos son siempre admirados sólo por sus partidarios, entonces este escrito no tiene la más mínima esperanza de ser admirado; y lo último que el mismo David Strauss habrá de reprocharle es que aquí se le rebata «bajo los gritos de júbilo de las esferas[26] superiores» y mediante este júbilo. Bien, un ataque como éste, como el que se intenta en este escrito, debería ser dirigido a Strauss y no tendría que dañar al atacante sólo porque éste no declara su nombre. Después de este preámbulo, puede comenzar la lucha: y deseo tener como testigos precisamente a aquellos que son favorables al nuevo libro de profesión de fe del Dr. Strauss y que se alegran si el atacante selecciona desde el principio voluntariamente una posición desfavorable. Y ¿qué posición podría ser peor que la de un extranjero solitario, que reprocha a los alemanes el general *alemán* de ese libro? ¿Y qué considera ese libro como el signo de una cultura decadente?

---

[23] «Hombre ajeno a las Musas».

[24] Posible título para DS.

[25] En alemán «Bekenner». La traducción del término por «confesor» y no por «[illegible] de fe» hay que comprenderla no en el sentido que actualmente tiene, «sacerdote confesor de los pecados», sino al término que se atribuía en la Iglesia antigua a los «defensores de la fe» que se atribuirse a algunos santos y Padres de la Iglesia.

[26] En el msc. «Räume» y no «Stände».

[1 (59)]

Arrogancia de una confesión de fe. ¿Quién hace la confesión? Un partido, el «nosotros». Desaparición del «nosotros». El filisteo de la cultura y su génesis. Strauss es un ejemplo.

Strauss como confesor de la cultura filistea.

Como escritor, no quiere de hecho aparecer como Filisteo.

Como escritor (él mismo da testimonio de la cultura filistea).

[1 (60)]

¿Ha vencido la «cultura alemana»? No. Pero lo cree.
Se ha de reconocer, cuál es el estado de la *formación*
1) a partir de las mismas confesiones.
a) por el hecho de que ella se atreva a hacer una confesión.
b) por el tipo de las confesiones.
2) a parir del resultado literario: más directamente.
Resultado. Sobre qué ha vencido la cultura alemana. No sobre la cultura francesa, sino *sobre la alemana* y el *genius* alemán.

[1 (61)]

¿Ha vencido la cultura alemana?
El victorioso filisteo de la cultura. Su génesis.
Tres confesiones.
Su vida, actitud respecto al arte.
Impertinencia de la filosofía.
Su forma de coraje.
Religión del erudito.
El escritor clásico.
Ligero de ropa.
Pruebas de estilo.

[1 (62)]

¡Ah, si sólo se tratase de un mal estilista!
¡Pero todo el pueblo aplaude!
Habla como un hombre que lee diariamente los periódicos.

[1 (63)]

La salud.
El apasionamiento por las cosas antiguas alemanas ha contribuido a ello.
El seco filisteo toma partido únicamente por la sobriedad y la claridad, pero Strauss ¡ha oído hablar de la simplicidad del genio! Y de que éste necesita imágenes, etc.

[1 (64)]

1872. Primera edición de *El nacimiento de la tragedia*.
1873. Segunda edición de *El nacimiento de la tragedia*.

Strauss.
Futuro de las instituciones educativas.
Filósofos preplatónicos.

27 [65]

El filisteo de la cultura no sabe lo que es *cultura* — *Unidad de estilo*.

Él se conforma con el hecho de que haya clásicos (Schiller, Goethe, Lessing) y olvida que ellos *buscaron* una cultura, pero no son ningún fundamento sobre el que se pueda descansar.

Por eso, no comprende la seriedad de los buscadores, todavía vivos, de una cultura.

Cree que hay que separar la vida, los negocios, del recreo cultural. No conoce la cultura que exige continuamente.

Los autores de los alemanes han dependido de la imitación de la naturaleza, sobre todo de la rústica o de la urbana, por lo tanto del idilio o de la sátira. No tienen ninguna relación natural con las formas *puras* más elevadas, porque la sensibilidad correspondiente no es artística y no tiene modelo.

Es la época de las *artes del retrato sin estilo*, en resumen, de las artes [illegible] y de la historiografía.

27 [66]

Para la introducción. Para nosotros el libro de Strauss no es un *acontecimiento especial*, sino sólo su *éxito*. En él no hay ninguna idea que tenga valor y que se pueda considerar buena y nueva.

Nosotros no tenemos cultura, sino una *civilización* con algunas modas culturales, pero más que otra cosa barbarie.

Tampoco tenemos aún en la lengua un *estilo*, sino sólo experimentos.

Una «cultura» no puede haber vencido a la francesa, pues nosotros seguimos dependiendo como antes de ella y en la cultura francesa misma no se ha introducido ningún cambio.

«El filisteo que no quiere admitir que es un bárbaro», según la expresión de Vischer sobre Hölderlin.

Vosotros no tenéis una cultura, ni siquiera una cultura mala o degenerada, de lo contrario también esa tendría unidad de estilo.

La «conversación» alemana, lo mismo que el «discurso» alemán son limitados. ¡Nuestra sociabilidad de «Salón», nuestros oradores parlamentarios!

¿Dónde está el fundamento sobre el que se pueda asentar una cultura?

27 [67][27]

Según Heráclito: el filisteo más inteligente (el hombre) es un mono frente al genio (Dios).

27 [68]

Dificultad para llegar a ser un buen escritor.

1) Falta el buen discurso y la práctica.
   Corrupción del gusto a causa de los discursos públicos.

[27] Heráclito, fragmt. 83 (Dielss Kranz)

[68] En las escuelas falta el ejercicio de la escritura y la severidad de un método. A pesar de eso, es fácil conseguir la alabanza. Especialmente entre los eruditos. No miran a los aspectos productivos, sino que juzgan según la *carencia de lo escandaloso* y según una cierta concepción escolar sobre las imágenes y la vitalidad. Lessing parece adecuado para el diálogo teatral de las comedias. Herder es [illegible], Goethe el placer de fabular, que es femenino.

«La carencia de lo escandaloso», sin embargo, se ha vuelto cada vez más rara en la atmósfera de los periódicos: mientras que disminuye la sensibilidad para lo escandaloso. Es casi idéntica a la sobriedad y a la sequedad, que parecen ya garantizar aquella carencia. De este modo escriben como escribe todo el mundo, es decir, como los periodistas, que toman la primera palabra que les resulta más cómoda. Las imágenes, además, deben de ser modernas, porque todas las demás son considerdas como cosas del pasado.

Lo que es dialéctico consigue credibilidad mediante frases largas, mientras que lo que es convincente, ingenioso, lo consigue mediante frases cortas.

¿Quién escribirá alguna vez una gramática positiva del estilo de todo el mundo? ¡El falso concepto de elegancia! ¿De dónde proviene?

[69]*

Hölderlin a Alemania.

Entonces titubeas y callas, piensas en una obra alegre,
que da testimonio de ti, piensas en una *creación nueva,*
la única como tú mismo, que ha nacido
del amor y buena como tú eres.

¿Dónde está tu Delos, dónde tu Olimpia,
en la que será nuestra fiesta suprema?
¿Cómo adivinará tu hijo, lo que tú hace tiempo
preparaste a los tuyos, oh Inmortal?

[70]*

Falso en p. 106: «se sabe ya desde hace tiempo que Dios siendo *omnipresente* no necesita de una sede especial.»

p. 44: «a su manera, Schleiermacher vuelve a sacar un hombre-Dios.»

Lo dialéctico mediante acumulación de abstracciones, lo persuasivo por la gente de todos los colores, por «deslumbramiento».

[71]

Próximo capítulo: el cielo en el cielo — veneración de los héroes — Lessing.

[72]

Es cierto que harapos bien lavados visten de limpio, pero no dejan de ser harapos.

* Hölderlin, *Gesang des Deutschen*, Cfr. carta de Nietzsche a Wagner, 24-5-1875, CO III [illegible] p. 449.

* Cita de ANG.

27 [73]

Confusión de las imágenes.
Abreviaciones que producen oscuridad.
Falta de gusto y amaneramientos.
Errores.
Prólogo, p. 6: «frente al ataque se ha asegurado — un amplio respaldo»
p. 12.

27 [74]

Expresiones más sutiles.

27 [75]

David Strauss,
el confesor y el escritor.

Consideraciones intempestivas
por
Friedrich Nietzsche.

27 [76]

Los siglos sexto y quinto de los griegos.
Éticamente — políticamente.
Estéticamente.
Filosofía.

27 [77]

Todas las ciencias naturales tratan de las leyes de la sensación.

La sensación no consiste en el efecto de los órganos de los sentidos, sino que los órganos de los sentidos mismos nos son conocidos sólo como sensaciones. El ojo no ve, sino que somos nosotros los que vemos, no es el cerebro el que piensa, sino nosotros los que pensamos. Tanto el ojo como el cerebro nos son dados absolutamente sólo como sensación, de la misma manera que todas las cosas exteriores *nos*. También nuestro cuerpo es algo que está fuera de nosotros, como todo lo demás, es decir, nos es tan conocido por sensación como las otras cosas.

27 [78][30]

Prólogo.

Un libro que en el transcurso del año ha tenido seis grandes ediciones, puede seguir siendo, no obstante, un libro sin ningún valor: pero justamente entonces es importante, e incluso necesario, para todo el que no conozca ninguna preocupación más alta que la preocupación por el pueblo, saber que existe realmente un público tan numeroso para eso. Sólo el éxito de la profesión de fe de Strauss, y no el libro mismo, es lo que me mueve a hacer las siguientes consideraciones. Pero a

[30] Prólogo descartado para DS. Carta de Nietzsche a Wagner, 20 de mayo de 1873, CO II 408-409.

[illegible] me tuvo que hacer insoportable no poder encontrar nada, entre todo lo [illegible] objeto contra Strauss, que fuera por lo general suficientemente pensado [illegible] para poder aclarar cómo un libro tan insignificante puede alcanzar un éxi[illegible] escandaloso. Si Goethe dice que los adversarios de una causa ingeniosa lo [illegible] dar golpes sobre las ascuas, de tal manera que éstas saltan y pren[illegible] fuego, entonces estoy al menos seguro en este caso de que no soy el adversa[illegible] de una causa ingeniosa.

[illegible]

[illegible]

Segunda parte: Historia.
Platón y sus precursores.
Dos tratados.

[illegible]

Primera parte: *Strauss.*
Nacimiento de la tragedia.

[illegible]

Para el último capítulo.
La época no puede dar un giro más peligroso que cuando pasa de la autoirónica al cinismo.

[illegible][1]

La historia — debilita la acción y ciega frente a lo *ejemplar*, confundiendo mediante la *masse*.
Energía derrochada, aplicada a lo que es completamente *pasado*.
La enfermedad histórica como enemiga de la cultura.
La exageración es signo de la barbarie. Exageramos el impulso de saber.
Sólo el anciano vive de puros recuerdos.
¡No tengáis respeto ante la historia, sino que lo que debéis tener es el coraje de *hacer* historia!

[1] Ideas para la *Segunda consideración intempestiva sobre la Historia.*

28. MP XIII 1. PRIMAVERA-OTOÑO 1873[1]

[illegible]

El hombre de ciencia es una auténtica paradoja: por doquier le rodean los problemas más terribles acechándole, camina al borde de los abismos y coge una flor para contar sus estambres o rompe la roca de la que pende[3]. Esto no significa que su facultad de conocimiento esté embotada: pues se enardece con su impulso de conocer y descubrir, y no conoce mayor placer que aumentar el tesoro del saber. Pero se comporta como el más orgulloso holgazán de la felicidad: como si la existencia no fuese una cosa terrible e inquietante, sino una posesión fija garantizada para una duración eterna.

En la época actual el científico ha caído en un frenesí tal que parece como si la ciencia fuese una fábrica y cada pérdida de minutos mereciese un castigo. Trabaja, ya nada le absorbe, no mira ni a la derecha ni a la izquierda y se dedica a todos los asuntos y dificultades de la vida con una atención a medias o con aquella adversa necesidad de reposo que es propia del trabajador extenuado. Se comporta como si la vida fuese para él sólo *otium*, pero *sine dignitate*: como un esclavo que ni siquiera durante el sueño se puede deshacer de su yugo. Quizás se encuentre una justa apreciación para la gran masa de los eruditos, si uno los considera ante todo como agricultores: tienen una pequeña propiedad heredada, y se esfuerzan solícitos, de la mañana a la noche, en cultivar el campo, tirar del arado y aguijar a los bueyes.

Pascal opina que los hombres se dedican tan diligentemente a sus negocios, a sus ciencias, con el fin de huir así de los interrogantes que les impone la soledad, ¿de dónde vienes? ¿Cómo? ¿Adónde vas? Pero es todavia mucho más sorprendente que no les vengan a la mente las siguientes cuestiones: ¿para qué este trabajo, para qué esta prisa, para qué este frenesí? ¿Quizás para ganarse el pan? No. Pero se comportan como los que se tienen que ganar el pan. Todas las ciencias son instrumentos inútiles, tan pronto como el hombre procede con ellas como con las labores dictadas por la necesidad y la indigencia. La cultura es posible sin esta ciencia vuestra; como lo demostraron los griegos. Una mera curiosidad no es digna de tan orgulloso nombre. Si no sabéis mezclar con vuestra vida científica la doble correspondiente y contraria de dura experiencia, filosofía y arte, entonces seréis tan indignos de la cultura como incapaces de ella. Una generación posterior se asombrará de la uniformidad de vuestra propia vida y pensamiento: qué pobre

[1] MP XIII 1, un folio doble. Contiene algunas cuentas y lo que se publica aquí.
[2] Cfr. DS.
[3] Añadido en el msc. «o rompe... de la que pende».

y mezquina es vuestra experiencia del mundo, qué librescos son vuestros [illegible]. Muchas disciplinas permiten ser invadidas por el rebaño: otras no: y justamente estas últimas las evitáis. Pensad sólo en nuestras sociedades, y ved cómo están compuestas por el cansancio, las ganas de distracción y las reminiscencias literarias. La ciencia misma se encuentra en un período de decadencia a [illegible] los métodos y de la técnica: y vuestras grandes universidades con su imponente aparato de laboratorios, auditorios, concurrencia y trabajadores, recuerdan a los arsenales llenos de enormes piezas de artillería y de artefactos bélicos: uno se aterroriza ante el armamento, pero en las guerras nadie puede hacer uso de esas máquinas. Eso pasa con las grandes universidades: están completamente al margen de la cultura, mientras que se abren a todas las corrientes sospechosas de la incultura actual. Un catedrático de Universidad es un ser del que se puede inferir su falta de formación y tosquedad en el gusto, hasta que él no demuestre lo contrario. Si pienso en la vulgaridad de vuestras ideas políticas o teológicas, e incluso en vuestra opinión de las *Protestantenverein*[4], o bien en vuestros estudios lingüísticos destinados a debilitar los modelos clásicos, o en vuestros estudios sobre la India, sin el menor lazo de unión con la filosofía hindú, si pienso en el escándalo que han producido entre vosotros libros tan malos como el de David Strauss y en otros libros que no lo han hecho, si pienso en cómo vuestros catedráticos de universidad practican la estética, en cómo vuestras universidades están respecto al arte al nivel de las asociaciones de coros masculinos, en la manera tan estúpida en que permanecéis alejados de todas las fuerzas productivas, si pienso en todo esto, entonces estoy seguro de una cosa, que vosotros ya no merecéis ningún miramiento, sois los obreros de una fábrica — pero para la cultura sólo sois considerados un obstáculo.

28 [2]

I. *Introducción.* ¿Qué puede hacer un filósofo en relación a la cultura de su pueblo?
- Se presenta como: a) un indiferente anacoreta
  b) maestro de las cien cabezas más agudas y abstractas
  c) o el destructor hostil de la cultura popular.
- Respecto a b) el efecto es sólo mediato, pero existe como en c).
- Respecto a a), puede ocurrir que debido a la inoportunidad de la naturaleza permanezca solitario. Su obra permanece para la posteridad. Pero se pregunta sin embargo[5] si era necesaria para su época.
- ¿Tiene el filósofo una relación *necesaria* con el pueblo? ¿Existe una teleología del filósofo?
- Para responder hay que saber a qué se llama su «época»: esa puede ser una época breve o muy grande.
- Proposición principal:
  él *no* puede *crear una cultura*,
  pero puede prepararla, eliminando los obstáculos, o moderarla y así conservarla o destruirla } siempre sólo a través de la negación

[4] «Asociación protestante».
[5] En el msc. «aber» y no «eben».

Nunca un filósofo ha conseguido con sus doctrinas positivas que el pueblo le siga. Pues él vive en el culto del intelecto.

El filósofo es, en relación a todos los aspectos positivos de una cultura, de una religión, una fuerza *disolvente* y *destructora* (incluso cuando busca *fundamentar*).

Es el más útil, cuando *hay mucho que destruir*, en las épocas de caos o de degeneración.

Toda cultura floreciente tiene la aspiración de hacer innecesario al filósofo (o aislarlo completamente). El aislamiento o atrofia puede explicarse de dos modos:

a partir de la falta de finalidad en la naturaleza (cuando el filósofo es necesario); y desde la previsión finalista de la naturaleza (cuando el filósofo no es necesario).

II. Los efectos destructores y cortantes del filósofo — ¿Sobre qué?

III. Ahora — que no existe una cultura, ¿qué es lo que tiene que preparar el filósofo? (destruir) — ¿Qué?

IV. Los ataques contra la filosofía.

V. Los filósofos atrofiados.

Las últimas dos cosas son una consecuencia de la ausencia de finalidad de la naturaleza, que malogra innumerables embriones: pero algunos grandes filósofos llegan a término: Kant y Schopenhauer.

VI. Kant y Schopenhauer. El paso de uno a otro conduce a una cultura más libre.

La teleología de Schopenhauer respecto a una cultura que viene.

Su doble filosofía positiva (falta el germen vital central) — un conflicto sólo para los que ya no esperan más.

Cómo la cultura que viene superará este conflicto. Los Olimpos. Misterios. Fiestas cotidianas.

10 [3]

n 100 17

6

40 9 páginas verdes para cada capítulo.

10 [4]

Todo aquello que en una ciencia tiene *relevancia universal*, se ha convertido en *algo casual o falta totalmente*.

El estudio de la lengua, sin la teoría del estilo y sin la retórica.

Los estudios hindúes, sin la filosofía.

La Antigüedad clásica, aprender de ella sin conexión con las aspiraciones prácticas.

Las ciencias naturales, sin aquella dimensión curativa y tranquilizadora que encontró Goethe en ellas.

La historia, sin entusiasmo.

En resumen, todas las ciencias, sin una orientación práctica: por consiguiente, practicadas de una manera distinta a como las han aplicado los verdaderos hombres de cultura. ¡La ciencia como un ganapán!

28 [5]

Vosotros cultiváis la *filosofía* con los jóvenes sin experiencia: vuestros sucesores nos se vuelven hacia la historia. No tenéis en absoluto una filosofía popular, pues disponéis en cambio de lecciones populares vergonzosamente uniformes. ¡Los cursos sobre Schopenhauer propuestos por las universidades a los estudiantes! ¡Conferencias populares sobre Schopenhauer! ¡Falta en todo la dignidad! Partiendo del desarrollo de la religión se puede explicar *cómo la ciencia* puede llegar a ser lo que ahora es.

28 [6]

Sobre *Schopenhauer*. ¡Es ridículo imaginárselo en una Universidad actual!

Su teoría eudemonista está destinada, como la de Horacio, a hombres experimentados, su otra teoría pesimista no es en absoluto para los hombres actuales: éstos, a lo sumo, introducirán sus insatisfacciones y volviéndolas a echar fuera creerán que han refutado a Schopenhauer. Toda esta «cultura» presenta un aspecto tan indeciblemente infantil como el júbilo tras la guerra. Schopenhauer es sencillo y honesto: no busca hacer frases. Qué fuerza tienen todas sus concepciones, la voluntad, la negación, la idea del genio de la especie. En la exposición no hay desasosiego, sino la clara profundidad de un lago tranquilo o el más suave batir de olas. Schopenhauer es brusco como Lutero. Es el ideal de escritor más riguroso que tienen los alemanes, nadie se ha tomado de una manera tan seria este ideal. A través de su imitador Hartmann se puede ver lo majestuoso que es. Infinita es su grandeza por haber vuelto a pensar el fondo de la existencia, sin destilados eruditos, sin caer en la escolástica. Es interesante estudiar a los otros porque ellos inmediatamente llegan a una posición en la que se permite el conocimiento erudito, pero nada más. Schopenhauer destruye la secularización, y al mismo tiempo la fuerza barbarizante de la ciencia. Suscita la más enorme exigencia: lo mismo que la había suscitado Sócrates. Éste, sin embargo, invocó la ciencia: Schopenhauer, la religión y el arte. Se había olvidado lo que era la religión, lo mismo que la relación del arte con la vida. Sólo a través del pesimismo han sido comprendidos de nuevo los dos. Cuán profunda ha de ser la nueva religión es el resultado de que: 1) el asunto de la inmortalidad, junto con el miedo a la muerte, desaparezca 2) el completo divorcio de alma y cuerpo se suprima. 3) se comprenda de un modo mucho más radical que no es posible superar la miseria de la existencia mediante correcciones de carácter paliativo, 4) se haya acabado la relación con un dios, 5) la compasión (no el amor al yo, sino la unidad de todo lo que vive y sufre). La imagen contraria de la cultura, cuando la religión ya no debería ser posible. Resignación trágica.

Schopenhauer está en contradicción con todo lo que hoy *se considera* cultura»: Platón estaba en contradicción con todo lo que *era* entonces cultura. Schopenhauer se adelanta a su tiempo: nosotros presentimos hoy su misión. Él es un destructor de las fuerzas hostiles a la cultura, vuelve a abrir los fundamentos profundos de la existencia. Gracias a él vuelve a ser posible la serenidad del arte.

29. U II 2. VERANO-OTOÑO DE 1873[1]

29 [1]

Decir la verdad sin un *fin* eudemonista; simplemente por deber. Con ello se olvida con frecuencia el verdadero *placer* que conlleva el pronunciamiento de la verdad. El caso más puro es aquel en el que la verdad provoca *un displacer mucho mayor*. Incluso la destrucción — y a pesar de ello se dice la verdad. De la palabra de un político depende la existencia de un estado: dice la verdad y lo destruye. Aplicación de Kant al deber. Un gran hombre vale más que un reino, porque es más beneficioso para toda la posteridad. Sentido de la acción grande — producir grandes acciones.

29 [2]

Análisis del sentido habitual de la verdad en los eruditos. Mentir en legítima defensa, la mentira por necesidad contiene un carácter eudemonista: busca salvar el individuo.

29 [3]

Concepto de la *imposibilidad* inherente a todas las *virtudes* en las que el hombre es grande.

29 [4]

1. Verdad como deber — verdad perversa. Análisis del impulso a la *verdad* — *pathos*.
2. Lo imposible en las virtudes.
3. El hombre no ha crecido partiendo de estos elevados impulsos, todo su ser muestra una moral más laxa, con la moral más pura salta por encima de su propio ser.
4. Mentira en la naturaleza humana — el sueño, por ejemplo, la inconsciencia (encubrimiento de la verdad).
5. Lenguaje, sensación, conceptos.
6. Materia.
7. Arte. Mentira por necesidad y mentira libre. Esta última también se sobrepone a una necesidad.

---

[1] U II 2, cuaderno de 251 páginas. Contiene textos para WL y HL y otros fragmentos.
[2] Sobre el tema de la «verdad» Cfr. 29 [2-4, 7, 8, 10-21].

Todas las mentiras son mentiras por necesidad. El placer que se siente al mentir es artístico. Por lo demás, sólo la verdad tiene un placer en sí. El placer artístico es el mayor, porque expresa la verdad de una manera totalmente universal bajo la forma de la mentira.

El concepto de la personalidad, e incluso el concepto de la libertad moral, son ilusiones necesarias, de tal manera que incluso nuestros impulsos hacia la verdad descansan en el fundamento de la mentira.

La verdad en el sistema del *pesimismo*. El pensamiento es algo que mejor sería que no existiese.

29 [5][3]

¡*Ika*¡ ¡*Ika*! Beh-Beh-

29 [6]

Benjamin Constant: «el principio moral de que es un deber decir la verdad tomado en sí y en sentido absoluto haría imposible cualquier sociedad»[4].

El húngaro y el catedrático hegeliano en Berlín.

El sobrino de Rameau. «La mentira que nos halaga se ingiere a grandes tragos y la verdad que sabe amarga se saborea gota a gota»[5].

29 [7]

«Verdad.»

1. La verdad como deber incondicionado, hostil, que aniquila el mundo.
2. Análisis del sentido vulgar de verdad (Incoherencia).
3. El *pathos* de la verdad.
4. Lo imposible como correctivo del hombre.
5. El fundamento del hombre es mentiroso, porque es optimista.
6. El mundo corpóreo.
7. Los individuos.
8. Formas.
9. El arte. Hostilidad contra él.
10. Sin la no-verdad no hay ni sociedad ni cultura. El conflicto trágico. Todo lo bueno y bello depende del engaño: la verdad mata — más aún, se mata a sí misma (en cuanto reconoce que su fundamento es el error).

29 [8]

1. ¿Qué es lo que corresponde a la *ascesis* en relación a la verdad? — La veracidad, como fundamento de todos los pactos y presupuesto de la subsistencia del género humano, es una exigencia eudemonista: a lo que se opone la idea de que el supremo bienestar de los hombres se encuentra más bien en las *illusiones*

---

[3] En la lengua polinesia «ika» significa «pez», y lagunas veces «animal». La expresión «ika, ika, ika» puede significar la Via Lactea. Es posible que la referencia esté tomada del texto de Müller, M., *Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache*, Leipzig, 1870.

[4] B. Constant (1767-1830), escritor y político francés, autor de *Des réactions politiques*, 1797.

[5] Nietzsche cita aquí el diálogo de Diderot en la traducción de Goethe. *Rameau's Neffe*, [illegible]

y que, por consiguiente, según el principio eudemonista debería hacerse uso de la verdad y *de la mentira* — como de hecho ocurre. Concepto de la *verdad prohibida*, es decir, de una verdad tal que justamente *oculta y enmascara* la mentira eudemonista. Antítesis: la *mentira prohibida*, la que interviene allí donde tiene su campo la verdad permitida.

2. Símbolo de la verdad prohibida: *fiat veritas, pereat mundus.*

Símbolo de la mentira prohibida: *fiat mendacium! pereat mundus*[6].

Lo primero que perece a causa de las verdades prohibidas es el individuo que las expresa. Lo último que perece a causa de la mentira prohibida es el individuo. Aquel se sacrifica junto con el mundo, éste sacrifica el mundo a sí y a su existencia.

Casuística: ¿está permitido sacrificar a la humanidad por la verdad? — 1) ¡No es ciertamente posible! Si Dios quisiese, la humanidad podría morir por la verdad. 2) Si eso fuese posible, sería una buena muerte y una liberación de la vida. 3) Sin alguna *ilusión*, nadie puede creer tan firmemente estar en posesión de la verdad: el escepticismo no tardará mucho en manifestarse. A la cuestión de si es lícito sacrificar a la humanidad por una *ilusión*, habría que responder negativamente. Pero esto sucede en la práctica, porque una ilusión es precisamente creer en la verdad.

3. La fe en la verdad — o la ilusión. Eliminación de todos los elementos *eudemonistas* (1. como mi propia fe, 2. encontrada por mí, 3. fuente de una buena opinión entre los otros, de la fama, del ser amado, 4. imperioso sentimiento de placer y de resistencia).

¿Después de la eliminación de todos estos elementos, todavía es posible expresar la verdad como un puro *deber*? Análisis de la *fe en la verdad*: pues toda posición de la verdad es en el fondo solamente la creencia en que se posee. El *pathos*, el sentimiento del deber parte de *esta creencia*, no de la presunta verdad. La fe presupone en el individuo una FUERZA *cognoscitiva incondicionada*, además presupone la convicción de que en este punto *nunca un ser cognoscente* irá más allá: por consiguiente, el carácter obligatorio para todos los seres cognoscentes posibles. La *relación* anula el *pathos* de la fe, en cierto sentido la limitación a lo humano, con la hipótesis escéptica de que todos nosotros quizás nos equivocamos.

Pero, ¿cómo es posible el *escepticismo*? Aparece como el verdadero punto de vista *ascético* del pensador. Pues no cree en la fe y destruye con eso todo lo que tiene de beneficioso la creencia.

Pero incluso el escepticismo contiene en sí una creencia: la fe en la lógica. La posición más extrema es, por consiguiente, el abandono de la lógica, el *credo quia absurdum est*[7], duda y negación de la razón. Cómo aparece esto como consecuencia del ascetismo. Nadie puede *vivir* en ese estado, lo mismo que nadie puede vivir en la pura ascesis. Con esto se demuestra que la fe en la lógica, y en general la fe en la vida, es necesaria, y que por lo tanto el ámbito del pensamiento es eudemonista. Pero entonces se pone de manifiesto la exigencia de la mentira, o sea, cuando la vida y la εὐδαιμονία son argumentos. El escepticismo se

[6] Se atribuye al emperador Fernando I de Habsburgo la expresión «fiat iustitia et pereat mundus».

revuelve contra las verdades prohibidas. Entonces, falta el fundamento para la pura verdad en sí, el impulso a la verdad no es más que un impulso eudemonista enmascarado.

4. Todo proceso natural es para nosotros en el fondo inexplicable: no podemos más que constatar cada vez el escenario en el que se desarrolla el verdadero drama. Hablamos entonces de causalidades, mientras que en el fondo sólo vemos una sucesión de acontecimientos. Que esta sucesión debería ocurrir siempre en un determinado escenario, es una creencia que es refutada infinitas veces.

5. La lógica no es más que esclavitud en las correas del lenguaje. Sin embargo, el lenguaje tiene en sí un elemento ilógico, las metáforas, etc. La primera fuerza produce la equiparación de lo que no es igual, es por lo tanto un efecto de la fantasía. Sobre eso se basa la existencia de los conceptos, formas, etc.

6. Formas.

7. «Leyes de la naturaleza». Simples relaciones recíprocas y relaciones con el hombre.

8. El hombre como una acabada y firme *medida de las cosas*. Tan pronto como nosotros pensamos que el hombre es fluctuante e incierto, cesa el rigor de las leyes naturales. Las leyes de la sensación — como núcleo de las leyes naturales. Mecánica de los movimientos. La creencia en el mundo externo y en el pasado, en la ciencia natural.

9. Lo más verdadero en este mundo — el amor, la religión y el arte. El primero, a través de todos los disimulos y todas las mascaradas, mira con mirada penetrante al núcleo, el individuo sufriente, y compadece; la segunda, como amor práctico, consuela del sufrimiento, hablando de otro orden del mundo y enseñando a despreciar éste. Son los tres poderes ilógicos, que se reconocen como tales.

«Sobre el desierto árido pedregoso del quebradizo globo terrestre»[8].

29 [9]

Penzel[9], alistado por los reclutadores prusianos, era un simple mosquetero en Königsberg. Kant le impidió que ocupase la cátedra, «considerándolo un hombre infame, porque él había soportado hasta entonces con gran paciencia su condición de soldado». Un pasaje de Lutero dice que si Dios hubiese pensado en la artillería pesada, no hubiese creado el mundo[10].

29 [10]

Análisis del erudito respecto a su sentido de la verdad.

1) Costumbre 2) Huida ante el aburrimiento 3) Ganarse el pan 4) Consideración con los otros eruditos, temor a su falta de consideración 5) Sensación de ganar algo propio (debe ser «verdad», de lo contrario lo vuelven a notar los

---

[8] Cfr. 29 [181].

[9] Abraham Jakob Penzel (1749-1819), experto en lengua y aventurero alemán, conocido por Hamann en Königsberg.

[10] Lutero hace mención a los «bombardeos» como invenciones del mismo Satanás. Cfr. Lutero, M., *Werke, Kritische Gesamtausgabe, Tischreden 1531-46*, Weimar, 1914, aquí vol. III, p. 403.

[illegible] 6) Hacer pequeños nudos, deshacerlos. — La *medida del sentido de la verdad*: cuando se derriba una vieja teoría, cuando se atacan su rango y su cultura, cuando alzan la voz los profanos, odio contra la filosofía, porque a ella le traen [illegible] los eruditos. La no-verdad, cuando generalmente es admitida, es tratada por el erudito como verdad. Temor ante las religiones y los gobiernos. — 7) [illegible] cierto embrutecimiento, no ven las *consecuencias* y no tienen compasión. 8) [illegible] dan cuenta de los problemas principales de la vida, por eso se ocupan de [illegible] nimiedades más nimios, es decir, *en las cuestiones principales no tienen ninguna necesidad de la verdad.* Por eso, no existe en ninguna parte una República de eruditos[11], sino solamente una *oclocracia de eruditos*. La rara mente genial, el amigo de la verdad, son odiados y arrojados al ostracismo, lo mismo que el artista.

19 [11]

El acuerdo incondicional en el campo de la lógica y de la matemática no apunta a un cerebro, a un órgano sufriente[12] deficientemente anormal — ¿a una razón? ¿Al alma? — Es completamente *subjetivo* aquello por lo que nosotros — somos hombres. Se trata del patrimonio hereditario acumulado del que todos participan.

19 [12]

La ciencia de la naturaleza consiste en hacer consciente aquello que se posee como patrimonio hereditario, archivo de las leyes fijas y rígidas de la sensación.

19 [13][13]

EL ERUDITO.

1. *Una cierta probidad*, casi exclusivamente torpeza para la simulación, que exige una cierta astucia. En todas partes donde se dé una habilidad dialéctica de [illegible], uno puede también dudar de esa probidad y estar sobre aviso. Es más cómodo decir la verdad *in adiaphoris*, algo que es propio de una cierta pereza. Contra el sistema copernicano, por ejemplo, se opuso precisamente la probidad, porque contradecía la evidencia: evidencia y verdad coinciden para los espíritus perezosos. El odio contra la filosofía entre los eruditos es también sobre todo odio contra las largas cadenas de silogismos y contra el carácter artificioso de la demostración: la admiración por la sutileza está unida al temor, y en el fondo cada generación de eruditos tiene una medida para la sutileza *permitida*: se rechaza todo lo que está más allá.

2. *Agudeza visual de cerca* con gran miopía para lo lejano y general. El campo visual es muy pequeño y los ojos se mantienen muy cerca de las cosas. Si el erudito quiere pasar de un punto que acaba de ser investigado a otro nuevo, entonces acerca todo el aparato visual hacia ese punto: fragmenta un cuadro en [illegible] manchas, como cuando se utilizan unos gemelos para el teatro. Pero nunca

[11] En alemán «Gelehrten-Republik», título de un tratado de F. G. Klopstock: *Die deutsche Gelehrten-Republik* (1774), basado sobre un plan para la fundación de una academia de la ciencia.

[12] En el msc. «leidendes» y no «leitendes».

[13] Cfr. 29 [1]. Utilizado para SE 6.

las *ve* todas unidas, sino que únicamente calcula su conexión: por eso no le causa ninguna gran impresión todo lo que es general. Juzga, por ejemplo, un escrito que no es capaz de abarcar globalmente, según una parte muy pequeña del campo de sus estudios: debería afirmar primero, según su manera de ver, que un libro es un salvaje montón de borrones.

3. *Normalidad de sus motivos*, moderación, en la medida en que en todas las épocas las naturalezas más vulgares, y con ellas las masas, han sido guiadas por los mismos motivos. El erudito rastrea esos motivos. El topo se encuentra a sus anchas en una topera. Está resguardado de muchas hipótesis artificiosas y anómalas, y de todo exceso, y si es tenaz extrae todos los motivos comunes del pasado, en virtud de su propia vileza. Por eso, el erudito es ciertamente incapaz de comprender lo que es raro, lo grande, lo anómalo, es decir, lo que es *importante* y *esencial*.

4. *La pobreza de sentimientos* les capacita para las vivisecciones. No conocen tan el sufrimiento que muchos conocimientos conllevan y por eso no tienen miedo de meterse en los terrenos más peligrosos. La mula no conoce el vértigo. Son fríos y por eso parecen fácilmente crueles, sin serlo.

5. *Poca autoestima*, más bien modestia. Dentro de un ámbito de estudios de lo más reducido, no sienten para nada estar perdiendo el tiempo, ni siquiera que se están sacrificando, ellos saben, en lo más profundo de su ser, que no son animales que vuelan, sino que reptan. En eso son a menudo conmovedores.

6. *Fidelidad* hacia sus jefes y maestros; quieren ayudarles y saben muy bien que la mejor manera de hacerlo es con la verdad. Ante ellos se sienten muy agradecidos, porque sólo merced a ellos fueron admitidos en los dignos pórticos de la ciencia, que nunca habrían atravesado por sus propios medios. En Alemania es un hombre famoso todo el que sepa abrir un campo en el que puedan trabajar cabecitas mediocres: inmediatamente es enorme el enjambre que le rodea. Es cierto que cada uno de los componentes de esta turba es al mismo tiempo la caricatura del maestro, en un sentido o en otro: incluso sus defectos aparecen caricaturizados, o sea, desmesuradamente grandes y exagerados en un individuo mucho más pequeño: mientras que las virtudes del maestro aparecen empequeñecidas proporcionalmente en el mismo individuo. Se trata, por eso, de un ser deforme y, cuando lo es por fidelidad, produce un efecto a la vez conmovedor y grotesco.

7. Continuar *de modo habitual* en el camino en el que se le ha metido sentido de la verdad por falta de ideas y por acomodarse al hábito una vez que se ha adquirido. Esto vale sobre todo para el *estudio al* que muchos se dedican, dando sus deberes en el Instituto, como hechizados por una necesidad de la que no se puede escapar. Tales naturalezas son coleccionistas, ilustradores, preparadores de índices, de herbarios, etc. Su diligencia surge casi por inercia, su pensamiento surge por falta de pensamientos.

8. *Huida del aburrimiento.* Mientras que el verdadero pensador nada desea más vivamente que el ocio, el erudito huye de él, porque no sabe qué hacer con él. Su consuelo son los libros, es decir, escucha cómo piensa otro y de este modo se deja entretener, y entretener a lo largo de todo el día. Elige especialmente libros que despierten de algún modo su interés y su voluntad personal, que por simpatía o aversión le hagan reaccionar un poco: escritos en los que él mismo es tomado en consideración, o bien su clase, o bien sus opiniones políticas, estéticas o gramaticales: si luego tiene una ciencia propia, posee también un medio para volver a estar siempre interesado.

9. *Ganarse el pan.* Se sirve a la verdad, cuando está en condiciones de proporcionar los puestos y sueldos más elevados, cuando gracias a ella se puede conseguir un ascenso junto a los que se encuentran en posiciones más elevadas. Pero se sirve precisamente sólo a *esta* verdad: por eso se puede establecer una frontera entre la verdad provechosa y la verdad improductiva. Esta última no contribuye a ganar el pan y, puesto que necesita tiempo y esfuerzo, se los quita a la primera, y es incluso *contra* la ganancia del sustento. *Ingenii largitor venter.* Los «*borborigmos* de un estómago que sufre».

10. *Respeto* a los otros eruditos, temor a su desprecio. Todos se vigilan celosamente, a fin de que la verdad de la que dependen tantas cosas, honores, ganarse el pan, el funcionariado, realmente figure bajo el nombre del investigador. El respeto por la verdad, que encontraron otros, se tributa porque se les exige a su vez el mismo respeto por la que uno mismo encuentra. La no-verdad se hace explotar solamente para que no pase por verdadera y no se apodere de honores y títulos, que son bien merecidos solamente por la verdad incontestable. Ocasionalmente se hace explotar también a la autentica verdad, para por lo menos hacer sitio a otras verdades que desean el reconocimiento. «Idiotismos morales, que se llaman también picardías». «Excepciones de la conciencia general».

11. El *erudito* por vanidad, una variedad todavía más rara. Quiere poseer algo completamente para sí, por eso elige las curiosidades como campo de investigación y se alegra si se le considera a él mismo como una curiosidad. La mayoría de las veces se contenta con este testimonio de respeto y no basa su sustento en el impulso a la verdad.

12. *El erudito por impulso lúdico.* Su diversión es buscar y resolver pequeños enigmas; pero no le gusta esforzarse demasiado en ello, para no perder la sensación de que juega. Por eso no profundiza, pero a menudo ve algo que el erudito de profesión no percibe con su obtusa miopía laboriosa y servil: él al menos se divierte con la verdad y es un diletante, constituyendo incluso la antítesis del triste erudito de profesión, que hace su trabajo solamente forzado y, por decirlo así, bajo el yugo de la profesión retribuida o bajo los latigazos de su ansia de promoción.

19 [14]

No hay ningún impulso hacia el conocimiento y la verdad, sino tan sólo un instinto hacia la fe en la verdad. El conocimiento puro carece de instinto.

19 [15]

Impulsos que se pueden cambiar fácilmente por un impulso a la verdad:

1. *Curiosidad*, intensa *sed de aventura* del conocimiento. Lo nuevo y raro contrapuesto a lo viejo y aburrido.

2. Impulso dialéctico del juego *y el rastreo,* gusto por el ladino modo de andar de los zorros: no se busca la verdad, sino el astuto moverse a hurtadillas alrededor, el rodear, etc.

3. *Impulso hacia la contradicción*, la personalidad quiere hacerse valer frente al otro. Esgrima que ataca, el placer consiste en la lucha, la meta es la victoria personal.

4. *Impulso* a encontrar *ciertas* «verdades» por *sumisión* a personas, religiones, gobiernos.

5. *Impulso* a encontrar una verdad que sea salvadora y bendiciona, por *amor*, compasión, etc., hacia un hombre, un estamento o la humanidad — impulso de los fundadores de religiones.

29 [16]

Todos los impulsos están ligados al placer y el displacer — no puede darse un impulso a la verdad, es decir, a la verdad pura sin afectos y completamente sin consecuencias, pues en ese caso cesarían el placer y el displacer, no se da ningún impulso que no aspire al placer en su satisfacción. *El placer de pensar* un verdad a un deseo por la verdad. El placer de todas las percepciones sensibles está en que ellas se constituyen mediante *inferencias*. Así pues, el hombre siempre nada en el mar de placer. ¿En qué medida, sin embargo, puede *procurar placer* el [illegible] la operación lógica?

29 [17]

¡El arte es sólo posible como mentira!

Mi ojo, cerrado, ve en sí innumerables imágenes variables — éstas son producidas por la fantasía y yo sé que no corresponden a la realidad. Por lo tanto, veo en ellas sólo como imágenes, no como realidades.

Formas superficiales.

El arte contiene la alegría de despertar la creencia mediante las superficies pero, ¿ciertamente no somos engañados? ¡Sí, de otro modo ya no sería arte!

El arte se funda en un engaño: ¿pero es que no somos engañados?

¿De dónde procede el placer por el engaño intentado, por la apariencia que siempre es reconocida como apariencia?

El arte trata, por lo tanto, la *apariencia como apariencia, no* quiere propiamente engañar, es *verdadero*.

La contemplación pura, sin deseos, sólo es posible en la apariencia, que es percibida como apariencia, que de ninguna manera quiere seducir a la creencia y por lo tanto no estimula nuestra voluntad.

Sólo aquel que pudiera considerar el mundo entero *como apariencia* estaría en condiciones de contemplarlo sin impulsos y sin deseos — artista y filósofo. En este punto cesa el impulso.

Mientras que se busque una verdad en el mundo, se está bajo el dominio del impulso: el cual, sin embargo, quiere *placer* y no verdad, quiere la fe en la verdad por lo tanto los efectos placenteros de esta fe.

El mundo como apariencia — el santo, el artista, el filósofo.

29 [18]

Todos los impulsos eudemonistas despiertan la fe en la verdad de las cosas del mundo — así toda la ciencia — fe dirigida al devenir, no al ser.

29 [19][14]

Platón como prisionero de guerra, puesto en venta en un mercado de esclavos — ¿para qué quieren los hombres al filósofo? — Esto permite adivinar para qué quieren ellos la verdad.

---

[14] Cfr. KGW II. 4, p. 48.

[9[10]]

I. La verdad como manto que cubre impulsos y emociones completamente diversos.
II. El *pathos* de la verdad remite a la *fe*.
III. El impulso hacia la mentira es fundamental.
IV. La verdad es incognoscible. Todo lo que puede ser conocido es apariencia. Importancia del arte como apariencia verídica

[9[11]]

I. Inscripción de los servidores de la verdad.
II. Refrenamiento y limitación del conocimiento en favor de la vida, de la cultura.
III. Justicia entre los objetos del conocimiento, valoración de su importancia. La grandeza.
IV. Evocar las cuestiones principales y los problemas principales.
V. Eliminación del falso esplendor.

[9[12]]

Los poderes espirituales eficaces están diseminados a través de todo el pasado ¡Imitación de *colonias*! Pero la propia patria se empobrece si todos emigran. Estos poderes han de ser evocados para lo más necesario. Contra el *laissez aller* de la ciencia.

Todos estos poderes están tan diseminados y alejados unos de otros, que no tienen ningún vínculo que una a todos: nuestra cultura periodística les proporciona el cemento que los une.

¿Es lícito que un joven derroche sus mejores fuerzas en el trabajo microscópico y que se le aparte de la educación de sí mismo?

[9[13]]*

Toda clase de servidores de la verdad.

¡En primer lugar asombro optimista! ¡Cuántos investigadores de la verdad!

¿Es lícito que las mejores fuerzas se dispersen de este modo?

Refrenamiento del impulso de conocimiento:

Clásico — anticuario.

¡Sorpresa pesimista! ¡Todos esos no son de hecho investigadores de la verdad!

Elogio de la justicia en cuanto madre del verdadero impulso a la verdad.

Examen del sentido de la justicia de los «servidores de la verdad».

Es muy justo que todos estos sean *exiliados*: porque molestarían por doquier y ocasionarían daños. Queremos llamarles los asalariados de la verdad, la sirven contra su voluntad y suspirando.

La ciencia es para ellos un correccional, una galera.

Referencia a *Sócrates*, que los llama a todos locos, en su propia casa no saben qué es el bien y qué es el mal.

Hacer inofensiva la ciencia a través de los monasterios.

* Textos para III.

Nuestra tarea: volver a reunir y soldar lo escindido y disperso, fundar un lugar para la actividad cultural alemana, lejos de toda cultura periodística y de la vulgarización de las ciencias.

29 [24]

Aquello de lo que se lamenta *Zöllner*[16], la experimentación interminable y la falta de una fuerza lógico-deductiva, se puede constatar igualmente en las disciplinas históricas — infravaloración de lo clásico respecto a lo anticuario. De este modo, se pierde el sentido de la ciencia histórica, todo se nivela. De la misma manera que en las ciencias de la naturaleza la imagen del mundo es cada vez más vulgar y de hecho sólo es delineada por los divulgadores, lo mismo ocurre aquí con la imagen del pasado.

29 [25][17]

Schiller: vosotros salís a atrapar la verdad con estacas, pero ella pasa por el medio.

29 [26]

«*Toda clase de servidores de la verdad*»

1. *Descripción* del *laissez faire* de la ciencia. Falta la dictadura.
2. Consecuencias: falta el cemento apropiado — (¡en cambio sí hay cemento de la cultura periodística!)
   en general una tosquedad cada vez mayor.
   Deformación de la imagen del servidor de la verdad.
3. Por eso muchos *se introducen furtivamente*. *Descripción*.
4. Posición de la cultura alemana respecto a esto: ¿Cuál es la tarea? (Posición de Goethe sobre las ciencias naturales.)

29 [27]

Protestas contra la vivisección, es decir, tienen que dejar vivir lo que todavía no está muerto, y no tratarlo inmediatamente como un objeto científico.

29 [28]

Matar mediante el saber: verdaderamente no es ni siquiera el saber, sino sólo el inquieto y curioso acechar, o sea, un *medio* necesario y una *conditio* de la ciencia. Querer meterse en todo, donde se molesta si se habla.

Defienda me Dios de my. «Defiéndame Dios de mí»[18].

---

[16] Zöllner, J. C. F., *op. cit.*, prólogo, p. lxx.

[17] Schiller, J. C. F., *Votivtafeln. Die Forscher*, en *Sämmtliche Werke, op. cit.*, vol. I, Stuttgart-Tübingen, 1844, p. 389 [BN].

[18] Así en el texto, en castellano y traducido al alemán. En KGW, III, 5/2, p. 1371, se remite a J. V. Johann Valentin Andreae, *Menippus, sive Dialogorum satyricorum centuria inanitatum nostratium speculum*, Helicone, juxta Parnassum, 1617: «En la guerra que pugna / Siendo mi ser contra sí; / Pues yus mismo me guerrero, / Defienda me Dios de mí». Cf. el [182].

29 [29]*

Todo recordar es un comparar, es decir, equiparar. Nos lo dice cada concepto; [illegible] del fenómeno «histórico» primordial. La vida, por lo tanto, exige la equiparación del presente con el pasado; de tal manera que con el equiparar siempre [illegible] una cierta violencia y deformación. Defino este impulso como impulso hacia lo clásico y ejemplar: el pasado sirve al presente como arquetipo. A esto se opone el impulso anticuario, que se esfuerza en captar el pasado como pasado y no deformarlo ni idealizarlo. La necesidad de vida exige lo clásico, la necesidad de verdad lo anticuario. La primera trata el pasado con arte y con fuerza artística transfiguradora.

Si se piensa en la otra dirección como dominante, el pasado deja de actuar como modelo y ejemplo, porque deja de ser ideal y se convierte en una realidad individual como el presente mismo. El pasado ya no sirve entonces a la vida, [illegible] que está contra esta vida. Se consigue así prácticamente lo que se conseguiría si se prendiese fuego a todas las galerías de arte y a todas las bibliotecas. El presente se encuentra aislado, está muy satisfecho consigo mismo y conforme con su propia esencia y sus necesidades, por consiguiente muestra lo que es, más grande o *vulgar* es. — Pero, ¿con qué medios sirve al presente el impulso de lo clásico? Indica que lo que fue una vez, fue en todo caso una vez *posible* y por tanto será sin duda posible otra vez (de la misma manera que los pitagóricos creen que cuando las estrellas tengan la misma posición, todo volverá a suceder completamente igual). El valiente y audaz piensa, sin embargo, en lo posible e imposible le da fuerza el pasado: por ejemplo, cuando espera que cien hombres productivos estén en condiciones de fundar toda la cultura alemana y descubre que la cultura del Renacimiento llegó a ser posible de una manera semejante. Sin embargo, la humanidad se propaga apoyándose en lo que es grande y en lo imposible**.

29 [30]

Se acepta que alguien crea que no se necesitan más de 100 hombres creadores, educados en un nuevo espíritu, para acabar con aquella cultura que precisamente está ahora de moda en Alemania, algo que debería fortalecerle es darse cuenta de que la cultura del Renacimiento se edificó sobre las espaldas de un grupo semejante de cien hombres.

29 [31]

La *valoración de la historia y la fuerza que se ha desperdiciado en ella.* La manera anticuaria que elimina lo más posible lo clásico o busca pensarlo como una posibilidad completamente individual. Porque mucha razón se emplea en comprender de esta manera cualquier pedacito del pasado, se piensa finalmente que es también la razón la que lo ha producido. Así surge la superstición de la racionalidad de la historia: por lo cual la necesidad absoluta es comprendida como manifestación de la racionalidad y finalidad. Pero los máximos poderes históricos son la estupidez y el diablo. Se debilita el ánimo, al saber que ha habido tantas posibilidades precedentes: si el objetivo no es *valorar* (es decir, distinguir en el

* Apuntes previos para HL, así como los sucesivos fragmentos: 29 [30-42, 45-51].
** Cfr. J. Burckhardt, *op. cit.*, cap. «El resurgir de la Antigüedad».

pasado lo clásico y lo bueno) sino sólo comprender cómo ha llegado a ser [illegible] entonces el sentido anticuario es paralizante: pues también en lo absurdo [illegible] rrunta finalidad y razón. La historia requiere un tratamiento *a lo grande*; de lo contrario hace esclavos.

Pues bien, en segundo lugar, hay una medida de la retrospectiva admitida y de la no permitida. La vivisección está prohibida: hay que prohibir a los niños que husmeen por donde se han puesto los huevos de Pascua. El impulso a la verdad, que secciona el momento que se acaba de vivir, mata el siguiente. Mientras que se conoce, no se vive.

Además — ¡qué peligros conlleva el sentido anticuario, cuando se apodera de la masa y de las cabecitas! Finalmente el mundo se divide en aquellos que viven históricamente, y en aquellos que sólo matan históricamente. ¡Qué fatal curiosidad, qué desasosiego en el acechar, traicionar, sonsacar a lo que acaba de nacer! Ningún espíritu es evocado a la luz del día. Toda época necesita tanta historia como la que puede transformar, mediante la digestión, en carne y en sangre, de tal manera que la época más fuerte y más violenta soportará más historia que todas las demás. Pero ¿qué pasa si las épocas débiles se colman de historia? ¡Qué difícil digestión, qué cansancio y qué falta de vigor!

29 [32]

Es posible que un pueblo se mate a sí mismo con la historia: más o menos como a un hombre al que se le priva del sueño. Rumiar es cosa de ciertos animales: pero en todas partes nos encontramos que con el rumiar el ganado humano se arruina. Si todo lo que acontece se considera interesante, digno de estudio, pronto faltará el criterio y el sentimiento para todo lo que *se debe* hacer, el hombre se quedará indiferente ante lo esencial.

29 [33]

La *mitología* con la que se rodean los hombres anticuarios — a las ideas «les gusta manifestarse en formas cada vez más puras», etc.

29 [34]

Lo *monumental* prescinde de las causas. «Efecto en sí», «lo que produce un efecto en todas las épocas» (o lo que puede originarse en todas las épocas, para lo que las causas están ahí siempre).

29 [35]

3. ¿Cómo es posible lo monumental? O sobre la utilidad de la historia. Concepto auxiliar, lo puramente humano — o lo grande y lo que no es vulgar, en lo que se vuelve a encender de nuevo lo grande. Aspiración del anticuario a elevaluar siempre aquello que está fuera de lo común haciéndolo comprensible, es decir, común. Por eso, destruyen con todas sus fuerzas lo monumental.

Luego surge del código de lo monumental una obligación y un canon para los artistas contemporáneos, con el que se combate contra lo que surge y se desarrolla: lo grande no tiene que devenir, tan sólo tiene que existir.

Los anticuarios dicen: lo grande es en el fondo lo ordinario y lo general, también luchan contra el nacimiento de lo que es grande (empequeñeciendo, denigrando, etc.).

De este modo, las dos escuelas históricas luchan contra lo grande: tanto con lo monumental como con lo ordinario. Así fue en todas las épocas. Frente a ambas debe defender sus derechos la grandeza histórica, contra la primera forzando la entrada al templo de lo monumental, contra los anticuarios volviendo a ser objeto del conocimiento mismo y con ello también convirtiéndose en «interesante» para ellos.

19 [16]

La historia pertenece a los hombres de acción. Es un espectáculo repugnante ver a micrólogos curiosos, egoístas o turistas trepar por las pirámides. La historia se expone hoy como los cuadros en una galería de arte: para los ociosos. Antes se buscaba en la historia fuerza y consuelo, ahora se quiere certeza, entretenimiento en lo real, por hostilidad hacia el arte y hacia lo grande.

20 [17]

¿Cómo se explica la *hipertrofia del sentido histórico*?

1. *Hostilidad* contra lo ficticio, lo *mítico*.
2. *Hostilidad* contra los *problemas de la vida*.
3. La hipertrofia *oculta* o *adorna* a aquellos que *se dedican a* la historia — es *más ligera* que una obra de arte.
4. Disuelve y adormece, porque por medio de analogías mata y paraliza el sentimiento del derecho y los instintos, en resumen, la ingenuidad en las costumbres y en las acciones.
5. Es democrática y abierta a todos, da trabajo a las más humildes cabezas. Es el ideal de una tendencia de la verdad, de la que no resulta nada.
6. Cómo esa hipertrofia no está en el fondo guiada por instintos fuertes y fecundos se muestra en la historia de la crítica de los evangelios. Compárese con la época de la Reforma.

21 [18]

La enfermedad histórica.

1. Con la constelación pitagórica se podría hablar de una utilidad de la historia. Pero de este modo la motivación de cada acción es distinta.
2. Una comparación presupone una equiparación. Concepto de memoria. Lo clásico y lo monumental, el «efecto en sí», deformación idealizante y generalización, lo «universalmente humano» como quimera. La ilusión de lo monumental promueve la continua gestación lo grande.
3. Lucha contra lo grande y lo raro, y contra lo monumental, mediante lo anticuario. Todo lo que ha sido es interesante, racional: influjo paralizante de lo anticuario sobre la fuerza de la acción histórica.
4. El historiador moderno como amalgama de los dos impulsos, hermafrodita. Su mitología. Su praxis negativa. Efecto sobre el arte y la religión. Peligroso para una cultura en desarrollo. La vivisección. No se *debe* ser ambos, clásico y anticuario, sino uno solo, pero de forma completa. Ineficacia del historiador moderno: su caída en la crítica siempre descontenta y la prensa americanizante. Al historiador moderno le falta el fundamento: es arbitrario en lo monumental, mortal en lo anticuario y no enraizado en una cultura.

29 [39]

En el fondo, cada uno está contento cuando ha transcurrido un día. Es ridículo tomarlo con tal seriedad, que él al día siguiente ponga ya en marcha investigaciones históricas. Pues de este modo se pierde la doctrina principal que nos ofrece cada día, «la vida se ha de *sufrir*», «es una penitencia». En la cuestión principal, es decir, justamente en aquello que se refiere a la valoración total de la vida, ningún acontecimiento puede enseñar algo esencialmente *nuevo*, y alguien que hubiese vivido hace un par de miles de años, puede ser tan sabio como alguien que se sirve de la historia de estos 2.000 años. Para el hombre que ve *profundamente la existencia*, la historia no es nada: él encuentra por todas las partes el mismo problema que cada día le señala. Pero la historia sí es algo para los *hombres de acción*, para *aquel que no es sabio*, para aquel que todavía ha de esperar todo, que no se resigna, que lucha — necesita la historia como ejemplo de aquello que uno puede alcanzar, de cómo alguien puede llegar a obtener honores, pero de modo especial la necesita como *templo de la fama*. La historia tiene un efecto ejemplar y vigorizante.

29 [40]

¡Pero ahora fijémonos en la historia como *ciencia*! Aquí se trata de *leyes* y a las personas no se las tiene en cuenta, aquí ya no importan el valor o el entusiasmo, más bien estorban. Presuponiendo que se puedan encontrar leyes, tendríamos como resultado el *determinismo* y el agente vendría forzado de manera a ser paciente, sin que un sentimiento moral le lleve a la resignación. Además, las leyes tienen poco valor: porque se deducen de las masas y de sus necesidades; por lo siguiente, como leyes del movimiento de los estratos inferiores de barro y arcilla. La estupidez y el hambre están siempre presentes, lo mismo que en todo proceso criminal francés nunca falta *la femme*. ¡Para qué habría que conocer tales leyes cuando cada uno, durante milenios, las ha obedecido ya sin conocerlas! El hombre fuerte y grande siempre se defendió contra esas leyes: verdaderamente sólo se tendría que hablar de él. A las masas sólo habría que considerarlas 1) como copias evanescentes de los grandes hombres, sobre un papel malo y con planchas desgastadas, 2) como resistencia frente a los grandes y 3) como instrumento de los grandes. Por lo demás, ¡que se vayan al diablo!

29 [41]

La estadística demuestra que hay leyes en la historia. Sí, ella demuestra cómo la masa es vulgar y repugnantemente uniforme. ¡Tendríais que haber hecho estadísticas en Atenas! ¡Allí habríais notado la diferencia! Cuanto más vulgar y uniforme es una masa, tanto más rigurosa es la ley estadística. Si la multitud está constituida de una manera más fina y más noble, inmediatamente se va al diablo la ley. Y en lo más alto del todo, entre los grandes espíritus, no podéis en absoluto hacer cálculos: por ejemplo, ¡cuándo se han casado los grandes artistas! Vosotros, los que queréis buscar ahí una ley, perdéis toda esperanza. Por consiguiente, si hay leyes en la historia, no tienen ningún valor, y la historia, es decir, aquello que ha sucedido, no vale nada.

Además: ¿qué quiere decir entonces aquí «leyes»? ¿Se pueden equiparar a cualquier ley natural o a una ley del derecho? No se dice, «vosotros debíais», sino «por desgracia fue así». Es la expresión de una relación fáctica *tonta*, en la que el

[illegible] puede preguntar por el porqué. «Aquí se celebran anualmente alrededor de [illegible] mos» — ¿Por qué éstos y no 80? « ¡Es así y basta!» — ¡Muy instruc- [illegible] agradecemos.

[illegible] sin embargo, hay una tendencia histórica que considera los grandes impulsos [illegible] como la cosa más importante y los grandes hombres sólo como expre- [illegible] de las masas, algo así como esas pequeñas burbujas que se forman en las [illegible] de las olas. Puesto que la masa debe generar a partir de sí misma la gran- [illegible] el orden nacerá del mismo caos. Al final se entona naturalmente el himno [illegible] parturienta ¡viva la historia!

[illegible] tendencia quiere tomar en consideración todo lo que ha sido un «po- [illegible] histórico» y valora según eso «lo grande»: «grande» quiere decir lo que ha [illegible] históricamente de una forma duradera. Esto quiere decir cambiar can- [illegible] por cualidad. Cuando la burda masa ha encontrado un pensamiento [illegible], una religión verdaderamente adecuada a sí misma y la defiende con [illegible] ¡el inventor y fundador de esa idea tiene que ser «grande»! ¿Por qué? [illegible] noble y lo más elevado no actúan en absoluto sobre las masas: y el éxi- [illegible] histórico del cristianismo afortunadamente no demuestra nada sobre su fun- [illegible], puesto que en el fondo sería una prueba *contra él*: pero en este caso pa- [illegible] que lo originario se haya perdido completamente y que ha permanecido el [illegible] para las tendencias de las masas y de muchos individuos egoístas y am- [illegible]

[illegible]

La *divinización del éxito* es completamente adecuada a la bajeza humana. [illegible] quien ha estudiado con precisión alguna vez un único éxito, sabe qué cla- [illegible] de factores (estupidez, maldad, pereza, etc.) han concurrido siempre en él, y [illegible] como factores despreciables. ¡Es absurdo que el éxito deba tener más valor [illegible] la bella posibilidad que subsistía todavía un momento antes! Pero ver in- [illegible] en la historia la realización de lo bueno y lo justo es una blasfemia contra [illegible] bueno y lo justo. ¡Esta bella historia del mundo, para hablar con Heráclito[21], [illegible] un montón confuso de basura»! *Lo que es fuerte* se impone, ésta es la ley [illegible]: ¡si al menos eso no coincidiese tan a menudo con lo que es estúpido [illegible]!

[illegible]

Lutero: «Cicerón, hombre sabio y trabajador, ha sufrido mucho y ha hecho [illegible] cosas»[22].

[illegible]

El inglés dice de Berlín: «en Berlín, a quien no le gustan las cervecerías y las [illegible], sea pobre o rico, vivirá y morirá miserable»[23].

[illegible] Heráclito, frgmt. 124, Diels-Kranz.

[illegible] Lutero, M., *Werke*, *op. cit.*, vol. IV, p. 14. Cfr. 29 [184].

[illegible] Cfr. KGW, III, 5/2, p. 1572, donde los editores indican que se trata de un pasaje de una [illegible] no publicada de Carl Fuchs a Franz Overbeck, del 29 de agosto-4 de septiembre de 1873. [illegible] Bernoulli, C. A., *op. cit.*, vol. I, 123-125, y carta de Elisabeth Nietzsche a su hermano, 13 [illegible] de 1874, KGB II/4, 373.

29 [45]

El terrible ejercicio de comprender caracteres e individuos y así justificarlos partiendo de su núcleo vital, quizás parece basarse en la equidad y favorecerla hacia los contemporáneos. A esto se opone que nosotros exijamos a los contemporáneos la más fatal uniformidad y seamos muy poco justos ante la diversidad de caracteres. El historiador más experto respecto a su época es «*un personnage haineux*», y es *injusto* o *indiferente*.

29 [46]

El estamento científico es una especie de clero y desprecia a los profanos. Si la herencia del clero espiritual, sin esta veneración heredada nuestra época difícilmente cultivaría tanto las ciencias. Lo que antes se daba a la iglesia, se da hoy, aunque de una manera más escasa, a la ciencia: pero *el hecho de que* se dé algo se debe al poder que tenía la Iglesia en otro tiempo, cuya influencia se deja sentir todavía hoy en el clero científico. Y precisamente la dedicación a la *historia* se convierte cada vez más en una teología encubierta[24], como teoría de la acción de Dios o de la razón. Si se adueñara de la masa la opinión de que la historia no es una ciencia sino una mezcla confusa, entonces dejaría de fomentarla.

29 [47]

¡La maldita alma del *pueblo*! Cuando nosotros hablamos del *espíritu* alemán, hablamos de los grandes espíritus alemanes, Lutero, Goethe, Schiller y algunos otros, no del mitológico fantasma de las masas obtusas reunidas. Mejor sería hablar ya de hombres como Lutero, etc. Queremos ser cuidadosos a la hora de llamar a algo alemán: en primer lugar está la *lengua*, pero comprender esta como expresión del carácter popular es una pura frase y hasta ahora no ha sido posible decir esto de ningún pueblo, sin caer en fatales imprecisiones y frases hechas. La lengua griega y el pueblo griego! ¡Hay quien los unifica! Además, sucede como con la escritura: el fundamento más importante de la lengua no es precisamente *griego*, sino, como se dice ahora, indogermánico. Con el estilo y el hombre la cosa ya mejora. Atribuir predicados a un pueblo es siempre muy peligroso: en última instancia todo está tan mezclado, que sólo más tarde se volverá a encontrar unidad en la lengua o se pondrá en ella una ilusión de unidad. ¡Sin duda alemanes! ¡Imperio alemán! Esos términos significan algo, también el que haya alemán significa algo. Pero, ¡alemanes de raza! Todavía se ha de *encontrar* lo alemán como cualidad artística del estilo, lo mismo que el estilo griego se encontró sólo tardíamente entre los griegos: al principio no hubo unidad, sino más bien una terrible κρᾶσις.

29 [48]

Contra el paralelismo entre la historia y la *juventud, la madurez y la vejez*, ¡tampoco se encuentra en esto la huella de la verdad! Cinco o seis mil años no significan nada, y ante todo no hay unidad, porque siempre vuelven a aparecer nuevos pueblos y desaparecen los viejos en un letargo invernal. Pero en ellos

---

[24] Nietzsche utiliza la misma expresión que Feuerbach contra la filosofía de Hegel. Es posible que la fuente de Nietzsche aquí haya sido Wagner. En 11[38] se define la historia como «una teodicea cristiana encubierta».

[illegible]ncia no se trata ni mucho menos de pueblos, sino de hombres, la *nacionalidad* es la mayoría de las veces sólo la *consecuencia* de rígidas normativas de gobierno, es decir, de un tipo de disciplina impuesta por la violencia circundante y el refrenamiento, además de la obligación de casarse y hablar y vivir juntos.

[illegible]

Expresado cristianamente: el *diablo* es el soberano del mundo y además será siempre así esencialmente. Pero ahora se dice de una forma más culta: el sistema de egoísmos que luchan uno contra otro: con lo que se piensa en el bosque, que crece de manera tan uniforme y regular, porque todos los árboles sólo satisfacen el egoísmo.

[illegible]

[illegible] El *peligro de lo monumental* que, compuesto de elementos pertenecientes a todas las épocas, debilita y confunde el instinto investigador! Lo mismo se puede decir también del conocimiento de todas las relaciones o estratos sociales: si el campesino tuviese este conocimiento, ¡qué haría con el arado!

[illegible]

[illegible] necesario *refrenar* el sentido histórico ilimitado: realmente existe ya un freno, sin embargo, es innecesario, el que se lleva a cabo mediante el prosaico y [illegible] espíritu de la época, que se busca y se cree encontrar en todas las partes y que reduce la historia a su medida. Una reducción semejante la encuentro [illegible]amente en Cicerón (Mommsen), Séneca (Hausrath), Lutero (*Protestantenspiegel*), etc. La historia fue sujetada y desplegada de otra manera por Hegel, [illegible] es llamado con toda justicia «el genio de la historia» alemán, pues creyó que estaba en lo más alto y al final del desarrollo histórico, y por ello en posesión de todas las épocas pasadas como si él fuera su νοῦς ordenador. Todo intento de comprender el presente como cima de los tiempos lo arruina, porque niega el significado ejemplar de lo histórico. La fórmula de Hartmann es la más horrible: «[illegible]narse al *proceso del mundo*»[27].

[illegible] von Hartmann, en la p. 618 (de ahí comprendo claramente el enorme éxito), muestra adónde nos lleva la consideración de la historia como un *proceso*. Aquí la visión histórica se hermana con el pesimismo: ¡ahora se ven las consecuencias! Las edades de la vida del individuo ofrecen una analogía, que en absoluto muestra una descripción lisonjera del presente, sino sólo la conclusión de que las cosas irán todavía peor y que esto es un proceso necesario, al que uno se ha de abandonar. Para la analogía sirve un tipo de hombre muy vulgar, cuya edad [illegible] lleva a la «sólida mediocridad» y a una forma de arte, que para él representa más o menos por término medio «lo que por las noches es la farsa teatral para el agente de bolsa berlinés». Ante todo adopta «una cómoda y práctica instalación en la patria terrenal que mire con prudencia hacia el futuro». Además, [illegible] especie de imperativo agridulce: «Despiadada y cruel es esta labor de desilusión de las ilusiones, al igual que la ruda presión de la mano que despierta al

[illegible] En el ms.: «7)» y no «1)».

[illegible] III, 9.

[illegible] Cf. Hartmann, *op. cit.*, p. 638. Cfr. 3 [5].

tormento de la realidad al que sueña dulcemente; pero el mundo tiene que seguir adelante; la meta no puede ser soñada, debe ser conquistada luchando, y sólo a través del dolor pasa el camino de la redención.» No se comprende, por tanto, cómo el proceso, del que antes fue descrita la edad viril, finalmente «entra en un período de madura contemplación, en el que abarque con la mirada, unificándolos con una triste melancolía, todos los sufrimientos caóticos y tumultuosos de su vida pasada y la total vanidad de las metas en las que hasta ahora había puesto aspiraciones», pp. 625 ss. Pero si la humanidad debe vivir su senectud a la manera de Leopardi, debería ser más noble de lo que es en realidad, y sobre todo debería tener una edad viril diferente de la indicada por Hartmann. El viejo que surgiera de semejante edad viril, sería nauseabundo y se agarraría a la vida con afán resistente, enredado más que nunca en las ilusiones más vulgares.

29 [52]

Hartmann es importante porque, siendo consecuente, mata la idea de un proceso del mundo. Para soportar esa idea, pone como τέλος la redención consecuente, la liberación de las ilusiones y la elección del ocaso. Pero el final de la humanidad puede producirse en cualquier momento por un desastre geológico, y esa ausencia de ilusiones presupone un desarrollo superior de las fuerzas morales e intelectuales: lo cual es completamente inverosímil: más bien, si estas fuerzas se vejeciesen, podrían ser cada vez más poderosas las ilusiones y concluir la vida con una *vuelta al infantilismo.* De este modo, el último resultado no es en absoluto consuelo y no podría ciertamente ser considerado como un τέλος. En la edad viril, tal y como él la describe, disminuye progresivamente la capacidad de considerar la existencia como un problema y la necesidad de redención es cada vez menor. Queremos abstenernos de todas las construcciones de la *historia de la humanidad* y, en general, no queremos tener en cuenta a las masas sino a los individuos dispersos por doquier: éstos forman un puente sobre la corriente vertiginosa. Ciertamente, no son la continuación de proceso alguno, sino que viven en común y simultáneamente, gracias a la historia, que les permite una tal acción conjunta.

Es la «República de los genios»[28]. La tarea de la historia es mediar entre ellos y, de este modo, suscitar la generación de lo grande y lo bello prestando la fuerza. La meta de la humanidad no puede estar en el fin, sino en los ejemplares más altos, que, esparcidos a través de los milenios, representan juntos todas las fuerzas supremas que se ocultan en la humanidad.

Además: ¡¡proceso del mundo!! ¡Pero se trata solamente de la infamia de los pulgones humanos!

Hartmann dice en p. 637: «sería poco compatible con el concepto de desarrollo atribuir al proceso del mundo una duración infinita en el *pasado*, porque entonces cualquier desarrollo pensable debería haber transcurrido ya, lo que no es *el caso* (!!!), tampoco podemos asignar a este proceso una duración infinita en el *futuro*; ambos puntos de vista suprimirían la idea de *desarrollo hacia una meta* y equipararían el proceso del mundo con las Danaides sacando agua. La completa victoria de lo lógico sobre lo ilógico debe coincidir, por consiguiente, con el fin *temporal del proceso del mundo, con el Juicio Final* (!!)».

[28] Cf 24[4]

Uno huye a gusto de este «proceso del mundo» de Hartmann hacia el caos de los átomos de Demócrito y hacia la teoría darwiniana de la supervivencia del más apto vitalmente entre innumerables combinaciones. Incluso aquí hay sitio todavía para los grandes individuos, aunque su aparición sólo sea debida a la casualidad. En Hartmann la negación de la voluntad es una aberración y la afirmación de la vida es el auténtico deber. ¡Al final las mayorías de la tierra deben votar por la aniquilación y la vuelta a la nada!

Frente a esto, nuestra teoría de que la *conciencia* sólo se desarrolla y *fomenta a través de ilusiones cada vez más elevadas*. Por eso, si nosotros tenemos un nivel de «conciencia» tan bajo (en comparación con los griegos), es porque nuestras ilusiones son *más bajas* y *vulgares* que las suyas. No estoy en condiciones de llamar a este progreso hacia la vulgaridad, un progreso hacia «la edad viril». Piénsese en la desaparición de las ilusiones, entonces la conciencia se evaporaría hasta llegar a la planta. Por lo demás, las ilusiones son sólo la expresión de hechos desconocidos. Llevar a la humanidad hasta *el hastío* es la meta de Hartmann: y después el suicidio colectivo: ¡cometido por la mayoría de los hombres! A continuación el mundo experimenta un vuelco y se hunde de nuevo en el mar de la nada. Tarea de las próximas generaciones, ¡introducir el hastío abandonándose al proceso del mundo, es decir, afirmando la voluntad de vivir!

Un libro repugnante, ¡una vergüenza para la época! ¡El pesimismo de Schopenhauer causa un efecto infinitamente más puro, más elevado y más moral! Esta filosofía de Hartmann es la *caricatura del cristianismo*, con su sabiduría absoluta, su Juicio Final, su redención, etc. La especulación sobre el efecto de la *comedia monstruosa*, unida con el *laissez fair*, nunca fue más insensata. El pretexto de David Strauss está integrado en el proceso del mundo, encuentra ahí su lugar y, por consiguiente, se encuentra así justificado. De ahí el éxito entre la *masa de los literatos* (eso significa hoy «éxito» en resumidas cuentas: ¡tener la capacidad de incitar al público a comprar!)

19 [53]

El «proceso del mundo» *hegeliano* se disipó en un pingüe Estado prusiano con una buena policía. Todo esto es teología encubierta, que se da también en Hartmann. Pero no somos capaces de pensar en el principio y en el final: así que olvidemos de una vez este desarrollo! ¡Es de repente ridículo! ¡El hombre y el «proceso del mundo»! ¡El pulgón y el espíritu del mundo!

19 [54]

Para qué existen los hombres, para qué existe «el hombre», es algo que no nos debe preocupar: pero para qué existes tú, eso te pregunto: y si no lo sabes, ponte a ti mismo metas, *metas nobles y elevadas* y ¡perece por ellas! No conozco meta mejor para la vida que perecer por lo grande e imposible: *animae magnae prodigus*[*].

19 [55]

1. *Descripción del sentido histórico*, al final en su forma extrema, el proceso del mundo y la ley moral que se deriva de él.

[*] Horacio, *Carm.*, I, 12, 37s.

2. *Motivos* internos de esta hipertrofia del sentido histórico.
3. *Significado* de la *historia* para una *cultura.*

29 [56]

Lo histórico en la *educación*. El hombre joven es fustigado a través de todos los siglos, algo que no sucedió entre los griegos y los romanos. Además, ¡historia política para jóvenes! ¡Ellos no pueden comprender nada de una guerra, nada de una acción de Estado, de una política comercial, de cuestiones de poder, etc! ¡Así el hombre moderno pasa por las galerías de arte, así oye los conciertos! Siente que esto suena de una manera distinta de aquello, y lo llama luego «justo histórico». — La masa es tan enorme, que el embotamiento tiene que ser la consecuencia. A esto se añade un exceso de cosas horribles y de barbarie y, donde existe una conciencia más fina, sólo puede haber un sentimiento: la náusea. Además el hombre joven se aleja de su patria y aprende a dudar de todas las costumbres y conceptos. En cada época fue distinto: «no importa cómo eres». Según el ἦθος, el hombre se apartará de lo malo o de lo bueno (es decir, de lo grande). «Seguid vuestro camino libre, pero peligrosamente, sin andandores.» Afortunadamente el espíritu de la juventud es la mayoría de las veces tan obtuso, que especialmente no da resultados, aparte de un oscuro aturdimiento; falta una fuerte fantasía y, además, las masas que afluyen son demasiado poderosas, todo queda anegado.

Una tal cantidad de historia no es necesaria para nadie, como demuestran los antiguos, más aún, es en alto grado peligrosa, tal y como lo demuestran los modernos.

¡Ahora el estudiante de historia! Él ha investigado un capitulillo totalmente aislado del pasado: ahora es un servidor de la ciencia, de la verdad, ahora toda modestia ha desaparecido, ¡está preparado! La arrogancia erudita impide la educación superior. Considero a los jóvenes doctores en historia como hombres que desde el punto de vista de la cultura no saben contar hasta tres y la mayoría tampoco lo hará nunca: pues ¡son ya «productivos»! ¡Dios mío!

29 [57][30]

Tomar todo «objetivamente», no enojarse por nada, no amar nada, «comprender» todo — a eso se llama ahora «sentido histórico». Los gobiernos fomentan de buena gana tal sentido, así como fomentaron el hegelismo; pues hace a la gente dócil y flexible. Pero es ante todo la prensa entera la que se ha educado en ese espíritu: ya sólo se enoja uno y se enfada «artísticamente», para lo demás se «es indiferente» y «se comprende» todo: *tout comprendre c'est tout pardonner*: pero no se «perdona», se justifica todo. Incluso sin estar vinculado a nada, el periodista histórico niega todos los vínculos: los acepta solamente en un sentido utilitario.

Esta ya no debe ser la época de la personalidad armónica, sino la del «trabajo en común». Esto quiere decir únicamente que los hombres *antes* de estar preparados son utilizados en la fábrica. Pero tened por seguro que en breve la ciencia se arruinará lo mismo que los hombres de ese trabajo fabril. La «sólida mediocridad» se hace cada vez más mediocre, el hombre es más sabio que todos

[30] Cfr. H1

hombres en un *único* punto y en todos los demás más estúpido que cualquier erudito del pasado: pero *in summa* infinitamente más presuntuoso. Un sistema de carretero, que decreta que el genio es superfluo: se verá que vuestros edificios han sido hechos por *carreteros*, no por *arquitectos*. A aquel que tiene en la boca el eterno «¡división del trabajo!», «¡en fila y alineación!», etc., se le ha de decir de una manera clara y contundente: si queréis favorecer a la ciencia lo más rápidamente posible, la destruiréis también con la misma rapidez: de la misma manera que muere la gallina a la que obligáis artificialmente a que ponga los huevos demasiado rápidamente. Bien, la ciencia en los últimos decenios ha progresado con sorprendente rapidez: pero mirad a los eruditos, gallinas extenuadas. Ya no hay verdaderamente naturalezas «armónicas»: lo único que pueden hacer es cacarear más que nunca, pero los huevos son también más pequeños que nunca. De ahí también la estimada «popularización» de la historia para un «público promiscuo». Para los eruditos eso es tan fácil, porque ellos mismos, prescindiendo de un campo muy pequeño, son «un público muy promiscuo» y participan de sus necesidades. Necesitan tan sólo sentarse cómodamente en bata, y así consiguen abrir también su pequeño círculo de estudio a aquellas necesidades populares promiscuas: a este acto de comodidad se pretende dar el nombre de «molesta condescendencia del erudito con el pueblo», mientras que el erudito, en el fondo, sólo se ha rebajado ante sí, porque no es erudito sino plebe. Cread en primer lugar un pueblo — ¡nunca podréis pensarlo lo suficientemente noble y alto! ¡Pero no es fácil pensar que vuestro «público promiscuo» es lo suficientemente vulgar!

19 [58]

Para la *conclusión*. Si os habéis puesto *de mal humor* por estas consideraciones, os puede decir el autor que lo había previsto: lo que no puede prever es hacia dónde dirigiréis ese mal humor: si contra el autor o contra vosotros mismos. Si es en este último sentido, ciertamente raro, lo mejor que haríais es olvidar completamente al autor: qué importa quién diga una verdad: con tal de que se diga y existan algunos que la tomen a pecho. He escrito para ambas clases y, como espero, con bastante claridad.

19 [59]

En todo el mundo no se habla del inconsciente, porque por su naturaleza es desconocido: sólo en Berlín se habla y se sabe algo de esto y nos cuentan qué es lo que se persigue propiamente. O sea, sobre el hecho de que nuestra época deba ser justamente tal como es, si un día la humanidad estuviera harta de esta existencia: algo de lo que tenemos una corazonada — mientras sólo E. von Hartmann lo *sabe*. — Lo que David Strauss toma como una realidad ingenua, es justificado por Hartmann no sólo respecto al pasado, *ex causis efficientibus*, sino incluso respecto al futuro, *ex casua finali*: Hartmann hace irradiar sobre nuestra época la luz del Juicio Final y, entonces, se encuentra que ésta se aproxima a la edad viril de la humanidad, a ese estado feliz en el que no habrá más que una sólida mediocridad y en el que la única forma de arte será la que necesita el agente de bolsa berlinés por la noche, en que «la época no tendrá necesidad de genios, porque sería como arrojar las perlas a los cerdos, o también porque la época ha pasado desde el estadio correspondiente al genio a otro *más importante*» (p. 619).

Desearíamos habernos equivocado al escribir, pero lo único que he hecho ha sido copiar. Moral: la situación es absolutamente deplorable y llegará a ser todavía más deplorable, pero así debe ser, esto es lo que tiene que suceder, «es evidente que el Anticristo se propaga cada vez más» (p. 610). Pero nosotros estamos con todo esto en el mejor camino, «por eso, avancemos con firmeza en el proceso del mundo como trabajadores en la viña del Señor, pues lo único que puede llevarnos a la redención es ese proceso» (p. 638). ¿Adivinamos el significado de Hartmann, si barruntamos en él al irónico farsante que quiere exponer al ridículo una vez por todas la idea del «proceso del mundo»? En este sentido raramente hemos leído una ocurrencia más divertida y una bribonada más filosófica: pero los lectores en su conjunto no han escuchado correctamente y han encontrado sólo su propia justificación bajo una luz apocalíptica, de tal manera que se les ha escapado que Hartmann ha escrito precisamente la filosofía del proceso del mundo como una filosofía para el vagabundeo contemporáneo. Ése es el verdadero atractivo de todas las ocurrencias de Hartmann: el que sabe, se da cuenta de que no dice las cosas seriamente, excepto lo que es necesario para seducir a los ignorantes para que adopten una seriedad como es debida.

29 [60][31]

Grillparzer: «Todos los hombres siguen simultáneamente su necesidad particular, de tal manera que millones de tendencias corren paralelamente unas junto a otras, por líneas curvas y rectas, se entrecruzan, se favorecen, se obstaculizan, tienden hacia delante, o hacia atrás, adoptando mutuamente un carácter fortuito y haciendo imposible, excluidos los efectos de los acontecimientos naturales, demostrar la existencia de una necesidad estricta y omniabarcante de lo que acontece»[32].

Por lo demás, habría que estudiar solamente lo concluso, acabado y muerto, porque se han hecho evidentes las últimas consecuencias de las que se puede aprender. — La historia como «sistema universal de los errores, de las pasiones». Doctrina negativa: ante qué hay que estar prevenido.

Grillparzer: «hay algo peculiar en el florecer y en el declinar de los pueblos. En cada uno se da una fuerza prominente que actúa benéficamente mientras que tenga que superar los obstáculos, pero que tras esa victoria se vuelve contra sí misma»[33].

29 [61]

Si se unen un estoico y un epicúreo, se conjurarán para asesinar a César.

29 [62]

Los hechos mismos son considerados como «emanaciones inmediatas del espíritu del mundo», ellos solos tendrían, por esta razón, la necesaria dignidad y profundidad, por eso el arte trágico tendría que subordinarse a la historia. ¡Ridículo! ¡A la historia! «Qué otra cosa es pues la historia, sino el modo en que el espíritu del hombre acoge estos acontecimientos impenetrables para él, una esp

[31] Cfr. HL.

[32] Grillparzer, F., *Politische Studien. Zur Geschichte im Allgemeinen*, en *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1872, IX, p. 40. Cfr. HL 6.

[33] Ibid., p. 45.

que sólo Dios sabe si constituye un conjunto; sustituye lo incomprensible por algo comprensible; introduce sus conceptos de finalidad exterior en un todo que conoce sólo una finalidad interna; y de nuevo el azar, en donde han actuado miles de pequeñas causas. ¡Qué otra cosa es la historia! ¡Qué otra cosa sino la obra de los hombres! Y puesto que lo que le importa al poeta no son sin embargo los acontecimientos sino su unión y justificación, dejad, en nombre de Dios, que se los invente también, si ese es su gusto»[34].

[63]

Se ha dicho del actor, que su arte tiene tres grados: «*comprender* una papel, *sentirlo* e intuir su naturaleza », y únicamente los tres hacen al actor: otra cosa se dirá del hombre históricamente grande: considera ante todo lo que ha de hacer, su misión, como una suma de puros casos singulares expresivos, raramente siente la unidad de todos estos casos como su misión, y lo más raro de todo es que comprenda su misión. Pero el historiador le pisa los talones y puede hacer las tres cosas.

[64]

El húngaro y *el catedrático hegeliano*[35].

La historia como «el concepto que se realiza a sí mismo, según una necesidad demostrable y un progreso continuo». La historia recibe por eso «una aureola teórica», ella es «la manifestación de Dios sobre la tierra, pero ese Dios a su vez es el resultado de la historia». En este punto quisiera casi adherirme a la opinión del español Juan Huarte[36], que decía de los alemanes que tenían buena memoria y poco juicio; su juicio sería siempre parecido al de los borrachos, porque la cantidad de humedad que tienen su cerebro y el resto de su cuerpo, no les permite penetrar en la naturaleza de las cosas. También se recordará que el mismo autor atribuye a los alemanes una gran capacidad inventiva en los mecanismos de relojería, fuentes y artilugios mecánicos, y me inclinaría a poner también en esta lista a un mecanismo de relojería conceptual que se realiza por sí mismo.

[65][37]

Grillparzer se ensaña «contra la pretendida utilidad en la época moderna de la historia de la literatura, incluso respecto a un perfeccionamiento ulterior práctico de las ramas de la literatura, y más bien la incluye entre aquellas tendencias de vez en cuando peligrosas, que mientras por una parte acrecientan la masa de los conocimientos superficiales, es decir noticias, por la otra amplían desmesuradamente el horizonte, de manera que al final es cada vez más difícil la concentración interior, sin la que no son posibles una acción o una obra. Pero la maldición de nuestra época consiste en la ausencia de esta concentración».

Dice Grillparzer que nosotros sentimos las cosas de manera abstracta. Ya casi no sabemos cómo se manifiesta el sentimiento en nuestros contemporáneos; los mandamos dar saltos, algo que hoy en día ya no se hace. Shakespeare nos ha

---

[34] Ibíd., p. 129.

[35] Cfr. 29 [6].

[36] Juan Huarte de San Juan (1529-1588), médico y filósofo renacentista español, autor de *Examen de ingenios para las ciencias*. Baeza, 1549 (Espasa-Calpe, Madrid, 1991).

[37] Grillparzer, F., *op. cit.*, pp. 159, 187, 197.

corrompido a todos los modernos. — ¡Quién creerá en la verdad del [illegible] de un Heine! Más o menos como yo tampoco creo en la de un E. von Hartmann. Pero ellos reproducen con una tendencia irónica el modo de ser de los grandes poetas y de los grandes filósofos: haciendo esto, en el fondo, tienen una [illegible]ción satírica y se burlan de sus contemporáneos, a los que les gusta [illegible]ñar en filosofía y en lírica, y por eso miran seriamente con sus ojos [illegible] las gafas, para encontrar inmediatamente la sección histórica bajo la que [illegible]sifica a estos nuevos genios: ¡Goethe y Heine, Schopenhauer y Hartmann! [illegible] el fino sentido «histórico» de los alemanes!

29 [66][38]

Todos hablan sin parar del espíritu del pueblo, del inconsciente, de la [illegible] la historia, etc., pero eso no conduce a nada de cara al presente. Parece que [illegible] valora lo que surge inconscientemente del manantial más profundo del [illegible] pueblo, y en la práctica todo se imita del modo más consciente posible y, [illegible]ciadamente, del modo más torpe posible: el parlamentarismo inglés, las [illegible] francesas y la moral de tendero inglesa, y fraseologías progresistas francesas, [illegible] aún, internacionales, y además cuadros de todas las épocas y pueblos, y la [illegible]jerizante tiene para el alemán moderno el valor del lujo más bello. Uno se [illegible] a Freitag en la *Siegessäule*[39]: ¡qué sentimientos les inflaman! Luego está en [illegible] manos ciertamente, como cuenta el bribón de Hartmann, que nos [illegible] desde el último siglo a aquel estado ideal en el que el género humano [illegible]cientemente su historia» (p. 291); incluso presentimos el estado todavía [illegible] en que la humanidad ponga fin a su historia y al proceso del mundo en [illegible] «se vuelva a hundir en la nada» junto al mundo, quizás después de haber [illegible] sobre el globo terráqueo la notificación telegráfica de que para eso ha [illegible] mayoría (ver p. 640) y con la orden policial de que el próximo sábado por la [illegible] a las 12 en punto el mundo debe acabar, minorías derrotas por votación [illegible] «Desde mañana ya no habrá más tiempo»: para eso Hartmann, el bribón, [illegible] el *Apocalipsis* de Juan, 10, 6 (ver *Philosophie des Unbewussten*, p. 637).

El mismo bribón señala como la «cuarta y última» fase del desarrollo [illegible] la libre asociación: el trabajador se ha de educar para la madurez, ejercer [illegible] educación (a través de la asociación Schultze-Delitzsch[40], una mejor formación escolar, sociedades de formación de los trabajadores, etc.) es la tarea social más importante del presente (p. 296). «La meta final de este desarrollo social [illegible] que cada uno lleve una existencia confortable, con un horario de trabajo que le permita el tiempo suficiente de ocio para su formación intelectual.»

29 [67]

Hartmann y Heine son inconscientemente irónicos, se burlan de sí mismos. Kant niega, ciertamente, que alguien se pueda engañar a sí mismo[41].

---

[38] Casi todo el fragmento son citas de Hartmann.

[39] Columna situada en la Königsplatz de Berlín, inaugurada como monumento nacional el 2 de septiembre de 1873 para conmemorar la victoria de Sedan (guerra de Prusia contra Dinamarca).

[40] Franz Hermann Schultze-Delitzsch (1808-1883), político y editor alemán, creó en las cooperativas de crédito y de consumo para los trabajadores.

[41] Kant, *Metafísica de las costumbres*, II, par. 9.

[68]

«Mirar al futuro es difícil», dice *Grillparzer*, «pero todavía más difícil es mirar [illegible]nte hacia el pasado. Digo *puramente*, es decir, sin mezclar en la mirada [illegible]pectiva nada de aquello que ha acontecido o se ha manifestado en el inter[illegible] tiempo.»

Grillparzer: «El error principal de la manera de pensar y de las aspiraciones [illegible] alemanes está en tener una *personalidad débil*, a consecuencia de la cual lo [illegible], lo presente, produce escasa impresión sobre el alemán»[42].

[69]

Interioridad — deshonestidad hacia el exterior. *Filosofía*.

[70]

Dice Polibio, «igual que un animal que pierde la vista es completamente in[illegible] lo mismo pasa con la historia, despojada de la verdad, no es nada más que [illegible]narración inútil».

«La historia es la que prepara para la administración del Estado y la maestra [illegible] amorosa, porque con el recuerdo de las desgracias de los otros nos exhorta [illegible]portar con firmeza los cambios de fortuna»[43].

[71]

De la misma manera que se pueden relacionar los ruidosos y belicosos edito[illegible] del *Kölnischen Zeitung* durante la última guerra con un discurso de De[illegible], así también se relaciona este producto vacío, el hombre histórico fe[illegible] con los hombres históricos de acción. Un redactor de periódico con la [illegible]pata de guerra de Tirteo[44] es precisamente tan cómico como lo sería un De[illegible] escribiendo editoriales. Quien quiere hacer algo decente, debe presentir [illegible] sentir *a posteriori*, y no puede en general mirar alrededor.

[72][45]

Hegel: «Si el espíritu da una sacudida, también nos afecta a nosotros los filó[illegible]» En la filosofía es el espíritu de un pueblo, el espíritu de una época, el que [illegible] conciencia de sí mismo. Entonces, también se encontrará en *Hartmann* un [illegible] de esa conciencia irónica.

Dios tendría que ser «el espíritu universal de la humanidad que actuase en [illegible] los espíritus de los pueblos», la religión tendría que ser la elevación hacia [illegible] de la idea en sí y para sí. Hegel: «La *historia universal del mundo*, cuyos [illegible]cimientos, la dialéctica de los espíritus particulares *de los pueblos*, — que [illegible] en un frasquito, — representa el *juicio final*.» «Que la historia, y esencial[illegible] la historia universal, tenga como fundamento un objetivo final en sí y para [illegible], y la misma finalidad y haya sido y sea realizada realmente en ella (el plan de

[42] Ibid., IX, p. 270 y VII, p. 353. Cfr. HL 4.

[43] Polibio, I, 14,6 y I, 1, 2. Cfr. HL 2.

[44] Tirteo vivió en Esparta en el siglo VII a. C., fue autor de famosas elegías patrióticas y [illegible] militares. Cfr. 29 [135].

[45] Las citas de Hegel en este fragmento y en los dos siguientes pertenecen a la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, § 548 y 549.

[46] Cfr. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I, 3, cap. 5.

la Providencia); que en general haya en la historia *razón*, es algo que debe ser integrado filosóficamente y como algo necesario en sí y para sí.» «Una historia sin tal fin y sin tal juicio no sería más que un estado de debilidad de la imaginación, ni siquiera un cuento infantil, pues incluso los niños exigen un interés en las narraciones, es decir, un fin dado que se pueda al menos presentir, y la relación de los acontecimientos y acciones con tal fin.» Conclusión: toda narración debe tener un fin, por consiguiente también la historia de un pueblo, la historia del mundo. Es decir, porque hay «historia del mundo», también debe haber un fin en el proceso del mundo. Es decir, nosotros exigimos narraciones sólo si van acompañadas de fines: pero no exigimos en absoluto narraciones del proceso del mundo porque consideramos un fraude hablar de ello. Está claro que mi vida no tiene ningún fin, puesto que mi nacimiento ha sido fruto de la casualidad; otra cosa distinta es que yo pueda ponerme un fin. Pero un Estado no tiene ningún fin: somos nosotros los que le damos un fin u otro.

29 [73]

Sobre la mitología de lo histórico. Hegel: «Lo que acontece a un pueblo, lo que se desarrolla dentro del mismo, tiene su significado esencial en la relación con el Estado; las meras particularidades de los individuos están lejísimos de ese objeto que pertenece a la historia.» Pero el Estado es sólo el medio para asegurar la conservación de muchos individuos: ¡cómo puede él ser un fin! La esperanza está en que al asegurar la conservación de muchos fracasados, también sean protegidos aquellos pocos en los que culmina la humanidad. De lo contrario no tiene ningún sentido mantener a tantos hombres miserables. La historia de los Estados es la historia del egoísmo de las masas y del ciego deseo de querer vivir: sólo por los genios se justifica en alguna medida este afán, en cuanto que les permite existir. Egoísmos particulares y colectivos luchan unos contra otros — un torbellino de átomos de egoísmos — ¡quién buscaría ahí fines!

En virtud del genio algo resulta de ese torbellino de átomos y ahora se piensa más benévolamente esa absurda actividad: más o menos como si un cazador ciego disparase cientos de veces a su alrededor y, por azar, cazase un pájaro. Al final ha dado resultado, se dice a sí mismo, y sigue disparando.

29 [74]

Hegel: «El interés de una *biografía* parece contraponerse directamente a un fin universal, pero ella misma tiene como trasfondo el mundo histórico, en el cual está implicado el individuo.» De ahí, por lo tanto, el título justificativo de «Demóstenes y su tiempo», etc. Si hay diez biografías de la misma época, se tiene diez veces lo mismo: ¡la manía de escribir libros! Sobre el «espíritu de la época de Ambrosio o incluso — por decirlo con Lichter[47] — algo sobre la particular individualidad de Ambrosio, en cuanto que está envuelta en el trasfondo de aquella época».

Por lo demás, sería todo muy bonito, si no fuese tan absurdo hablar de «historia universal»: suponiendo que el mundo tuviera una finalidad, sería imposible conocerla, porque somos pulgones de tierra y no gobernantes del mundo. Toda divinización de los conceptos universales aludidos, Estado, pueblo, humanidad,

[47] Philipp Lichter (1796-1870), párroco católico en Trier, autor de la edición *Des heiligen Ambrosius drei Bücher von Pflichten*, Coblenza, 1830.

[illegible] del mundo, tiene la desventaja de hacer más pequeña la carga del individuo y de aligerar su responsabilidad. Si eso depende del Estado, entonces poco [illegible] el individuo: como lo demuestra cada guerra. Expresado en términos [illegible] quien *quita* al hombre la creencia de que él es algo más fundamental y [illegible] que todos los medios destinados para su existencia, hace al hombre peor. Las abstracciones son sus obras, sus medios de existencia — nada más, no sus [illegible]. Le debe ser permitido en cada momento, en cuanto ser moral, perecer luchando contra medios que llegan a ser prepotentes convertidos en fines, es decir, ser mártires: para no *propter vitam, vitae perdere causas.*

[illegible] [75]

El hombre tiende a unir aquello que ve implicado en una relación de *causa* y efecto, como *medio* e *intención. Schiller*: «Uno después de otro, los fenómenos comienzan a sustraerse a la ciega casualidad, a la libertad sin ley, y a alinearse como un miembro idóneo en un todo armonioso — *que ciertamente sólo existe en su representación.*» Propongo como canon general explicar la historia de los [illegible] aplicando un mínimo de espíritu y de intención, en suma, de modo puramente material, por analogía con complejos de átomos que chocan entre sí. La fuerza de gravedad es una estupidez — Contra la mitología.

[illegible] [76][illegible]

La necesidad de tratar con grandes precursores es ciertamente signo de talento, pero Goethe tiene también mucha razón cuando dice que un canalla sigue siendo un canalla, y que una naturaleza mezquina, incluso con un contacto diario con la grandeza de sentimientos de la Antigüedad, no puede crecer ni una pulgada. Pero si tales naturalezas mezquinas aprenden a tratar familiarmente con pequeñeces y maldades pasadas y a rastrear con predilección en la historia los efectos de lo que es pequeño, esas naturalezas llegan a ser entonces día a día cada vez más enanas, más gozosas del mal ajeno, más malintencionadas y utilizan su mala destreza para escandalizar a todo lo recto y grande.

[illegible] [77]

Goethe ha expresado en una ocasión lo letal que es el saber histórico: «Si hubiese sabido tan claramente como lo sé ahora, cuántas cosas excelentes existen desde hace siglos y milenios, no habría escrito una sola línea, sino que habría hecho otra cosa.»

[illegible] [78]

Goethe: «Nuestra época es tan mala que el poeta ya no encuentra en la vida humana que le rodea ninguna naturaleza apropiada para él. Para su edificación personal, Schiller recurrió a dos grandes cosas: a la filosofía y a la historia.»

Goethe: «Verdaderamente no es mi aspiración ver de una manera más clara y distinta, al menos dentro de ciertos límites, en las oscuras regiones de la historia — de hecho, era propiamente Niebuhr[49] el que me interesaba y no la historia

[illegible] Los fragmentos siguientes, 29 [77, 78, 79] pertenecen a citas tomadas de las *Conversaciones* [illegible] *Eckermann*. Cfr. 26 [15].

[illegible] Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) fue político e historiador de la Antigüedad. Cfr. 29 [illegible], 101, 105, 152, 157]

romana. De este modo, un hombre de inteligencia profunda y tan laborioso no edifica el espíritu. Las leyes agrarias no me importan absolutamente nada, pero el modo como él las explica y la manera en que me aclara las circunstancias más complicadas es algo que me exige, que me impone el deber de proceder de un modo igualmente escrupuloso en las cosas que emprendo.»

Goethe a Lavater: «*No me gustan los resultados y las abstracciones, no quiero la historia y los hechos particulares*[50].»

29 [79][51]

Goethe: «Schiller parece aquí, como siempre, dueño absoluto de su naturaleza sublime; cuando se sienta a tomar el té, es tan grande como lo hubiese sido en el Consejo de Estado. Nada le cohibe, nada le coarta, nada amenaza el vuelo de sus pensamientos; él expresa siempre libremente, sin contemplaciones y sin escrúpulos, las grandes ideas que viven en él. ¡Este era un verdadero hombre, y así habría que ser también!»

29 [80]

Con la formación histórica sucede lo mismo que con la erudición.

Dice *Lichtenberg*: «Creo que algunos de los más grandes espíritus que jamás hayan vivido no sabían tanto, ni habían leído siquiera la mitad de lo que leyeron muchos de nuestros eruditos mediocres. Y algunos de nuestros muy mediocres eruditos hubiesen podido llegar a ser hombres más grandes, si no hubiesen leído tanto.»

Lichtenberg: «¿No hubiese sido mucho mejor para el género humano, que no tuviésemos ya ninguna historia, al menos ninguna historia política? El hombre actuaría más según las fuerzas que tiene en cada momento; mientras que el ejemplo de vez en cuando a alguno lo mejora, a miles los hace peores[52].»

Goethe: «Quien de ahora en adelante no se dedica a un arte o a un oficio, terminará mal. El saber ya no ayuda en la vorágine del mundo; cuando uno está informado de todo, se pierde a sí mismo[53].»

29 [81]

Con los estudios históricos ha venido al mundo la oposición entre «culto» e «inculto»: ¡Cuánto ha perdido con ello el espíritu creativo! ¡Es inexpresable! Ha perdido la confianza en su pueblo, porque sabe que su sentimiento se ha falseado y alterado. Puede ser también que este sentimiento en una minoría haya llegado a ser más fino y noble: esto no le resarce, pues habla como quien lo hace a una secta y ya no se siente necesario para su pueblo. Prefiere enterrar su tesoro, porque siente asco de llegar a estar protegido pretenciosamente por una clase, mientras que su corazón está lleno de compasión por todos. Es el fin de las religiones y de las artes, si un dios fulminante no consigue echar abajo ese muro.

---

[50] Carta de Goethe del 25-30 de agosto de 1776.

[51] Cfr. Eckermann, *op. cit.*, 11 de septiembre de 1828.

[52] G. Ch. Lichtenberg, *Vermischte Schriften*, Dieterich, Göttingen, 1867, I, 282 y I, 281 [BN, 354].

[53] Goethe, «*Maximen und Reflexionen*», en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, III, p. 225.

19 [82]

¿El número de escritos históricos que se publican al año? ¡Hay que tener en cuenta que casi toda la ciencia de la Antigüedad pertenece a este ámbito! Y además, en casi todas las ciencias la mayoría son principalmente escritos históricos, a excepción de la matemática y disciplinas particulares de la medicina y las ciencias naturales.

Me maravillo siempre de que los hombres no sientan repugnancia de sí mismos, cuando miran continuamente al pasado. Pero la fiebre histórica va acompañada por la grandísima vanidad del momento presente.

19 [83]

Goethe. Naturaleza.

Suponiendo que fuese verdadero — entonces falta la ilusión:

en las grandes cosas,
que nunca se logran sin una cierta ilusión.

19 [84][54]

«Sólo a través de una *praxis superior*, dice *Goethe*, las ciencias deberían actuar sobre el mundo exterior; pues propiamente son todas ellas ciencias esotéricas y sólo pueden convertirse en exotéricas mediante la mejora de ciertas actividades. Todas las otras formas de participación no conducen a nada. — Que se apele también al resto del mundo y que informéis de ello, como sucede en la época moderna, es un abuso y produce más daño que utilidad.»

«*Goethe*: «Pero, sin duda, la señal principal que permite distinguir con la máxima seguridad lo verdadero de lo engañoso, está en que: lo verdadero actúa siempre de modo fecundo y favorece a aquel que lo posee y lo cuida; por el contrario, lo falso en sí y para sí está ahí muerto y estéril, más aún, tiene la apariencia de una necrosis, en la que la parte muerta impide que se cure completamente la viva.»

19 [85]

«¡Bravo, a fe mía, compadre Schlehwein! Mirad, el buen Dios es un hombre bueno; cuando dos de vosotros montáis en un solo caballo, uno de los dos tiene que sentarse detrás»[55].

19 [86]

«Preguntaos a vosotros mismos, dice *Hume*, o a cada uno de vuestros conocidos, si desearían volver a vivir los diez o veinte últimos años de vuestra vida. ¡No! Pero los próximos veinte serán mejores, dicen ellos —

And from the dregs of life hope to receive,
what the first sprightly running could not give[56].»

---

[54] Ibid., III, p. 282. Cfr. HL 7.

[55] Shakespeare, *Viel Lärmen um Nichts*, acto III, esc. V. En la traducción alemana Schlehwein es el «Verges» del original.

[56] Citado por Hume, D., en *Gespräche über natürliche Religion*, Weygand, Leipzig, 1781, sección 10 [BN, 313]: «Y de las heces de la vida esperan recibir lo que la primera y animada carrera no pudo dar». Cfr. más adelante p. 554.

La miseria impulsa a los hombres hacia el futuro, la miseria los impulsa hacia un pasado anterior, para demostrar con ello la felicidad relativa del presente y para consolarse de que alguna vez a otros les ha ido bien. El impulso hacia la felicidad es lo que impide a los hombres encontrar la resignación que les enseña cada día; puesto que la felicidad no está aquí, debe obviamente llegar algún día, concluyen, o haber existido ya. O existe ya, si la comparamos con la desgracia anterior, etc. Lo que impulsa hacia delante a cada hombre, lo hace con todos: utilizan la historia para llegar a ser más felices en el futuro.

Hay dos *maneras de considerar el pasado*: una considera que es suficiente con cada época, cada pueblo, cada día: la otra es insaciable, porque en ninguna parte encuentra la respuesta que busca: ¿cómo se vive felizmente? El sabio vive según la primera, según la segunda manera, la histórica, el que no es sabio, el hombre activo. Así pues, hay una manera de ocuparse de la historia que impide a los hombres ser activos, sin que lleguen a la resignación. Esa es nuestra manera.

David Hume: «Este mundo, comparado con una medida más elevada, es bastante frágil e imperfecto. Ha sido solamente el primer intento de una divinidad todavía joven que más tarde, avergonzándose de la obra fallida, lo abandonó en la estacada: quizás es solamente la obra de una divinidad inferior cualquiera dependiente y objeto de las risas irónicas de seres superiores: quizás es el producto de la vejez y debilidad de una divinidad vencida por el peso de los años, y desde la muerte de esa divinidad ha continuado moviéndose por un afortunado arrastras el primer impulso y la actividad conservada y transmitida.»

Hume: «Si un extranjero fuese inmediatamente arrojado sobre nuestro globo terráqueo, le mostraría, para que se hiciese una idea de nuestros sufrimientos, un hospital lleno de enfermedades, o una prisión atestada de malhechores y monstruosos, o un campo de batalla sembrado de cadáveres, o una flota a punto de naufragar, o una nación que agoniza bajo una tiranía, o por causa de la hambruna o la peste. Para mostrarle el lado alegre de la vida y para darle una idea de sus placeres — ¿a dónde tendría que llevarle? ¿A un baile, a la ópera, a una corte? Pensaría, con razón, que lo que yo quería era mostrarle únicamente otra clase de penas y preocupaciones[57].»

29 [87][58]

Explicar a alguien el sentido de la vida terrena — eso es una meta; sujetar a alguien a la vida terrena y con él a las numerosas generaciones futuras (para esto es necesario escatimarle la primera consideración) — esa es la otra meta. La primera busca quietud para la voluntad la segunda también; la primera la encuentra en la inmediata cercanía y pronto se sacia en la existencia, la otra es insaciable y vaga por los lugares más remotos.

Con el segundo modo habría que considerar propiamente el pasado solo de una manera pesimista — para encontrar el presente relativamente soportable. Sin embargo, el pasado no debería ser visto de un modo tan pesimista como para que diese lugar a esa primera teoría de la pérdida de los valores, sino de este otro modo: que el pasado es ciertamente peor que el presente, y al hombre de hoy se le gustaría cambiar éste por aquél, pero muestra en sí un *progreso*, precisamente

[57] Ibíd., sec. X.
[58] Cfr. HL 5.

hacia el presente, con lo que se reforzaría la creencia de que es posible alcanzar la felicidad progresando cada vez más. Por consiguiente, según una época reconozca su propia miseria, más o menos oscuro se mostrará el pasado. Y los hombres felices, es decir, los que se sienten a gusto, verán todo lo pasado bajo una luz radiante, sin embargo verán el presente bajo una luz mucho más radiante. Pero en general, el impulso de mirar hacia atrás será tanto más fuerte cuanto más grandes sean las carencias del presente: para las épocas alegres y activas la historia es poco necesaria, y para las acomodadas incluso un lujo.

Ahora bien, entre nosotros el impulso histórico es extraordinariamente fuerte como nunca lo ha sido, y a pesar de ello la convicción de la felicidad del presente es igualmente fuerte. ¡Una contradicción! En este caso parece faltar la relación natural.

Piénsese en la meta de Livio, en Tácito, en Maquiavelo — huida del presente y consolación — a menudo es suficiente considerar que alguna vez fue *de otra manera*, o que a veces era *precisamente así* o que a menudo era *mejor*.

Nuestra época, por el contrario, se encapricha con la historiografía *objetiva*, es decir con la historia vista como un lujo, y traiciona la mayor autosatisfacción de todas.

Dedicarse a la historia se ha convertido en un *impulso hacia el lujo*, por eso hay que tomar conciencia de las carencias y con ello restablecer una relación entre la historia y la miseria del presente.

¿Por qué el sentimiento de miseria ha llegado a ser tan *débil*? Por la *personalidad débil*. Pero el impulso histórico como lujo la hace *más débil aún*.

19 [68][a]

Hay dos maneras de considerar el pasado, y si yo llamo a uno el modo histórico, al otro lo llamo el modo no-histórico, con esto no quiero decir que alabe al primero, y aún menos que haya censurado al segundo. Sólo quisiera que no se confundiese con el segundo el modo histórico malo, es decir, el primero en su degeneración e inmadurez. El modo no-histórico de observación encuentra en cada momento, en cada vivencia, bajo cada cielo y cada pueblo el sentido de la vida humana en general: y como todas las lenguas expresan las mismas necesidades del hombre, así, a quien observa no-históricamente aquel sentido primordial que fundamenta todos los grandes y pequeños destinos[60], le aparece como iluminado desde dentro de manera clarividente, y por eso le tienen sin cuidado los múltiples jeroglíficos: mendigos y príncipes, pueblos y ciudades, griegos y turcos — todos enseñan lo mismo sobre la existencia. Entre nosotros es rara esta manera de ver las cosas: nosotros fomentamos la historia, dando la preferencia a los pueblos y a los personajes históricos, hasta el punto de que despreciamos a los otros. Junto al Ganges viven, según nuestra opinión, hombres débiles y sin vitalidad por el clima caluroso y por la inercia; les reprochamos la personalidad débil y explicamos su modo no-histórico de considerar las cosas como un signo de estancamiento. Pero quizás nuestra exigencia de hombres y pueblos históricos no es más que un prejuicio occidental. Al menos es cierto que los sabios de todos los tiempos han pensado de este modo no-histórico, y que a través de milenios de expe-

[a] Apuntes para HL.
[b] En el msc. «Geschicken» y no «Geschichten».

riencias históricas, la sabiduría no ha dado ni un paso *más*. Pero la siguiente investigación se dirige a los que no son sabios y a los hombres de acción, cuestionando si nuestra manera actual de hacer historia no sea precisamente la expresión de una *personalidad débil*: que mientras tanto, con esta manera, estamos lo más lejos posible de aquel modo de pensar no-histórico y de llegar a ser sabios. —

Supongamos que la investigación histórica estuviese en condiciones de alcanzar la verdad sobre algo vivo, por ejemplo, sobre el cristianismo: entonces habría en todo caso destruido la *ilusión* que envuelve como una atmósfera todo lo que es vivo y activo, — o sea

«en todas las cosas grandes,
que nunca se consiguen sin alguna ilusión.»[61]

Eliminando la ilusión, por ejemplo respecto a la religión, se hubiese destruido la religiosidad misma, es decir, el estado de ánimo creativo, y sólo quedaría entre las manos un frío y vacío saber junto al sentimiento de la desilusión.

29 [89][62]

Aquel que un día ya no ve el poder de un Dios personal en cada gorrión que cae del tejado, será mucho más prudente, porque ahora no pondrá en su lugar a ningún ser mitológico, como la idea, la lógica, el inconsciente, etc., sino que intentará hacer comprensible la subsistencia del mundo recurriendo a una poder ciego universal. Que pueda por lo tanto prescindir por una vez del fin de la naturaleza, más aún del fin que ha de realizar el espíritu de un pueblo, o incluso un espíritu universal. Que se atreva a considerar al hombre como un fenómeno casual, como una nada, indefenso y expuesto a toda corrupción: consiguiendo en todo caso, partiendo de este punto, quebrar la voluntad del hombre, como el lo ha hecho con la de un gobierno divino. El sentido histórico no es más que una teología enmascarada, «¡tenemos que hacer todavía grandes cosas!». El hombre se imagina un fin último. El cristianismo, que condena a la humanidad exceptuando escasos ejemplares, es de cabo a rabo no-histórico, porque niega que en los próximos milenios pueda suceder algo que no estuviese ya a disposición de todos ahora y desde hace 1.800 años. Si a pesar de eso la época actual piensa de forma enteramente histórica, da a entender que ya no está reprimida por el cristianismo, que otra vez es no-cristiana, como lo fue hace una par de milenios.

29 [90][63]

I. Histórico — No-histórico.
II. Monumental — Anticuario.
III. Efectos de la hipertrofia.
IV. Causas de la misma. Hartmann como ilustración para concluir.
V. La personalidad débil. *Por eso hay que dominar aquel impulso*, se basa en una *debilidad*.
(Mitología de la historia.)

---

[61] Cfr. 29 [83].
[62] Apuntes para HL. Cfr. SE 8.
[63] Esquema para HL. Cfr. 29 [48, 83, 188]

Remedios contra la fiebre histórica.
1) ¿Suprimir la historia?
2) Negación de todo fin: el caos de los átomos.
3) La ciencia natural de Goethe.
4) Cultivar el *sentido no-histórico*: filosofía — religión — Arte. Profeta: futuro.

29 [91]

Muchos individuos débiles no son todavía nada terrible; pero sí lo son muchos tontos, los cuales representan *in concreto* al asno, un terrible animal. El tonto no es estúpido.

¡Fuerte, alégrate de tu fuerza!

29 [92]

Cuando historiadores como Ranke generalizan, no instruyen: tales proposiciones se conocían mucho antes de su trabajo: recuerdan a la forma de experimentar insensata de la que se queja Zöllner en las ciencias naturales.

29 [93]

Mirabeau: *si j'ai dit la vérité, pourquoi ma vehémence en l'exprimant, diminue-t-elle de son prix?*[64].

29 [94]

El camino por el que discurre la ceguera de las últimas generaciones es aquel al final del cual, según un dicho verídico del señor Von Stein, «los judíos serán la clase dominante, el campesino un harapiento y el artesano un chapucero, donde todo se disolverá y sólo dominará la espada».

29 [95]

Niebuhr (*fere*): «Al menos para una cosa es útil la historia, entendida claramente y en toda su extensión: para saber cómo también los espíritus más grandes y más altos del género humano ignoran cuán fortuitamente su ojo ha asumido la forma a través de la cual ellos ven y a través de la cual ellos obligan por la fuerza a todos a ver, por la fuerza digo, porque la intensidad de su conciencia es excepcionalmente grande. Quien no lo sabe y no lo ha comprendido, con seguridad en muchos casos se encuentra subyugado por la aparición de un espíritu poderoso que pone el máximo apasionamiento en una forma dada: si el lector es inmaduro, la contemplación inmediata de la vida intelectual diaria de un *poderoso* produce en su alma el mismo inconveniente que tiene la lectura de una novela para una muchacha débil[65].»

29 [96]

La «objetividad del historiador» es un absurdo. Se cree que eso significa que un acontecimiento es contemplado de una manera tan pura en todos sus motivos y consecuencias, que ya no produce ningún *efecto*, es decir, que permanece como

[64] Mirabeau, *Essai sur le despotisme*, citado en Barthold G. Niebuhr, *Lebensnachrichten*, 3 vols., Hamburgo, 1838-1839, vol. II, p. 73.
[65] Ibíd., II, p. 480.

un proceso intelectual puro: como el paisaje para el artista que se limita a representarlo. «Una contemplación desinteresada», un fenómeno estético, la ausencia de todo movimiento de la voluntad. Con la palabra «objetivo», por lo tanto, se entiende una condición *del* historiador, la contemplación artística: pero es una superstición creer que la imagen que las cosas muestran a un hombre así dispuesto revele la verdadera esencia de las cosas. ¿O se piensa que en ese estado las cosas se fotografían formalmente, o se piensa que se trata de un estado puramente *pasivo*? Al contrario: es el momento propiamente creativo de la obra de arte, el momento supremo de composición: durante el cual la voluntad individual duerme. El cuadro es *artísticamente verdadero*, pero ciertamente todavía no es históricamente verdadero; no se trata aquí de los hechos, sino de su tejido y nexo que en este caso son añadidos poéticamente y que por casualidad pueden ser verdaderos: pero aunque sean falsos, pueden seguir siendo «objetivos».

Pensar la historia objetivamente es el trabajo silencioso del dramaturgo: pensar todas las cosas en una relación recíproca, entretejer lo que es individual en el todo: siempre con el presupuesto artístico de que en las cosas haya un plan, un nexo: un presupuesto que no es en absoluto histórico-empírico y que contradice toda «objetividad» tal como se entiende habitualmente. Que el hombre teja su red sobre el pasado y lo domine es un impulso artístico: no un impulso a la verdad. La forma perfecta de semejante historiografía es una pura obra de arte sin una pizca de la verdad común.

¿Es lícito que todo sea considerado *artísticamente*? Para el pasado yo desconfío ante todo la valoración *moral*. Por lo tanto, una confusión sospechosa entre lo artístico y lo moral: en la que el aspecto moral se debilita.

No obstante, la mayoría de las veces esa objetividad es sólo una frase, porque falta la potencia *artística*. En lugar de aquella serenidad artística, se instala la *afectación teatral* de la serenidad: la falta de *pathos* y de fuerza moral se revisten con la reflexiva frialdad de la observación. En los casos más comunes, en lugar del desinterés artístico entra la banalidad, la sabiduría vulgar, que por lo demás no tiene en absoluto nada de emocionante. Se busca todo lo que no *emocione*.

Pero precisamente donde se trata lo que es más raro y más alto, la motivación vulgar y superficial es indignante, si deriva de la *vanidad* del historiador. (Swift: «Todo hombre tiene más vanidad, precisamente cuanto más carece de inteligencia»[66].)

¿Tiene que ser el juez frío? No: no tiene que ser parcial, ni tener en cuenta sus propios beneficios y perjuicios. Ante todo, debe realmente estar por encima de las partes. No consigo comprender cómo alguien que haya nacido después, por ese mismo hecho tenga que ser juez de los que nacieron antes. ¡La mayoría de los historiadores están *por debajo* de sus objetos de estudio!

Hoy se admite: que aquel a quien *no le importa nada* un momento del pasado sea llamado a representarlo: tal es a menudo la relación recíproca entre filólogos y griegos: nada se importan mutuamente. Eso se llama también «objetividad». Incluso para la fotografía, además del objeto y la placa, se necesita la luz: sin embargo se piensa que son suficientes objeto y placa. Falta la radiante luz solar: en el mejor de los casos se cree que basta la lámpara de aceite del escritorio.

---

[66] Swift, J., «Aphorismen», en *Humoristische Werke*, Scheible, Stuttgart, 1844, vol. II, p. 186 [BN, 583].

Hombres completamente atolondrados creen en general que tienen razón en todas sus opiniones populares, ellos y su época: como toda religión lo cree de sí misma. Ellos llaman «*objetividad*» el medir las opiniones del pasado con las opiniones del momento, en las cuales buscan el canon de toda verdad. Su trabajo consiste en traducir el pasado a las trivialidades del presente. Son hostiles frente a toda historiografía que no mantenga como canónicas esas opiniones populares. ¡Eso tiene que ser «subjetivo»!

Sólo desde la suprema fuerza del presente podéis interpretar el pasado: ¡sólo con el máximo esfuerzo adivinaréis lo que merece la pena saberse del pasado! ¡lo más importante! De lo contrario estaréis perdidos, de lo contrario haréis que se rebaje el pasado a vuestra altura. *No creáis* en una historiografía que no esté entre las manos de los *espíritus excepcionales*: siempre os daréis cuenta de qué clase es su espíritu, cuando en algún momento sea enunciado un principio general. Nadie puede ser al mismo tiempo un gran historiador y una mente superficial y confusa. Pero no me los confundáis con los trabajadores: por ejemplo, con *les histoires* de M. Thiers, como se dice más ingenuamente en Francia. Un gran erudito y al mismo tiempo una cabeza hueca — ¡eso es posible!

Por lo tanto: ¡*el hombre de acción necesita la historia, el experto escribe la historia*! Quien no ha experimentado algo de una manera más grande y más elevada que todos los demás, tampoco podrá interpretar el pasado. La voz del pasado es siempre una voz como la del oráculo: sólo la interpretaréis como videntes del futuro, como sabios del presente. Ahora se explica la influencia de Delfos, especialmente por el hecho de que estos sacerdotes eran concienzudos conocedores del pasado: hoy conviene saber que solamente aquel que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado: es historiador en la medida en que es profeta. El presente es malo y tan solo una línea.

19 [97][*]

1. Ninguna consideración del pasado. Animal — Leopardi.
2. Monumental — Anticuario.
3. «Objetividad».
4. Hipertrofia por debilidad.
5. Efectos.
6. Educación en eso.
7. Mitología de la historia.
8. Causas.
9. Hartmann.
10. Reacción — Caos de átomos.
11. Remedios.
12. Criterio de los historiadores futuros.

19 [98][*]

El rebaño pasta delante de nosotros: no tiene ningún sentimiento del pasado, salta, come, reposa, digiere, vuelve a saltar y así desde la mañana hasta la noche, un día y otro día, en resumen ligado a su placer y displacer, es decir, atado a la

[*] Esquema para III.
[*] Cfr. III. 1

estaca del instante: de tal manera que el hombre al mirarlos suspira y quisiera hablar al rebaño como Giacomo Leopardi en el canto nocturno del pastor de Asia:

¡Ah, cómo te envidio!
No sólo porque libre tu pareces
casi de todo sufrir
olvidando de repente
fatiga, daño, el extremo temor —
Más aún, ¡porque nunca el hastío te atormenta![69]

Pero suspiramos pensando en nosotros mismos, porque no podemos liberarnos del pasado: mientras que puede parecernos que el animal debe ser feliz, porque <no> se hastía, inmediatamente olvida y ve continuamente el instante viviendo diluirse en la niebla y en la noche. Así queda absorto en el presente, como un número se absorbe en otro sin resto, y se muestra totalmente como lo que es en cada momento sin ninguna comedia ni disimulo intencional. Nosotros, por el contrario, sufrimos todos por lo que queda del pasado oscuro e insoluble y somos distintos de lo que parecemos, por eso nos sentimos conmovidos al ver al reloco en una aproximación más familiar, al niño que, todavía sin este sufrimiento, con una ceguera breve y demasiado feliz, juega entre las puertas del pasado y del futuro, juega o quizás sólo parece que juega; nosotros tememos perturbar aquel juego y despertarlo del olvido — porque sabemos que con el término eterno comienzan el sufrimiento y la lucha, y se inaugura la vida como un *imperfectum* infinito: finalmente la muerte imprime su sello sobre este conocimiento de que la existencia es un eterno *imperfectum* — como un eterno haber sido —, en la medida en que ella causa el deseado olvido, pero suprime con ello el presente y la existencia misma.

Por consiguiente, *debemos* considerar el pasado — esta es precisamente la suerte de los hombres: a nadie se le ahorrará estar bajo este duro yugo, y si este se ha convertido en muy duro, llegará incluso a alabar la suerte humana precisamente por la imposibilidad de olvidar, porque en nosotros el pasado no puede morir y nos empuja hacia delante sin tregua, con la inquietud de un fantasma, a ascender por toda la escala de aquello que los hombres llaman grande, comprendente, inmortal, divino.

29 [99]

Que la historiografía ordinaria se considere agradable, lo explico por la misma razón que hace que una conversación ordinaria se considere como tal: su carácter está compuesto de cortesía y mentira.

29 [100]

La mejor consideración de la historia es aquella que es la más fructífera, pero para la vida. ¡Qué utilidad puede tener el reunir rigurosamente las causas, construir a partir de ellas el hecho y así darle muerte (***mortificiren***)! Considerándolo

[69] Nietzsche leyó la traducción alemana de los *Cantos en Gedichte von Giacomo Leopardi*, Hammerling, R. (ed.), Hildburghausen, 1866 [BN, 348].

otra manera, el hecho hubiese podido todavía seguir produciendo vitalmente: tan pronto como parece resultado de un cálculo, ya no produce más, sino que despedicia todas las fuerzas en explicarse a sí mismo.

19 [101] [a]

Anticuario — Monumental.

Todos los peligros de los dos modos se reúnen en la «objetividad».

Qué hombres han llegado por ellos a la historia —

Eso ha provocado una hipertrofia general.

Niebuhr — Goethe no se pusieron de acuerdo; Niebuhr venció. Puede ser bueno, por motivos nacionales: pero ahora es el momento oportuno para volver atrás.

19 [102]

Influjo sobre la vida.

Condiciones naturales en el elemento monumental y en el anticuario.

Historia como lujo — efecto puramente negativo.

Estos impulsos conllevan *peligros para la verdad* de la historia: por eso se los ha querido *extirpar*: pero ahora la historia no tiene ningún sentido.

A. *Imitar* — no imitar — Resultado: *Asimilación*. Punto de vista de lo monumental.

Veneración, gratitud: resultado *fidelidad* — Motivo de lo anticuario — Piedad. «Fue una vez así». «Consuelo».

B. Historia sin ninguna *motivación* subjetiva, sin imitación, piedad, necesidad actual.

Máxima valoración de la *verdad* como característica de la época: Kant — mentira.

Ahora *un puro comprender*, sin relación con la vida — asume la degeneración de lo anticuario (lo que está muerto *sin* veneración) y de lo monumental (lo que está vivo sin imitación).

Descripción de la objetividad.

C. De qué impulsos vive este lujo (puesto que faltan los impulsos naturales).

Motivos de la hipertrofia.

D. Consecuencias de tales historiadores para la historia misma. Nueva mitología.

E. Consecuencias para el pueblo, el arte, etc., política, religión.

F. Última consecuencia para la moral — Hartmann.

G. Remedio: la historia no como lujo.

19 [103]

¿Qué significa la historia para la formación de una cultura?

Avisa y desaconseja: hay que utilizarla igual que al *demón*: de lo contrario es mejor no usarla.

[a] Esquema para III.

29 [104]

Historia sin imitación (sin someterse a lo grande), sin piedad (sin preocupar la atmósfera de lo vivo), sin necesidad actual — — —

29 [105]

Niebuhr escribe en 1796 que la literatura alemana se va claramente apreciando, que Schiller y Goethe están peor que muertos. «¿Debe quedar en pie todo Voss?»

Como causa se aduce principalmente «el curso habitual de la naturaleza que se ha demostrado universalmente en todos los pueblos». «Me alegra compartir con Baggesen[71] la amargura sobre el almanaque schilleriano de este año[72]».

29 [106]

Hölderlin: «Estarás completamente de acuerdo en que ahora los organismos más humanos[73], las almas que la naturaleza parece haber formado con la misma determinación para la humanidad, son ahora por todas partes los más desafortunados, precisamente porque son más raros de lo que han sido nunca en otros tiempos y lugares. Los bárbaros que nos rodean rompen nuestras mejores fuerzas, antes de que ellas puedan llegar a formarse, y sólo la *sólida y profunda comprensión de este destino puede salvarnos, de manera que al menos no perezcamos indignamente*. Debemos buscar lo excelente, hacer causa común con ello, fortalecernos tanto como podamos y curarnos sintiéndolo, y de este modo podremos *coger fuerzas; debemos reconocer lo que es burdo, torcido, deforme, no solamente en el dolor, sino en su verdadera naturaleza, en la esencia de su carácter, en su propia imperfección*»[74].

29 [107]

Hölderlin: «También yo sigo buscando a tientas con toda mi buena voluntad con mis pensamientos y acciones, a esos *hombres* únicos en el mundo (los griegos), y soy a menudo tan poco hábil y disparatado en las cosas que hago y digo, porque estoy como una oca con las patas palmeadas en las aguas modernas incapaz de echar a volar hacia el cielo griego[75].»

29 [108][76]

Lo más útil sería que todo se repitiese (pitagóricamente): entonces se debería conocer el pasado y la constelación, para poder reconocer exactamente la repetición. Pero nada se repite.

29 [109]

Se lamenta que el cosmopolitismo haya desaparecido: en la historia subsiste como un residuo: pero el requisito previo, la piedad universal, el deseo de ayudar en todas partes, se ha perdido.

---

[71] Jens Immanuel Baggesen (1764-1826), escritor danés.
[72] Niebuhr, *op. cit.*, II, 24 ss.
[73] En el msc. «menschlicheren» y no «menschlichen».
[74] Carta de Hölderlin a su hermano, 4 de junio de 1799.
[75] Carta de Hölderlin a su hermano, 1 de enero de 1799.
[76] Cfr. 29 [110].

29 [110][*]

Goethe a Schiller: «Usted tiene toda la razón de que en los personajes del arte plástico antiguo, así como en la escultura, aparece algo abstracto que sólo puede alcanzar su culmen a través de aquello que se llama estilo. También se llega a la abstracción a través del manierismo, como entre los franceses.»

29 [111]

Tratamiento épico y dramático del pasado. Schiller: «El poeta épico nos describe simplemente la existencia reposada de las cosas y su efecto según su naturaleza, su fin está ya en cada punto del movimiento; por eso no corremos impacientemente hacia una meta, sino que nos detenemos a cada paso con amor.»

29 [112][*]

Goethe: «Es solamente con la inclinación con la que se puede ver todo lo que contiene la obra de arte, y con la pura inclinación se puede ver también lo que le falta.»

Goethe: «Es divertido ver, qué es lo que irrita realmente a esta clase de hombres, lo que ellos creen que le irrita a uno, cómo consideran insípida, vacía y vulgar una existencia ajena, cómo dirigen sus flechas contra la muralla exterior de la opulencia y sin tener la más mínima idea de lo inexpugnable que es la fortaleza en la que vive el hombre que se considera a sí mismo y a las cosas con seriedad.»

29 [113]

La veneración por el pasado llega a tal punto, que los griegos toleraron el estilo hierático, junto al estilo libre y grande, con las narices puntiagudas y la sonrisa; más tarde se convirtió en un refinamiento del gusto. Así es el modo anticuario frente al monumental.

29 [114]

Anticuario.— Veneración por aquello de donde venimos o en donde estamos. Poder santificador de la personalidad — los utensilios ancestrales y las instituciones comunales adquieren dignidad y suscitan celosas investigaciones. Lo que es pequeño y limitado se ve ennoblecido — mujerilmente — se encuentra lo idílico. Por todas las partes testimonios de un modo de pensar honrado, fiel, diligente.

Daños: considerar que todo lo pasado tiene la misma importancia, ninguna relación con la vida, en cuanto conservador y no creativo, lo vital es infravalorado en favor de lo que se venera (lo hierático). Falta el juicio, todo el pasado yace ahí como una variopinta pieza de caza. Impide la enérgica decisión, paraliza al hombre de acción, el cual siempre viola el respeto reverencial. El «anciano»

[*] Los fragmentos [110, 111, 112] corresponden a Goethe, *Briefwechsel, op. cit.*, I, 274, 284, 170.

[*] Citas de la carta de Goethe a Schiller, 7 de julio de 1796 y del 5 de diciembre de 1796. Cfr. 29 [113].

venerable; *de mortuis nil nisi bene*[79]. Las costumbres más antiguas, las religiones, etc., se justifican por la antigüedad y ofuscan toda valoración de los valores porque acumulan toda la simpatía que les han regalado los griegos. Lo que ha producido más simpatía es lo más venerable: se venera la gran cantidad de amor. Se olvida preguntarse por los motivos de esta simpatía: pereza, egoísmo, comodidad de pensamiento, etc.

¿Cuánto sufre con esto el pasado? No hay proporción entre las cosas: uno considera importante una cosa, el otro otra distinta. El pasado se disgrega: para alguno un fragmento es simpático, para el siguiente es frío e indiferente. Además se perpetúa lo insignificante

Poco a poco surge una costumbre erudita, el respeto reverencial se extingue: se sustituye por un furor coleccionista, total confusión de las tareas humanas: naturalezas eminentes se pierden en cuestiones bibliográficas, etc. En suma, la ruina de los vivos, que continuamente son atormentados por un venerable polvo y moho.

29 [115][80]

El hombre quiere crear — monumental
perseverar en lo habitual — anticuario
librarse de la miseria — crítico

29 [116]

Contra la oposición entre lo sentimental y lo ingenuo habría que objetar que nuestro presente tiene precisamente esa atmósfera gélida, clara y prosaica, en la que el mito no se desarrolla, es decir, el aire de lo histórico— mientras que los griegos vivían en la atmósfera crepuscular de lo mítico y sus creaciones poéticas podían por contraste ser claras y de contornos precisos: ya que nosotros buscamos el crepúsculo en el arte, porque la vida es demasiado luminosa. De acuerdo con esto, Goethe comprendió la posición del hombre en la naturaleza, y la misma naturaleza que le rodea, de una manera más misteriosa, enigmática y demoníaca que sus contemporáneos, en cambio encontró un descanso tanto mayor en la claridad y en la severa precisión de la obra de arte.

29 [117]

Schiller usaba la historia en el sentido monumental, no como un hombre de acción, sino como un dramaturgo que impulsa a la acción, que incita al Apis. Quizás nosotros deberíamos poner todas las cosas un escalón más allá: para lo que servía antes la historia, sirve ahora el drama. *El presentimiento de Schiller* era correcto: el drama hablado debe someter a la historia, para producir el efecto que producía originalmente la historia (representada de manera monumental). Pero el drama histórico no puede ser a ningún precio anticuario; Shakespeare tiene razón al hacer aparecer en escena a los romanos como si fueran ingleses. En el drama se pone de relieve el hombre poderoso: el drama no es como una ley estadística, en eso reside su superioridad por encima de los efectos actuales de la

[79] Dicho proverbial de Chilone, Cfr. Diógenes Laercio, I, 70.
[80] Esquema para HL.

historia. Lo único que no se hace es poner en el drama las máximas pretensiones artísticas: se considera el drama como una obra de arte *retórica*: tal y como es también en Schiller, no se infravalora la fuerza de la elocuencia y se deja al menos que nuestros actores aprendan a *hablar* bien, puesto que ellos probablemente ya no aprenderán de ninguna manera a declamar algo poético. Por el hecho de incluir al drama musical los efectos supremos de la tragedia, conseguimos una posición más libre en relación con el drama hablado: éste puede ser retórico, dialéctico, naturalista, debe actuar sobre la moralidad, debe ser schilleriano. El *Príncipe de Homburg*[81] es el drama que puede servir de modelo. En el arte supremo es necesario volver hablar de modo «natural»: pero puesto que ahora tampoco hay en la vida una naturalidad en el lenguaje, se ejercitan entonces los actores en la convención retórica y no se desprecia a los franceses. Hay que recorrer el camino hacia el estilo, no se debe saltar por encima de él: no se podrá eludir el estilo hieráticamente condicionado, es decir, una convención. La dirección teatral de Goethe.

19 [118]

Después de haber salido de la escuela de los franceses, hemos quedado desamparados: queríamos ser más naturales, lo hemos llegado a ser también, desnudándonos lo más posible y esencialmente imitando de forma vacilante y arbitraria lo que antes se imitaba escrupulosamente. Está permitido pensar todo lo que se quiera, pero, en el fondo, sólo está permitida la opinión pública. Se ha llegado a ser aparentemente libre rompiendo las cadenas de la estricta convención y cambiándolas por las cuerdas del filisteísmo.

«*Ser simples y naturales*» es la meta suprema y última de la cultura: entretanto queremos esforzarnos, obligarnos y formarnos, para que finalmente retornemos quizás a lo simple y a lo bello. Hay una terrible contradicción entre nuestra veneración de los griegos y nuestra aptitud para seguir su vida y su estilo. Es casi imposible mantenerse en uno de los niveles más bajos y humildes del estilo (¡algo que sería tan necesario!), porque el saber de lo superior y mejor es tan poderoso que casi ya no se tiene el valor de *poder* hacer sólo lo más pequeño. Aquí está el mayor peligro de la historia.

19 [119]

Mi punto de partida es el soldado prusiano: aquí hay una verdadera convención, aquí hay obligación, seriedad y disciplina, también respecto a la forma. Esta ha surgido de la necesidad. ¡Alejada desde luego de lo «simple y natural»! Su actitud ante la historia es empírica y, por eso, llena de confianza vital, no erudita. Para algunos es casi mítica. Parte de la disciplina del cuerpo y de la fidelidad más escrupulosa al deber.

Goethe, entonces, es modélico: el naturalismo impetuoso: poco a poco se convierte en rigurosa dignidad. Como hombre estilizado ha llegado más alto que cualquier otro alemán. Ahora se es tan limitado como para hacerle un reproche y acusarle incluso de envejecer. Que se lea a Eckermann y se pregunte si alguna vez en Alemania ha llegado un hombre tan lejos en la nobleza de la for-

[81] Drama de Heinrich von Kleist (1777-1811) escrito en 1810, basado en un episodio de la Guerra de los Treinta Años.

ma. Sin embargo, de ahí a la sencillez y a la grandeza queda todavía un gran paso, pero nosotros no deberíamos de ninguna manera creer que podemos estar por encima de Goethe, sino que deberíamos siempre, como él, comenzar de nuevo.

29 [120]

Efecto del drama musical sobre la *evolución* del *grupo*, de la *posición predominante*.

29 [121]

En Alemania es epidémico el miedo a la *convención*. Pero antes de que se alcance un estilo nacional, es necesaria. Además, se vive en una convención demasiado dada e incorrecta, como lo demuestra nuestra manera de andar, de vestir, de conversar. Parece que se busca la convención que requiera la mínima superación de sí mismo, con la que cada uno pueda ser descuidado. La historia es por eso, muy peligrosa, porque *yuxtapone y compara* todas las convenciones y con ello apela al juicio allí donde es la δύναμις lo que decide todo.

Se atraviesa una ciudad alemana — toda convención, comparada con otras naciones, se muestra en *lo negativo*: todo es incoloro, negligente, desaliñado, cada uno hace lo que quiere, pero no siguiendo un gusto poderoso y rico en ideas, sino según la comodidad que ya nuestro modo de vestir denuncia como preocupación principal. Además uno no quiere perder tiempo, pues se vive con prisa. Se acepta sólo aquella convención que conviene al *perezoso y precipitado*.

Es como en el cristianismo: el protestantismo se precia de que todo ha sido interiorizado: con ello se ha perdido la cosa misma. De este modo, en el alemán todo se ha interiorizado, pero tampoco se ve ya nada.

29 [122]

Antítesis entre la *convención* y la *moda*. Esta última ha sido precisamente fundada por el sentido histórico: nace de las necesidades del lujo, busca la novedad por sí misma, por encima de todo lo que llama la atención, y es amada mientras que es «nueva». Los alemanes están casi dispuestos a asumir como convención propia una convención francesa por pura comodidad y sentido de la costumbre.

29 [123]

¿Es cierto que la *falta de estilo* pertenece a la esencia de lo alemán? ¿O es signo de su imperfección? Seguro que sí: lo que es *alemán* no se ha manifestado todavía de una manera completamente clara. Esto no se ha de aprender mirando hacia atrás: se debe confiar en la propia fuerza.

La esencia alemana aun no existe, debe surgir todavía; debe ser algún día elaborada para que sea visible y sincera ante sí misma. Pero todo nacimiento es doloroso y violento.

29 [124]

Remedio: la utilización *schilleriana* de la historia.

Sus peligros (drásticos, etc.).

Su significado como *advertencia*, como *demón* —

más aún, pone en guardia ante sí misma.

19 [125][*]

Goethe: Madame de Staël «con todas sus buenas maneras se comporta siempre de una manera bastante grosera, como una viajera que va a los hiperbóreos, bajo altísimos y antiguos abetos y encinas, cuyo hierro y ámbar se podían usar todavía muy bien para cosas útiles y ornamentales; entretanto, ella necesita sacar las alfombras viejas como un regalo de hospitalidad y las armas oxidadas para defenderse».

Goethe: «por lo demás me es odioso todo lo que me instruye solamente, sin impulsar o vivificar inmediatamente mi actividad».

19 [126]

Schiller: «no puedo menos de creer que el espíritu ingenuo, que muestran en común todas las obras de arte de un cierto período de la Antigüedad, sea el efecto de la tradición y, por lo tanto también la prueba de su eficacia por medio de la enseñanza y del ejemplo. Sin embargo, habría que preguntarse qué es lo que se puede esperar en una época como la actual de una *escuela* para el arte. Aquellas viejas escuelas eran *centros de educación para alumnos*, las modernas deberían ser *correccionales para indisciplinados*, y con ello tendrían que demostrar que, a causa de la pobreza del genio creativo, se forma de un modo más crítico que artístico».

19 [127]

Goethe: «Un viejo jardinero de la corte solía decir: la naturaleza se deja forzar pero no obligar.»

Goethe: «¿Cómo es posible que lo necio, más aún, lo absurdo, se una tan fehacientemente con el sumo esplendor estético de la música? Esto acontece sólo a través del *humor*: pues éste, incluso sin ser poético, es una especie de poesía y, según su naturaleza, nos eleva por encima del objeto. Pero el alemán es raramente sensible a estas cosas, porque su filisteísmo sólo le hace estimar las necedades que tienen la apariencia de sentimiento o sentido común.»

19 [128]

Schiller a Goethe: «Usted, mientras trabaja, está realmente a oscuras, y hay luz solamente dentro de usted; y cuando comienza a reflexionar, su luz interior sale de usted e ilumina los objetos para usted y para los otros.»

19 [129]

Schiller: «Los alemanes sólo son sensibles para lo que es común, racional, [illegible] (nada delata «una mirada a la economía poética del todo»). *Goethe*: «en *Hermann y Dorotea*, por lo que respecta al material, he seguido por una vez la [illegible] de los alemanes y ahora están muy satisfechos».

19 [130]

Goethe: «Nadie ha despreciado más que él la vestimenta material, conoce muy bien la vestimenta interior de los hombres en la que todos son iguales. Se

[*] Los fragmentos sucesivos son textos de la correspondencia de Goethe con Schiller: II, [illegible], 107, 51, 29.

dice que ha representado excelentemente a los romanos: a mí no me lo parece, son meramente ingleses de carne y hueso, pero ciertamente son hombres, básicamente hombres, y a los que también les cae bien la toga romana.» «El poeta vive en una época digna e importante y nos representa con gran serenidad su cultura, más aún, su incultura.»

— Ahora yo pregunto si sería alguna vez posible presentar a los romanos como alemanes modernos, con levita y con los modales de los literatos, funcionarios o alféreces. Sería una caricatura: de ello se desprende que no son hombres.

Esto pertenece al *tema de la historia*: procuramos adornarnos por medio de épocas y costumbres lejanas: tan pronto como queremos engalanar con nuestras vestimentas a los hombres y a las épocas del pasado, los convertimos en una caricatura pueril.

29 [131]

Goethe: «Pero hablando con propiedad, no hay nada más teatral que lo que es a la vez un símbolo para los ojos: una acción importante que alude a una acción todavía más importante»[83].

29 [132]

Se cree que «el alemán vive aislado y busca el honor en desarrollar originalmente su individualidad». Hoy en día yo ya no puedo admitir esto: sin duda, se permite una cierta libertad en la manera de sentir: la manera de actuar está uniformada y es rígidamente imperativa. Se permanece siempre en el fuero interno sin un exterior, de este modo el protestantismo cree haber purificado el cristianismo, volatilizándolo y sacándolo del mundo mediante la interiorización. En lugar de las costumbres, es decir, del traje naturalmente acertado y adecuado, está la moda, el traje arbitrariamente puesto que distingue a los individuos e inmediatamente después los vuelve hacer a todos iguales. Ahora se *permite* la *moda*, pero *ya no* se autoriza una manera diferente de pensar y obrar. Al contrario, el hombre de la Antigüedad se hubiera reído de la moda, pero habría aprobado la manera individual de vivir, hasta en la forma de vestir. Los individuos eran más fuertes y más libres e independientes en todo lo que pueda manifestarse en la acción y en la vida. Nuestros individuos son débiles y temerosos: el espíritu recalcitrante del individualismo se ha retirado al interior, manifestando aquí y allá sus caprichos; enojado se resiste y esconde. La libertad de prensa ha sacado a la luz a estos individuos caprichosos: pueden ahora publicar, sin peligro, incluso hasta su pobre e insignificante voto particular; para la vida permanece todo como antes. El Renacimiento muestra ciertamente otro enfoque, es decir, el retorno a un carácter pagano y fuertemente personal. Pero también la Edad Media era más libre y más fuerte. La «*época moderna*» actúa a través de *masas* de naturaleza homogénea: que sean «cultas» es indiferente.

29 [133]

La palabra «virtud» es una palabra que en Alemania suena a anticuada[84], y se ha convertido en una palabra rancia y un poco ridícula: tampoco se observa en

---

[83] Este fragmento y el anterior: Goethe, *Shakespeare und kein Ende!* III, XXXV, p. 170.

[84] En el msc. «altmodisch» y no «alt und doch».

la práctica ya nada de aquella rígida autodisciplina, del imperativo categórico y de una moralidad consciente. ¡Cuántos profesores se sentirían ridículos, si tuvieran que hablar de eso! Uno se tranquiliza con tener la *cosa*: pero también dudo de eso.

19 [134]

La madura sabiduría de Goethe no se puede comprender a saltos; como lo haría un hombre joven. No hay más que hastío e indiferencia.

19 [135]

Se puede expresar el propio respeto por el soldado alemán sólo diciendo que «él no sabía lo que cantaba, ni siquiera lo oía»; aquellas canciones de la última guerra alemana, aquellas marchas de las anteriores guerras prusianas son de una vulgaridad burda, y a veces incluso de una empalagosa insulsez, son las heces de aquella «formación», que ahora ha llegado a ser tan famosa. ¡Sin duda, se trata sólo de las heces! ¡Pero hubo otro tipo de heces! En todo esto no hay ningún rasgo de verdadero carácter popular, sino una auténtica afrenta a las palabras «¡canción popular, melodía popular»! Algo así como la relación que puede haber entre un articulista de opinión del «Kölnische Zeitung» y Tirteo. Lutero diría, «¡Avergüénzate, doncella cultura!».

19 [136]

El sentido histórico del alemán se puso de manifiesto en la tempestad de sentimientos con los que Goethe evocaba a Erwin von Steinbach[85]: en el *Fausto*, en el *Anillo del Nibelungo* de Wagner, en Lutero, en el soldado alemán, en Grimm. Un sentimiento y un presentimiento profundo, husmear huellas casi desaparecidas, interpretar el palimpsesto, más aún, el polimpsesto[86] — ¡es posible cometer muchos errores!

19 [137]

Programa. 6 de noviembre de 1873.

1. *Libertad de las ciudades* — la *conditio*.
2. Escuelas y costumbres respecto al poder ciudadano.
3. El maestro absoluto aniquila («cosaco de la formación»).
4. El sentido histórico como veneración, no como un tener en cuenta.
5. Utilizar al soldado para la *preparación* de una cultura más seria.
6. Potenciar al máximo las consecuencias de la centralización y uniformidad de las opiniones, para alcanzar su formulación más pura y para intimidar.
7. La crisis social puede ser resuelta sólo en el marco de la ciudad, no del Estado.
8. Eliminación de la prensa mediante la elocuencia ciudadana.
9. La aniquilación de los grandes partidos políticos uniformadores.
10. Localizar el problema religioso.

[85] Famoso arquitecto medieval que construyó la catedral de Estrasburgo.
[86] En el msc. «Polypsest» y no «Myriopsest» (corregido a lápiz).

Creación de la comunidad popular y de sus partidarios (ejército, diplomáticos).

La llamada historiografía es un pensamiento absurdo: los historiadores objetivos son personalidades destruidas o indiferentes.

29 [138][87]

En la época de Lichtenberg no se sabía nada de que los alemanes se dedicaran a la historia de manera excesiva. Él les atribuye no obstante talento para la historia más elevada. Recientemente toda la formación se funda históricamente: ¿depende de la historia el que a la formación alemana en su conjunto se la considere tan poco?

La historia como un puro problema cognoscitivo, en el grado más bajo, ya se orienta a la noticia, no a la comprensión, en su sentido más alto no tiene repercusión sobre la vida.

Enorme gasto de medios, sin una praxis fuerte.

29 [139]

La estadística no considera a los grandes personajes que actúan sobre el escenario de la historia, sino sólo a los estadistas, al pueblo, etc.

29 [140]

¡Con qué facilidad la historiografía *objetiva* se transforma en historiografía tendenciosa! Ese es propiamente el malabarismo, ser lo segundo y parecer lo primero.

29 [141][88]

Educación platónica sin historia. Hartmann.

Prisa progresiva: ¿Adónde nos precipita?

Fundación de las instituciones modernas.

El mundo es cada vez más utilitarista.

Todo lo que ha unido antiguamente a los hombres se ha convertido en algo abstracto.

Se hacen experimentos para saber si el hombre es bueno o malo por naturaleza.

Las instituciones se basan en el miedo y la necesidad.

En el fondo, el cosmopolitismo debe propagarse.

Las limitaciones arbitrarias, Estado, nación, van perdiendo todo misterio y parecen mucho peores y más crueles. Las contradicciones se agudizan sin remedio. Consumirse de fiebre.

29 [142]

Descripción de la paz del mundo no histórico.

Nostalgia por la sombra proyectada por la obra de arte: en ella vivimos al menos algunas horas de manera no histórica.

---

[87] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 29 [138a]. Ver apéndice.

[88] Esquema para HL.

«A las artes oratorias pertenece el arte del silencio». Jean Paul[89].

«No necesita mucho tiempo para que desaparezca un mundo — pero nada más que tiempo», dice Gibbon.

19 [143]

Si la felicidad fuese la meta, los animales estarían en lo más alto. Su cinismo consiste en olvidar: ese es el camino más corto para la felicidad, aunque se trate de una felicidad que no tiene mucho valor.

19 [144]

Schopenhauer opina que quizás toda genialidad consiste en el recuerdo exacto del transcurso de su propia vida. Si la meta fuese el conocimiento puro — ¿se-[illegible] nuestra época, entonces, la época más genial? ¿Es el máximo conocimiento de hombres y cosas signo de grandeza? ¿Es la tarea de toda generación ser juez? Pienso, al contrario, que la tarea es más bien hacer algo que los que vienen detrás puedan juzgar.

19 [145]

Todo lo que es histórico se *mide* respecto a algo. ¿A qué se ha contrapuesto nuestra época?

19 [146]

1. Interioridad.
2. Justo y objetivo.
3. Ilusión destruida.
4. Vejez de la humanidad.
5. Mitología.
6. Hartmann.
7. No-histórico.
8. Los estadios más ingenuos de la historia.
9. Delimitación del horizonte.

19 [147][90]

Plan.

1. No-histórico — histórico.
2. Utilidad y perjuicio de la historia. En general.
3. Tránsito a la descripción de la época.
4. Interioridad.
5. Justo, objetivo.
6. Ilusión destruida.
7. Vejez de la humanidad. Hartmann. Mitología.
8. ¿Sobre lo no-histórico? Platón.

---

[89] Cfr. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, II, ix, § 42, en *Sämtliche Werke*, vol. XI, Weimar, [illegible], p. 156. La cita siguiente se recoge también en el par. 47.

[90] Esquema para III.

9. Medida de lo histórico. Limitación. Dominio.
10. Cultura alemana. Valor de la historia para ella misma.
Estilo. Modificación nacional.

29 [148]

Él expresa sus cosas siempre de una manera un poco más clara de como las piensa.

29 [149]

Continuación de la zoología.
La estadística demuestra que el hombre es un animal gregario.

29 [150]

Certamen de Wartburg: von der Hagen, Minnesinger, II 2 ss., del año 1300.
Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi. Pezii thesaurus Anecdotorum Novissimus 2.

29 [151][91]

Animal, hombre — histórico, no-histórico.
Fuerza plástica.
Fundamento no-histórico
El Estado como ejemplo. (Olvido del pasado e ilusión del pasado.)
La historia sirve a la vida, está al servicio de lo no-histórico.

29 [152]

¿Qué quiere decir lo no-histórico?
La pasión actúa de manera no-histórica.
También las grandes metas, sean del hombre o del pueblo.
Valoración excesiva — Niebuhr. Leopardi.

29 [153]

1. Tema y tesis
2.
3. Historia para la vida { Monumental / Anticuaria / Crítica
4.
5. Tránsito a la crítica del presente.
6.
7.
8. Historia hostil { interior / presunta justicia, objetividad / no más maduro.
9. para la vida. { Epígonos. / Proceso del mundo.
10.
11. Tránsito a los *remedia*:
Platón. Ninguna historia.
12.
13. { Remedios.

29 [154[

[91] Los fragmentos 29 [151] al 29 [162] son esquemas para HL.

Elección mítica.
Amor y olvido de sí mismo.
La vida como problema.
Derecho a madurar.
La sinceridad y la audacia de la palabra.
El ardor del sentimiento de justicia.

19 [155]

Demostrar el exceso 1) por el hecho de que todo permanece *interior*
2) de que ya nada *madura*
3) del sentimiento de ser *epígono*
4) estadio de la *burla de uno mismo*
5) *la historia misma se paraliza* — presunta objetividad.

Transición: entonces uno se entrega de buen grado a la idea: no más historia. Rousseau.

19 [156]

La formación histórica como formación en general.
La objetividad histórica como justicia.
Inmadurez.
Ironía — Vejez de la humanidad.
Proceso del mundo.
Egoísmo inteligente.

Prólogo.
Introducción.
Historia para la vida.
Historia perjudicial para la vida.

19 [157]

1. Histórico, no-histórico y suprahistórico.
2. La historia al servicio de la vida.
3. La historia perjudicial para la vida.
4. Lo no-histórico y lo suprahistórico como remedios para la vida dañada por la historia.

19 [158]

La historia hostil a la vida.

1. produce el peligroso contraste entre interioridad y exterioridad.
2. da la impresión de justicia.
3. impide llegar a la madurez y al desarrollo completo.
4. suscita la creencia en la vejez de la humanidad y es el *advocatus diaboli*.
5. se presta al servicio del egoísmo inteligente.

19 [159]

¿Conoce mi lector el estado de ánimo en el que vive el observador? ¿Puede olvidarse de sí mismo, olvidar al autor y dejar que entren en su alma las mismas cosas que observamos juntos? ¿Está preparado para ser transportado desde el

oleaje tranquilo al agitado, sin perder por ello el estado de ánimo del observador? ¿Ama el silbido de la tempestad y soporta los arrebatos de la ira y del desprecio? Aún más: ¿es capaz, en medio de todo esto, de no pensar ni en el autor ni en sí mismo? — Pues bien, creo haber oído un sí, y ahora ya no me entretengo por más tiempo en hablarle de esa forma.

29 [160]

Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida

Prólogo.
I. Histórico, no-histórico, suprahistórico.
II. La historia al servicio de la vida.
  a) la historia monumental
  b) la anticuaria
  c) la crítica
III. La historia hostil a la vida.
  a) Produce el peligroso contraste entre interioridad y exterioridad
  b) da la impresión de justicia.
  c) Destruye el instinto e impide la maduración.
  d) Implanta la creencia en la vejez de la humanidad.
  e) Es utilizada por el egoísmo inteligente.
IV. Lo no-histórico y lo suprahistórico como remedios para la vida dañada por la historia.

29 [161]

Capítulo sobre la vida y la historia: lo que la ciencia dice sobre ello: *laissez faire*. Falta la praxis necesaria para eso, el arte terapéutico.

29 [162]

Para la conclusión.
De la ironía al cinismo.
Medios de Platón para preservar a la juventud para el Estado.
Schiller — Correccionales.
Necesidad de una ciencia auxiliar — historia aplicada, teoría de la salud.
Remedio: lo no-histórico, lo suprahistórico. Elogio del arte y de su fuerza para crear atmósfera.

29 [163]

Proyecto de las «Consideraciones Intempestivas».

1873 David Strauss.
  Utilidad e inconvenientes de la historia.
1874 Leer mucho y escribir mucho.
  El erudito.
1875 Institutos de bachillerato y universidades.
  Cultura de soldados.
1876 El maestro absoluto.
  La crisis social.

1877 Sobre religión.
Filología clásica.
1878 La ciudad.
Esencia de la cultura (Original-)
1879 Pueblo y ciencia natural.

[18 [164]
1. Preludio.
2. — — —
3. La tribulación de la filosofía.
4. El erudito.
5. El arte.
6. La escuela superior.
7. Estado, guerra, nación.
8. Social.
9. Filología clásica.
10. Religión.
11. Ciencia natural.
12. Leer y escribir, prensa.
13. Camino hacia la libertad (como epílogo).

[19 [165]
Platón y sus predecesores.
Homero.

Ideas escépticas.

[19 [166]
Excelente descripción de los alemanes y de los franceses:
Görres, *Europa y la revolución*, p. 206[92].
Cómo las líneas divisorias de cada diseño son variables y flotantes. Lichtenberg, I, 206.

[19 [167][93]

Ciclo de lecciones.

Retórica.
Rítmica.
Historia de la poesía.
Prosa.
Filosofía antigua: 1) Preplatónicos y Platón.
2) Aristóteles y los socráticos.

Coéforas.
Erga de Hesíodo.

---

[92] Cfr. Görres, J. J. von, *Europa und die Revolution*, Stuttgart, 1821, p. 206.
[93] Cursos universitarios impartidos o programados por Nietzsche en la Universidad de Basilea. Cfr. 19 [57, 129, 130]

Tucídides, v. I.
Líricos.
Poética de Aristóteles.

29 [168]
Romanos y griegos: posición de los romanos frente a la cultura griega. Su juicio sobre ella. De ellos procede *el estilo decorativo de la cultura.*

29 [169]

Tres ensayos de Friedrich Nietzsche.

Homero y la filología clásica.
Sobre verdad y mentira.
Los fundamentos del Estado. (Torneo, guerra.)

29 [170]

3.

Descripción de la confusión caótica en una época mítica. Lo oriental. Comienzos de la filosofía como ordenadora de cultos, de los mitos, ella organiza la unidad de la religión.

4.

Comienzo de una actitud irónica frente a la religión. Nuevo surgimiento de la filosofía.

5. etc. Narración.

Conclusión: el Estado platónico como Estado *suprahelénico*, como algo no imposible. La filosofía alcanza aquí su cima, como fundadora política de un Estado ordenado metafísicamente.

29 [171]

Griegos y bárbaros.
Primera parte: nacimiento de la tragedia.
Segunda parte: la filosofía en la época trágica.
Tercera parte: sobre la cultura decorativa.

29 [172][94]
No es de ninguna manera absurdo pensar que la memoria del pasado sea entre nosotros menor y que el sentido histórico esté adormecido tanto como lo estuvo en la acmé culminante de los griegos. Pronto, tras el presente, comenzará la oscuridad: en ella deambulan como sombras grandes y figuras vacilantes que se alargan enormemente, influyendo en nosotros, casi como héroes, no como lo

[94] Cfr. HL 1.

hace la común y clara realidad del día. Y no habría otra tradición que aquella, casi inconsciente, de los caracteres heredados: los hombres vivientes serían, con sus acciones, la prueba de que fundamentalmente se convierte en tradición a través de ellos; la historia se transmitiría con carne y sangre, y no como un documento amarillento y memoria de papel. Las costumbres de padres y abuelos serían para los niños como el pasado: lo que está lejos, detrás de nosotros, influiría sobre los contemporáneos apenas como un resto de arquitectura, como un templo, como una superstición. Todavía vive de una manera parecida el campesino, y así han vivido casi todos los grandes pueblos del pasado. La principal ventaja para ambos es y era que la generación presente no se compara ni se mide tan escrupulosamente, de tal manera que puede permanecer inconsciente del juicio sobre sí misma. Tendrá más confianza en sus propias fuerzas, puesto que tales fuerzas serán utilizadas solamente para las necesidades reales, no para aquellas necesidades imaginarias e inculcadas por la educación, y las fuerzas y las necesidades se corresponden la mayoría de las veces. Esa generación presente estará protegida del hastío en mayor medida que un pueblo, más histórico y culto de lo que pueden permitirle sus fuerzas creativas. El hombre, no tan a menudo extraviado hacia metas inalcanzables, ni tan asqueado por lo que ha logrado, alcanza un sosiego, que es la antítesis del mundo moderno, totalmente histórico, y de su pena. ¿No se debería hacer penitencia, cuando se vive en los preciosos museos de todas las épocas y se dirige la mirada hacia el espectador, comparando siempre y preguntando qué es lo que ha de buscar propiamente en estos lugares? Y así, al más temerario se le escapará algún día la maldición: «¡fuera todo el pasado, al fuego los archivos, las bibliotecas, las galerías de arte! Dejad que el presente produzca por sí mismo lo que necesita, pues sólo es digno de aquello que puede hacer por sí mismo. Que no se atormente momificando aquello que fue válido y necesario en algún momento, en un tiempo lejano, y que deseche el espíritu de los muertos, a fin de que los que viven puedan alegrarse de sus días y de sus acciones». Más aún, si la felicidad, la ausencia de aburrimiento y el bienestar pudiesen ser nuestra solución, entonces estaría permitido alabar al animal, el cual siempre vive sobre la estrecha línea del presente y come sin tedio ni mal humor, digiere, vuelve a comer, sestea y salta. «Sentir históricamente» quiere decir saber que uno ha nacido para sufrir y que todo nuestro trabajo sólo servirá, en el mejor de los casos, para conseguir olvidar el sufrimiento. Los semidioses vivieron siempre en el pasado, y la generación actual siempre ha sido la generación bastarda. Raramente sabe ella, cuál es su signo distintivo; pues el pasado la rodea como un muro ennegrecido y oscurecedor. Sólo las generaciones venideras podrán valorar en qué fuimos también nosotros semidioses. Con esto no se quiere decir que exista una decadencia continua y que toda grandeza se repita en proporciones cada vez más pequeñas: pero cada época es siempre al mismo tiempo algo que se muere y suspira bajo la caída otoñal de las hojas. Considérese únicamente la vida individual humana: lo que pierde el adolescente, cuando sale de la infancia, es tan insustituible, que él, después de esta pérdida, tendría que desear renunciar a la vida como algo indiferente. Y cuando se convierte en un hombre, pierde de nuevo algo inestimable, para perder finalmente, cuando llega a viejo, el último bien, de tal manera que ahora conoce la vida y está preparado para perderla. Sería un esfuerzo inútil, si de jóvenes quisiésemos conquistar aquello que constituyó la fuerza y la felicidad de la infancia. Hay que

soportar la pérdida. El recuerdo continúa acumulando más pérdidas, y [illegible] cuando sabemos que lo hemos perdido todo, la consoladora muerte [illegible] este saber, nuestro último patrimonio.

29 [173][95]

Homero y la filología clásica. 24.
El certamen entre los griegos. 15.
Sobre verdad y mentira. 20.
El Estado griego. 15.
Cuatro ensayos.

29 [174][96]

Platón.

Juventud. Peste.
Critias.
Lo artístico en Platón.
Heracliteo.
Sócrates. El Sócrates platónico.
Viajes. Metas — el ideal práctico.
Pitagóricos — Ideas (concepción menos elevada)
Dion.
Academia. El filósofo en el Estado. Sofista. Retórico.
Arte.
Literato — Eros. Dialéctica.
Segundo viaje.
Tercer viaje — Ideal del Estado.
Fines de Dion. Otros efectos políticos.
Parménides. Escepticismo que preludia a la teoría.
Platón, ante todo legislador y reformador,
en eso nunca un escéptico.

29 [175]

Empédocles.
Demócrito.
Pitagóricos: lucha contra los Eleatas, más para protegerse. Descripción de la asociación.
Sócrates. Moral — dialéctico — plebeyo.

29 [176]

«La tendencia de los hombres a considerar importantes las cosas pequeñas ha producido muchas cosas grandes», dice Lichtenberg.

---

[95] Proyecto de publicaciones.

[96] Esquema de temas tratados en su curso sobre los diálogos de Platón que impartió en el semestre de de invierno de 1871-1872.

[177]

La historia que no nos[97] hace, directa o indirectamente, mejores hombres, o buenos ciudadanos, es sólo, según una expresión usada por Bolingbroke en sus últimas cartas *on study and use of history*, «*a specious and ingenious sort of* [illegible]»[98].

[178]

Aristóteles dice: «Hay dos cosas que suscitan sobre todo en los hombres cuidados enterados y afectuosos: la posesión exclusiva y la rareza de la cosa poseída, que la convierte en cara para su propietario.» El hombre anticuario se preocupa así del pasado, porque éste es absolutamente individual y único — prescindiendo de que en sí mismo sea insignificante o valioso —, se siente como dueño de esta pequeña propiedad, en lo que aventaja a todos los hombres. El más pequeño conocimiento, tan pronto como es propiedad de alguien, hace a su poseedor completamente feliz, por ejemplo, una corrección en un libro impreso o en un manuscrito[99].

[179]

Se puede aplicar también a la historia crítica lo que dice Benjamin Constant: «El principio ético de que estamos obligados a decir la verdad, si se tomara de una manera aislada y absoluta, haría imposible que existiese cualquier sociedad» Hasta pensar en la propia vida: si tuviéramos que contar en voz alta nuestro pasado, ¿quién podría soportarlo? Para poder vivir, hay que tener mucha fuerza para olvidar.

[180]

Lutero: «Si Dios hubiese pensado en la artillería pesada, no habría creado el mundo.» Olvidar es algo consustancial a toda creación.

[181]

Pensemos en el último hombre sentado en el reseco desierto del quebradizo globo terrestre —

[182]

Cuántas cosas oculta el hombre dentro de sí que nunca podrá conocer: por eso el español antiguo decía «Defiéndame Dios de mí»[100].

[183]

Los anticuarios dicen: «lo grande es en el fondo lo ordinario y lo común», también ellos luchan contra el devenir de lo grande (empequeñeciéndolo todo, degradándolo, mediante la microbiología).

---

[97] En el msc. «uns» y no «zwar».

[98] Henry S. J. Bolingbroke (1678-1751), vizconde de Bolingbroke, político y escritor inglés, escribe *Letters on the Study and Use of History*, J. Tourneisen, Basil, 1791, p. 191.

[99] Aristóteles, *Topica*, 1262 b 22ss.

[100] Cfr. 29 [28].

29 [184]

Lutero: «Cicerón, hombre sabio y activo, ha hecho y sufrido mucho».

Se ensalza y se denigra la historia según la altura de cada uno: de como [illegible] Mommsen rebaja a su Cicerón a la altura de los periodistas, Lutero lo [illegible] *supra*)[101].

29 [185]

Existe ciertamente la necesidad de *relacionarse con los grandes* [illegible] etc. Relacionarse *con los pequeños* es cosa de gnomos (ver a continuación).

29 [186]

Goethe (quien de ahora en adelante no se dedique a un arte o a un oficio, etc.)

Reverencia por el pasado en favor de lo hierático (ver a continuación).

A las artes oratorias pertenece el arte del silencio.

«Se necesita mucho tiempo para que desaparezca un mundo — nada más que tiempo.»

29 [187]

Para la conclusión. Goethe sobre Niebuhr: «El historiador, no la historia, es el objeto verdaderamente valioso.» Algo se espera de eso (ver a continuación).

Schiller alabado por Goethe (ver a continuación).

29 [188]

Remedios: 1) ¿Ninguna historia?
2) ¿Negación del fin, caos de átomos?
3) ¿El interés por el historiador vuelto contra la historia? La mayoría de los historiadores están por debajo de su objeto.
4) Goethe, naturaleza.
5) Cultivar lo suprahistórico y lo no-histórico. Religión, compasión, arte.

29 [189]

Niebuhr en defensa de Maquiavelo: «Hay épocas en las que para uno cada hombre debe ser sagrado: otras en las que los hombres pueden y deben ser tratados solamente como masa; lo que cuenta es conocer la época.»

29 [190]

«El alemán, desde que ha perdido su carácter grande y simple, es por naturaleza calumniador y difamador, y todo menos justo: y todavía menos capaz de amar».

29 [191]

Resultado esperado:

Manifestar *carácter* en la formación, que no sea una formación decorativa, sino orgánica.

De este modo, quizás conseguirán los alemanes lo que consiguieron los griegos respecto a Oriente — y descubrirán finalmente así lo que es «alemán».

---

[101] Cfr. 29 [43].

29 [192]

Tomar posesión de sí mismo, organizar lo caótico, desechar todo temor frente a la «formación» y ser honestos: exhortación al γνῶθι σαυτόν, no en el sentido de ensimismamiento, sino para saber realmente cuáles son nuestras auténticas necesidades. A partir de ahí echar a un lado audazmente lo que es extraño y partiendo de sí mismo superarse, no adaptarse a lo que está fuera de nosotros.

Para organizar el caos sirven el arte y la religión: esta última aporta amor a los hombres, el arte amor a la existencia

además desprecio — — —

29 [193]

Fundar una tradición, un movimiento progresivo, plantar los robles para los nietos, encontrar una organización que posibilite su existencia a la primera generación y luego emprender la formación del pueblo. Como una constelación sin descanso, sin prisa.

El descanso de los trabajadores. La mirada tranquila hacia el futuro, sólo posible cuando nosotros no nos sintamos ya tan efímeros como una ola.

29 [194]

Los poderes no-históricos se llaman olvido e ilusión. Los suprahistóricos: arte, religión, compasión, naturaleza, filosofía.

29 [195]

Aprender un *oficio*, el retorno necesario del necesitado de formación en el círculo más pequeño que él idealiza lo más posible. Lucha contra la producción abstracta de las máquinas y de las fábricas.

Producir escarnio y odio contra aquello que ahora se considera «formación»: contraponiendo a esto una formación más madura.

29 [196]

Qué pasará con nosotros, replicarán indignados los historiadores: ¿hacia dónde va la *ciencia* histórica, nuestra ciencia famosa, severa, sobria, metódica[102]?

Vete al convento, Ofelia, dice Hamlet; pero si nos preguntamos en qué convento queremos recluir a la ciencia y al estudioso de la historia, ese enigma se lo planteará a sí mismo el lector y lo resolverá, en el caso de que sea demasiado impaciente para seguir el lento desarrollo del autor y prefiera anticipar una próxima consideración aquí prometida «sobre el erudito» y su absurdo papel en la sociedad moderna.

Conclusión. Existe una sociedad de hombres con esperanza.

29 [197]

Los apuros de la filosofía.

Desde fuera: ciencia natural, historia (ejemplo: instinto que se ha convertido en concepto).

Desde dentro: se ha quebrado el valor de vivir una filosofía.

[102] En el msc. «metodische» y no «mütterliche».

Las otras ciencias (naturaleza, historia) sólo pueden explicar, no mandar. Y si mandan algo, sólo pueden remitir a la *utilidad*. Toda religión, toda filosofía tienen, sin embargo, en alguna parte una sublime *aversión a la naturaleza*, una llamativa inutilidad. ¿Por eso tendría que haberse extinguido? — Lo mismo se dice de la poesía, que es una especie de absurdo.

La felicidad del hombre se basa en que en alguna parte existe para él una certidad *indiscutible*, más tosca (por ejemplo, el bien de su familia como motivo supremo), más refinada, como la fe en la Iglesia, etc. En este caso no escucha cuando se le dice algo en contra.

En la inmensa agitación debería el filósofo ser un *freno*: ¿puede todavía ser?

La *desconfianza* de los investigadores rigurosos frente a todo sistema obligatorio. Ver Bagehot[103].

29 [198]

Los apuros de la filosofía.

A. Las exigencias a los filósofos en la indigencia de nuestra época. Mayores que nunca.
B. Los ataques a la filosofía son mayores que nunca.
C. Y los filósofos más débiles que nunca.

29 [199]

Hacer de la *filosofía* una mera ciencia (como hace Trendelenburg) significa echar la soga tras el caldero.

29 [200]

¡La *lógica* desarrollada defectuosamente! Se atrofia con los estudios históricos. Zöllner también se queja. Elogio de Spir. Y de los ingleses.

29 [201]

¿Qué naturalezas llegan a ser todavía hoy filosóficas?

29 [202]

«Quien ha pensado lo más profundo, ama lo más vivo.» Hölderlin[104].

«Un enigma es el puro brotar. También
el canto apenas puede desvelarlo. Pues
como tu comienzas, así permanecerás,
por mucho que actúe la necesidad
y el rigor, la mayoría de las veces
lo puede el nacimiento
y el rayo de luz, que
va al encuentro del recién nacido.» Hölderlin.

---

[103] Cfr. Bahegot, W., *Der Ursprung der Nationen*, Brockhaus, Leipzig, 1874 [BN, 1391].
[104] Hölderlin, *Sócrates und Alcibiades*, y *Der Rhein*.

19 [203]

Sobre la *religión*. Observo un agotamiento, uno se cansa de los símbolos cargados de significado. Todas las posibilidades de la vida cristiana, las más serias y las más flojas, las más ingenuas y las más reflexivas, han sido experimentadas, es el tiempo para la imitación o para hacer otra cosa. Incluso la burla, el cinismo, la frivolidad están desgastados — se ve como una superficie helada en tiempo de deshielo, por todas partes el hielo está sucio, roto, sin brillo, con charcos de agua, peligroso. Me parece que sólo una abstención discreta y decente es lo conveniente: mediante ella honro a la religión, aunque sea una religión moribunda. Suavizar y sosegar eso es todo, sólo se debe protestar contra los malos y descuidados eruditos, sobre todo si se trata de eruditos. — El cristianismo ha de quedar completamente a merced de la historia crítica.

19 [204][101]

Cuando alguna vez me abandono a los deseos con razón pienso que me hubiese facilitado el terrible esfuerzo de educarme a mí mismo, haber encontrado a un filósofo educador, al que se pudiera obedecer, ¡porque se confía más en él que en uno mismo! Luego, trato de adivinar los principios de su educación, por ejemplo sobre la formación armónica y parcial: y sus métodos. Sería fatigoso y nosotros, acostumbrados a la comodidad de la educación y a que nos dejen seguir nuestro camino, nos desanimaríamos frecuentemente. — Pero así, sin tales educadores, uno siente a menudo sus fuerzas y sus impulsos espirituales luchando unos contra otros, en rebeldía. Es cierto que los eruditos creen que no es fácil dedicarse suficientemente a la ciencia: para la ciencia esto es verdad, pero que ellos le dediquen de sí mismos más de lo necesario, incluso demasiado, también es verdad. — Veo por todas partes lisiados del espíritu: su educación parcial les ha convertido en jorobados. ¿Qué quiere decir armónica y parcial? ¿Tendríamos tal vez que tener miedo de la educación parcial? Más bien, la *pars* tiene que ser sólo el *centrum* para todas las otras fuerzas, el sol en el sistema. Pero en donde existe una gran fuerza, es necesario utilizar una balanza con contrapesos. Kleist — Filosofía (le faltaba Schopenhauer).

19 [205]

El filósofo lo es ante todo para sí mismo, luego para los otros. No es posible serlo únicamente para sí. Pues como hombre tiene una relación con otros hombres, y si él es filósofo, debe serlo también en estas relaciones. Quiero decir con esto: incluso si se aísla completamente de ellos, como un ermitaño, imparte una enseñanza, un ejemplo, y es filósofo también para los otros. Puede comportarse como quiera: su ser-filósofo tiene un lado que está vuelto hacia los hombres.

El producto del filósofo es su *vida* (antes que sus *obras*). Esta es su obra de arte. Toda obra de arte mira por un lado hacia el artista, por el otro a los demás hombres. — ¿Qué efectos produce el filósofo sobre los no filósofos y sobre otros filósofos?

El Estado, la sociedad, la religión, etc. Todos pueden preguntar: ¿qué nos ha dado la filosofía? ¿Qué puede darnos hoy? También la cultura puede preguntar eso.

[101] Cfr. SE.

Pregunta por los efectos de la filosofía sobre la cultura en general.

Descripción de la cultura — como la temperatura y la afinación [illegible] muchas fuerzas originariamente antagónicas, que ahora entonan una [illegible]

29 [206]

Las fuerzas más hostiles en la Edad Media se mantienen unidas más o menos a través de la Iglesia: cuando este vínculo se rompe, entonces se subleva unas contra otras. La Reforma definió muchas cosas como ἀδιάφορα — [illegible] entonces la separación se hizo cada vez mayor. Al final son las fuerzas más [illegible]cas las que casi, por sí solas, lo determinan todo aún; a la cabeza el Estado [illegible]litar. Intento del Estado de organizar todo desde sí mismo y de ser el vínculo [illegible] las fuerzas hostiles. Conceptos de una cultura estatal, contrapuesta a una cultura religiosa. Entonces el poder es malo, y quiere lo útil más que cualquier otra cosa.

Nos encontramos en la corriente procedente del deshielo de la Edad Media: el deshielo ha comenzado y se ha iniciado un movimiento devastador.

29 [207]

Bajo cualquier circunstancia la *revolución*: pero depende de la cordura y de la humanidad de las próximas generaciones el que su resultado sea la barbarie o otra cosa:

la falta de una filosofía ética en las capas sociales cultas ha penetrado generalmente de forma más obvia en las incultas, que siempre fueron el eco amplificador. Allí todo perece. No se ve por ningún lado ningún pensamiento nuevo y grande. Sólo que algún día todo comenzará de nuevo.

29 [208]

No puedo imaginarme a Schopenhauer en una universidad: los estudiantes lo evitarían y él mismo evitaría a los colegas.

29 [209]

Si pienso en las generaciones fuertes y alegres que han vivido — ¡dónde han ido a parar las fuerzas de la época de la Reforma! — nuestro modo de vivir me parece semejante al letargo invernal en las altas montañas, donde raramente [illegible] el sol, donde todo es gris, todas las alegrías conmueven al espectador — ¡qué fugaz felicidad! ¡Es tan difícil vivir! ¡Y además el recuerdo de los días estivales!

29 [210]

¡Ah, este breve lapso de tiempo! Al menos queremos tratarlo con grandeza y libre albedrío. ¡Para un don tan pequeño no seremos esclavos del dominio! La cosa más extraña es cómo están unidas la representación e imaginación de los hombres, ellos nunca perciben la vida como un todo. Tienen miedo de las palabras y de las opiniones de sus semejantes — ¡ah!, en dos generaciones nadie tendrá ya las opiniones que dominan hoy y quieren esclavizarnos.

29 [211]

Toda filosofía debe poder cumplir aquello que yo exijo, hacer que el hombre se concentre — pero hoy ninguna es capaz de hacerlo.

19 [212]

Dos tareas: defender lo moderno contra lo antiguo y conectar lo antiguo con lo moderno.

19 [213]

Sobre el *plan.*

El filósofo tiene *dos caras: una se vuelve hacia los hombres*, mientras que la otra no la podemos ver, pues es él filósofo para sí mismo. En primer lugar consideramos la relación del filósofo con los otros hombres. Resultado para nuestra época: con esta relación no sale nada fuera. ¿Por qué no? *No son filósofos para sí mismos.*

¡Médico, cúrate a ti mismo!» Nosotros debemos exhortarles.

19 [214]

¡Ah, nosotros hombres de esta época! Una jornada invernal se cierne sobre nosotros y habitamos en las altas montañas de una manera peligrosa e indigente. Brevemente toda alegría y pálido todo resplandor solar que de las montañas desciende sobre nosotros. Entonces resuena una música — el caminante se estremece al oírla: todo lo que ve es tan agreste, tan taciturno, tan incoloro, tan falto de esperanza — y ahora en medio de todo esto hay una nota de alegría, de una alegría sonora e reflexiva. Pero ya se acercan sigilosas las primeras nieblas de la tarde, el sonido se apaga, el paso del caminante cruje; cruel y mortecino es el rostro de la naturaleza cuando cae la tarde, la tarde que siempre llega tan pronto y no quiere retirarse.

19 [215]

Las telarañas voladoras del verano de San Martín — *Strauss* como hombre de la [illegible]

19 [216]

Si las clases trabajadoras consiguen comprender que a través de la formación y de la virtud pueden hoy fácilmente superarnos, entonces será nuestro final. Pero si eso no sucede, entonces con mayor razón terminarán con nosotros.

19 [217]

Ante un cuadro, partir del pintor y del experto en arte — Goethe.

19 [218][106]

No sólo llamamos irracional a aquel que persigue un fin irracional, sino también a aquel que para alcanzar un fin racional utiliza medios inadecuados y desproporcionados: es decir, como aquel que quiere vaciar el agua del mar o como el que dispara a los gorriones pero con cartuchos de metralla[107]. La naturaleza está llena de este segundo tipo de insensatez. Tampoco en el ámbito natural más elevado que conocemos, el de los hombres, se muestra más inteligente en la elección de los medios, por extraordinarios que sean sus fines e intenciones. El modo en

[106] Cfr. SE.

[107] Cfr. Lange, F. A., *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Baedeker, Iserlohn, 1866, pp. 402-403 [BN, 338].

que ella utiliza los talentos más raros para el bien de los hombres es, por su carácter insensato, tan digno de admiración como es sorprendente el mismo pensamiento de utilizar lo que es raro para el bien de las cosas comunes: pues el bien de lo que es común estriba precisamente en potenciar y ensalzar aquello que es raro y transformarlo en cosas nuevas e inusuales. Me pregunto por la teleología del filósofo, una de las más raras creaciones producidas en el laboratorio de la naturaleza: ¿para qué existe? Para el bien de un pueblo y de una época, quizás también para el bien de todos los pueblos y de todas las épocas. ¿Y cómo se utiliza para ese fin? Como el juguete más indiferente, que se deja o se coge, se tira o se pisa como si se fuesen a encontrar miles en las calles. ¿No es necesario que los hombres esperen todavía algo y que trabajen contra la insensatez de la naturaleza? ¡Sí, sería necesario, si fuese posible! Porque la naturaleza precisamente actúa en los hombres y a través de ellos, y un pueblo en su conjunto muestra aquella duplicidad de la naturaleza, la razón más admirable del fin y la no menos admirable insensatez de los medios. No hay duda de que el artista realiza su obra para los otros hombres. A pesar de eso, él sabe que nunca nadie comprenderá y amará tanto su obra como él mismo. Sin embargo, el alto grado de conocimiento y de amor es necesario, para que surja un grado inferior: ese grado inferior es el fin que persigue la naturaleza con la obra de arte, ella derrocha sus medios y sus fuerzas, y el gasto es mucho mayor que la ganancia. Y, sin embargo, ésta es por doquier la proporción natural. Poco gasto, pero una ganancia cien veces mayor sería algo más razonable. Menor esfuerzo, menor placer y conocimiento en el artista mismo, pero extraordinario incremento del placer y del conocimiento en los receptores del arte — eso estaría dispuesto de un modo más ventajoso. Si pudiésemos cambiar los papeles: el artista debería ser el hombre más débil y los que reciben, los espectadores y los oyentes, los hombres más fuertes. La fuerza de las obras de arte debería crecer sólo con la resonancia en el pueblo: lo mismo que la velocidad crece con el cuadrado de la distancia. ¿Es algo absurdo desear que el arte tenga al principio el efecto más débil y al final el más fuerte? ¿O que al menos se tome tanto como se da, que causa y efecto sean igualmente fuertes?

Por eso, parece a menudo que un artista, y sobre todo un filósofo, están *casualidad* en su época, caminantes dispersos o solitarios rezagados.

Pero cuando descubrimos una relación entre un filósofo y un pueblo, entonces percibimos el siguiente fin de la naturaleza, la determinación del filósofo.

29 [219]

1. Qué ha sido el filósofo en las distintas épocas.
2. Qué debería ser en nuestra época.
3. Imagen de la filosofía actual.
4. Por qué él no puede hacer lo que debería según el número 2: porque falta una cultura sólida. El filósofo como anacoreta. Schopenhauer muestra los esfuerzos de la naturaleza: sin embargo fracasa.

29 [220]

La *sabiduría* es independiente del saber de la ciencia.

Hoy sólo se puede esperar algo de las clases de los hombres inferiores e incultos. Hay que rechazar a los estamentos eruditos y cultos. También a los [illegible]

que sólo a éstos entienden y a ellos pertenecen. Los hombres que todavía saben lo que es la necesidad, sentirán también qué puede ser para ellos la sabiduría.

El mayor peligro será si las clases incultas son contagiadas con las heces de la cultura actual.

Si hoy surgiese un Lutero, se levantaría contra los sentimientos repugnantes de las clases opulentas, contra su estupidez y falta de reflexión, que les ciegan ante el peligro.

¡Dónde buscamos al pueblo!

La formación es cada día menor, porque la prisa es mayor.

19 [221]

Hay que considerar seriamente si existen todavía fundamentos para que nazca una cultura. ¿La filosofía puede ser utilizada como un fundamento semejante? Pero *nunca* lo fue.

Mi confianza en la religión es infinitamente escasa: después de una enorme inundación se pueden ver las aguas que vuelven a su cauce.

19 [222]

Para el *comienzo*. Por todas las partes hay *síntomas de una atrofia* de la formación, de una completa extirpación. (*Laissez faire* de las ciencias.) La prisa, el rechazo del elemento religioso, las luchas nacionales, la ciencia disolvente y disipadora, la despreciable economía del dinero y del placer de las clases cultas, su falta de amor y de magnanimidad. Lo que está cada vez más claro para mí es que las clases eruditas están completamente implicadas en este movimiento. Cada día carecen más de amor y de inteligencia. Todo está al servicio de la inminente barbarie, tanto el arte como la ciencia — ¿Adónde tenemos que mirar? El diluvio universal de la barbarie está a las puertas. Puesto que en realidad no tenemos nada que defender y todos estamos implicados — ¿Qué se ha de hacer?

Intento de alertar a las fuerzas realmente existentes, aliarse con ellas y domar, mientras haya todavía tiempo, a los estratos sociales desde los que amenaza el peligro de la barbarie. Solamente se ha de rechazar cualquier alianza con los cínicos. Ese es el mayor enemigo, porque está obstaculizando la labor de los médicos y quiere negar la enfermedad mintiendo.

19 [223][108]

Del destino del filósofo.

Hay algo inadecuado que hay que reprochar a la naturaleza: uno se da cuenta haciendo esta pregunta. ¿Para qué existe una obra de arte? ¿Para quién? ¿Para el artista? ¿Para los otros hombres? Pero el artista no necesita hacer visible y mostrar a otros una imagen que él mismo ve. En todo caso, la felicidad del artista en sus obras, así como su comprensión de ellas, es mayor que la felicidad y la comprensión de cualquier otro. Yo encuentro esta desproporción inadecuada. La causa tiene que corresponder al efecto. Esto *nunca* ocurre en las obras de arte. Es ridículo provocar una gran avalancha para retirar un poco de nieve, matar a golpes a un hombre para terminar con la mosca que tiene en su nariz. Así procede la naturaleza. El artista es una prueba contra la teleología.

[108] Fuente: F. A. Lange, *op. cit.*, p. 402.

Con mayor razón el filósofo. ¿Para quién filosofa? ¿Para sí mismo? ¿Para otros? Pero lo primero sería un absurdo derroche de la naturaleza, lo segundo volvería a ser inadecuado. El filósofo no es nunca útil más que para unos pocos y no para el pueblo: y para estos pocos la utilidad no es tan grande como para el autor mismo.

¿Para quién construye un arquitecto? ¿Estará el propósito de la naturaleza en el reflejo múltiple y desigual, en la repercusión en muchas almas? Creo que él construye para el próximo gran arquitecto. Toda obra de arte pretende según parece creando y busca a su alrededor almas sensibles y fecundas. Así obra el filósofo.

La naturaleza procede de un modo incomprensible y torpe. El artista, como el filósofo, lanza su flecha hacia el hormiguero. Quedará clavada en cualquier parte. Ellos no apuntan. La naturaleza no apunta e innumerables veces dispara y yerra. Artistas y filósofos perecen porque sus flechas no dan en la diana.

En el ámbito de la cultura la naturaleza actúa con tal despilfarro como en las plantas y las semillas. Su finalidad se cumple de una manera torpe y pesada. Sacrifica demasiada fuerza para fines sin proporción alguna con ella. El artista se relaciona con sus conocidos y admiradores de la misma manera que una pieza de artillería con una bandada de gorriones.

La naturaleza es de utilidad pública, pero no utiliza siempre los mejores medios y tampoco los más aptos. No hay duda de que quiere ayudar a los demás como el artista y el filósofo: ¡pero qué desproporcionadamente pequeño y casual es el efecto, sobre todo respecto a las causas (el artista y la obra de arte)! En el filósofo la confusión es especialmente grande: la vía que va de él al objeto, sobre el que debe ejercer el efecto, es completamente azarosa. Falla innumerables veces. La naturaleza derrocha no por exuberancia, sino por inexperiencia: es de suponer que si fuese un hombre, no cesaría de encolerizarse contra ella misma.

29 [224]

Odio el saltar por encima este mundo para condenarlo globalmente de donde proceden el arte, la religión. — ¡Ah, esta huida la entiendo como un tránsito a la quietud del Uno!

¡Ah! Esa falta de amor en estos filósofos, que piensan sólo y únicamente en los elegidos y no tienen tanta fe en su sabiduría. Es necesario que la sabiduría, como el sol, resplandezca para todo el mundo: y un pálido rayo debe poder penetrar incluso en el alma más humilde.

¡Prometer a los hombres *una* POSESIÓN! La filosofía y la religión expresan el deseo de una *propiedad.*

29 [225]

Me divierte pensar que los hombres *se hartarán* muy pronto de leer también los escritores; que el erudito de una generación venidera un día reflexione, haga su testamento y ordene que su cadáver tiene que ser quemado en medio de sus libros, más aún entre sus propios escritos. Y si los bosques son cada vez más escasos, ¿no sería ya hora de que se usasen las bibliotecas como papel, como se usan los troncos y la maleza? Así como la mayoría de los libros nacieron del humo y de los vapores de la cabeza: de la misma manera tienen que convertirse también de nuevo en humo. Por lo demás, creo que una generación que tenga el gusto de encender su estufa con sus bibliotecas, tendrá precisamente por eso el

[illegible] gusto de escoger y dejar con vida un pequeño número de libros, precisamente aquellos que más se lo merecen. Por ello, sería posible que un siglo más [illegible] nuestra época actual se considerara el período más oscuro del pasado, porque de ella no ha quedado nada. Qué afortunados somos entonces de que podamos conocer todavía nuestra época a partir del material sobreabundante que ella [illegible]mente confía a la prensa escrita: si de hecho, por lo general, tiene buen sentido ocuparse de su objeto, en todo caso es una suerte ocuparse de la época tan [illegible]mente, de manera que no quede ninguna duda *sobre ella*. Y *tiene* sentido de hecho: pues de este modo *nosotros mismos* aprendemos a *conocer* muchas cosas y precisamente la mala literatura de una época nos permite hacernos una idea de nosotros mismos, porque muestra el término medio de la moralidad, etc., que domina en ese momento, por consiguiente no la excepción, sino la regla, mientras los libros realmente buenos de los contemporáneos la mayoría de las veces provienen de aquellos que con su época no tienen precisamente nada en común sino sólo el tiempo. Por eso, tales libros no nos son tan útiles como los otros para conocernos a nosotros mismos.

Partiendo de los malos libros y de los periódicos, quiero ahora probar que en filosofía somos todos chapuceros y que no tenemos ninguna filosofía.

19 [226]

Leer y escribir.

Por contra pensar y hablar: ¿qué influencia ejerce sobre ello el leer y el escribir mucho?

19 [227]

Algunas cosas se convierten sólo en duraderas, cuando se han debilitado: hasta entonces les amenaza el peligro de un fin repentino: el cristianismo es defendido hoy tan diligentemente, porque se ha convertido en la religión más cómoda, hoy tiene perspectivas de inmortalidad, después de haber atraído a su lado las cosas de más larga duración del mundo, la pereza y la comodidad humanas. Así también la filosofía tiene hoy su más alta valoración, pues ya no atormenta a la gente y les hace la boca agua. Las cosas fuertes y violentas están en peligro de perecer de repente, de ser golpeadas y despedazadas por el rayo. Al hombre pletórico de sangre es al que le dan los ataques de apoplejía. Nuestra filosofía actual seguro que no muere de una apoplejía.

19 [228]

Conmovedor: una fiesta en plena montaña nevada durante la época invernal.

19 [229]

El camino hacia la libertad. Decimotercera intempestiva[109].

Estadio de la observación. De la confusión. Del odio. Del desprecio. De los [illegible]. De la ilustración. De la iluminación. De la lucha por algo. De la paz interior y del sentido de la libertad. Tentativas de construcción. Del ordenamiento histórico. Del ordenamiento político. De los amigos.

[109] Cfr. 29 [164].

29 [230]

El filósofo.

1. Cap. La moral médica.
2. El exceso de pensamiento es ineficaz. Kleist.
3. Influjo de la filosofía, entonces y ahora.
4. La filosofía popular (Plutarco, Montaigne).
5. Schopenhauer.
6. Disputa clerical entre optimismo y pesimismo.
7. Los tiempos primitivos.
8. Cristianismo y moral. ¿Por qué no se vuelve a la fuerza de los antiguos?
9. Los jóvenes maestros y educadores como filósofos.
10. Veneración del naturalismo ético.

Operaciones enormes: pero de eso no sale nada.

29 [231]

Nunca permitiría que un empleo me robase más de un cuarto de mis fuerzas.

29 [232]

No valoro desmedidamente la suerte de haber nacido entre los alemanes y consideraría la vida quizás con más satisfacción si fuese español.

30. U II 3.
OTOÑO DE 1873-INVIERNO DE 1873-1874[1]

30 [1]

Sobre la utilidad y el perjuicio
de la historia.

30 [2][2]

1.

El rebaño pasta delante del hombre: no sabe lo que es el ayer y el hoy, salta alrededor, come, descansa, digiere, vuelve a saltar y así desde la mañana hasta la noche y día tras día, en una palabra, atado a su placer y a su dolor, o sea, a la estaca del instante, y por eso no conoce ni el aburrimiento ni el hastío. Al hombre le resulta duro ver esto, pues él se cree por encima del animal y sin embargo envidia su felicidad, pues quiere vivir como el animal, ni triste ni hastiado: pero lo quiere en vano y sin ninguna esperanza.

¡Ah! ¡Qué envidia te tengo!
No sólo porque libre pareces
casi de todo sufrimiento, —
olvidando en un instante
fatiga, daño, inquietud extrema —
¡Más aún, porque nunca te atormenta el tedio!

Nosotros suspiramos, porque no podemos liberarnos del pasado y siempre debemos arrastrar con nosotros sus cadenas; mientras que a nosotros nos puede parecer que el animal sea feliz, porque no conoce el tedio, inmediatamente olvida y ve continuamente el instante vivido disiparse en la niebla y en la noche. Así se absorbe en el presente, como un número se absorbe en otro número, sin resto, y se muestra en cada momento completa y absolutamente como lo que es, sin hacer comedia ni disimular intencionadamente. Nosotros, por el contrario, sufrimos todos por el oscuro e insoluble resto del pasado y somos completamente distintos de lo que parecemos ser: de tal manera que nos conmueve, con el sentimiento del Paraíso perdido, ver al rebaño que pasta o, más cercano y familiar, al

[1] U II 3, cuaderno de 250 páginas, de las que se han utilizado sólo 50. Contiene notas para HL y otros fragmentos.
[2] Borrador de HL 1.

niño que con una ceguera demasiado breve y beatífica juega entre las dos puertas del pasado y del futuro. ¡Quién querría estorbar su juego y sacarlo del cielo! Nosotros sabemos ciertamente, que con la palabra «fue» comienza la lucha y el dolor y se inaugura la vida como un *imperfectum* que nunca se realiza de modo completo: cuando finalmente la muerte trae el ansiado olvido, hace desaparecer a la vez el presente y la existencia misma, de este modo imprime el sello sobre aquel conocimiento — que sostiene que la existencia es solamente un continuo haber sido, un eterno *imperfectum*, una cosa que se contradice a sí misma, se niega y se consume.

Por consiguiente *debemos* meditar sobre el pasado y padecerlo — eso es entonces el destino de los humanos. A nadie se le ahorrará endurecerse bajo la dureza de este yugo; y si uno se ha endurecido mucho, llegará quizás a alabar el destino humano incluso a causa de aquél no-poder-olvidar, precisamente por eso, porque el pasado no puede morir en nosotros y como una gota de sangre extraña inoculada nos impulsa hacia arriba sin tregua por toda la escala de lo que los hombres llaman grande, sorprendente, inmortal, divino.

Pero si tenemos que estudiar el pasado, hay que elegir entre dos formas distintas de hacerlo, que quiero denominar clara y rotundamente modo *histórico* y modo *no-histórico*: que no se piense por eso, que yo haya querido elogiar con el nombre al primero o, menos aún, censurar al otro con el suyo. Esto no significaría otra cosa que confundir el modo no-histórico con el modo histórico mismo, que sólo puede entenderse como el estado de inmadurez o degeneración del modo histórico. El modo no-histórico, por el contrario, es *sui generis* y *sui iuris* y es sin duda tan legítimo como el histórico, aunque las épocas y los pueblos individualmente, después de hayan sido prisioneros del uno o del otro, dan validez sólo a uno de ambos modos, y consideran el otro completamente incomprensible y, a lo sumo, lo dejan subsistir como algo *curiosum*; así, por ejemplo, para nuestro presente es completamente extraño e incomprensible el modo de consideración no-histórico y por eso se suele valorar como algo rechazable o al menos como un poco disparatado. Preguntaos a vosotros mismos, nos desafía David Hume, o a cualquiera de vuestros conocidos, si desean vivir otra vez los últimos diez o veinte años de su vida. ¡No! Pero los próximos veinte años serán mejores, dicen —

> *«And from the dregs of life hope to receive,*
> *What the first sprightly running could not give*[3]*.»*

Aquellos que responden así, son los hombres históricos; la mirada al pasado los empuja hacia el futuro estimula su valor para medirse todavía más tiempo con la vida, enciende la esperanza de que todavía llegue lo justo, de que la felicidad nos espera al otro lado de la montaña hacia la que dirigimos nuestros pasos. Pues los hombres históricos creen que el sentido de la existencia está en el *proceso*, por eso miran sólo hacia atrás para comprender el presente a la luz de los procesos anteriores y para aprender a desear el futuro con más intensidad. Para

[3] «Y de las heces de la vida esperan recibir lo que la primera y animada carrera no pudo dar», en *Diálogos sobre la religión Natural*, X, trad. Carmen G. Trevijano, Tecnos, Madrid, 1994. Cfr. 29 [86].

aquella pregunta, cuya primera resa ya hemos oído, puede ser también contestada de otra manera distinta: quizás el resultado será de nuevo un sí. No queremos volver a vivir ponda vez los diez años. Pero, ¿por qué motivos? Por los motivos de un homo-(supra)histórico, que no ve la salvación en el proceso, sino que discierneda hombre y en cada vivencia, en cada lapso de tiempo vivido, en cada día, la hora, para qué se vive realmente: de tal manera que para él el mundo en momento particular está completo y alcanza su fin. ¡Qué podrían enseñar diez años, si se vivieran de nuevo, que no hayan podido enseñar los diez anasados! Los hombres no-históricos no han estado nunca de acuerdo entre sobre si el sentido de su doctrina es la felicidad o la resignación, la virtud onitencia, pero frente a todas las maneras históricas de considerar el pasaes admiten unánimemente la siguiente tesis: pasado y presente son una y la a cosa, o sea, iguales en toda su variedad, y a guisa de tipos imperecederos nipresentes constituyen una estructura permanente de valores inmutablsignificado eternamente idéntico. Así como cientos de lenguas diferentes ponden a las mismas necesidades del hombre, típicamente fijadas, de manie uno que comprendiese estas necesidades no podría aprender nada de nde ninguna de las lenguas: así el hombre no-histórico ilumina desde dent o destino de pueblos y de individuos, adivinando clarividentemente el senriginario de los diversos jeroglíficos y poco a poco incluso dejando a un la cambiantes signos de escritura: pues ¿cómo podría evitar la saturación a sucesión interminable de acontecimientos!

Este modo de estudiar la historia tre nosotros raro y escandaloso, pues fomentamos precisamente la insaciad en la consideración de los acontecimientos, y a aquellos pueblos que can viviendo con este insaciable empuje y que, como se dice, siempre «pro», los llamamos, en un sentido honorable, pueblos «históricos»; mientra despreciamos a los que piensan de manera distinta, como, por ejemplo, abitantes de la India, y solemos deducir su modo de ser del clima cálido a indolencia general, sobre todo de la llamada «*debilidad de la personalid*como si vivir y pensar de manera no-histórica tuviese que ser siempre un de degeneración y de estancamiento. Nuestros eruditos se atormentan poo consiguen tan fácilmente crear una historia india: desconfían de los génterarios derivados según un esquema occidental y dudan incluso de ciertstiones generales, si por ejemplo una filosofía tan potente y desarrollada la filosofía Σ μ κηψα[4] es anterior o posterior al budismo: a causa de tales y de fracasos se vengan después con un desprecio hacia pueblos tan tests, perezosos y paralizados. Los hombres históricos no se dan cuenta hastpunto son no-históricos y cómo también su dedicación a la historia no «servicio del conocimiento, sino de la vida». Quizás a su vez los hindúes con nuestro afán por lo histórico y nuestra estima por los pueblos y hombreóricos» como un prejuicio occidental, o incluso como una enfermedad dente: «¿no han vivido también todos esos hombres de manera no-históricmo nosotros — dirán ellos, también aquellos que llamáis sabios? ¿O no fión un hombre no-histórico? Por citar

[4] Una de las seis doctrina clásicas del mo. Se considera la más antigua de las doctrinas de la India.

contra vosotros a uno solo de vuestros famosos griegos y no a generaciones enteras. ¿Y creéis seriamente que alguien, atravesando un milenio de acontecimientos históricos, *debería* aproximarse con paso firme a la diosa de la sabiduría como alguien que no ha tenido experiencia de todos esos acontecimientos? Quizás vuestra manera actual de practicar y de promover la historia es incluso con mayor razón expresión de la llamada "personalidad débil"; al menos nos parece que en vuestras personalidades fuertes, en vuestros grandes hombres históricos se muestra sinceramente poco de aquel típico "sentido histórico", de la "objetividad histórica", de aquella erudición obligatoria que se manifiesta en fechas, nombres de batallas y espíritus del pueblo: sin embargo ellos no tenían ningún motivo para esconder estas características, puesto que vivían entre vosotros y no entre nosotros».

Pero dejemos que protesten los hindúes: serán más sabios que nosotros, pero hoy queremos alegrarnos de nuestra ignorancia y corrernos una juerga como hombres «activos y progresistas». Pues se trata de reflexionar sobre la utilidad de la historia y ciertamente sobre si hemos ya alcanzado la *máxima utilidad* posible que se puede conseguir de ella. ¡Viva el prejuicio occidental por lo histórico! Tengamos en cuenta sólo que nosotros, mediante la fe en el progreso, progresamos también dentro de ese «prejuicio», por lo menos hacia algún sitio donde nunca estuvimos.

Pero podremos sacar entonces el mayor provecho posible de la historia sólo si podemos comprender lo mejor posible los perjuicios que ella más o menos puede infligir. Pues si, como es conocido, toda virtud hipertrófica no sólo puede hacer sufrir al individuo, sino también hacer que perezca, difícilmente perjudicará a la dignidad de la historia saber que ella puede también perjudicar, más aún, que es posible también sufrir y perecer por ella. ¿Habrá que guardarse por ello de la hipertrofia de toda virtud? ¿Se debe renunciar a la utilidad de la historia, porque se corre el peligro de sufrir por ella, en el caso de que se dé una cierta hipertrofia de la misma? ¿O acaso espoleará a los valientes reconocer que se puede perecer por ella y en ella? ¿Finalmente, no es la meta de todo heroísmo encontrar la mayor recompensa posible con la muerte? Si uno se decide a hacer lo que quiera, si se duda de la hipertrofia de la historia, si se niega que la historia sea realmente una virtud — con ello se descubrirá hasta dónde y con qué profundidad se piensa, y además, si en general uno piensa: pero entretanto queremos deliberar hasta qué punto la historia (es decir, con el permiso de mis lectores: todas las maneras de ocuparse de la historia) puede también *perjudicar*.

30 [3]

Escribir de manera concisa. Es difícil escribir concisamente, dice Winckelmann, no todo el mundo es capaz de hacerlo; pues quien escribe de una forma más ampulosa, no puede ser tomado tan fácilmente al pie de la letra. Aquel que escribía a alguien: no tuve tiempo de ser más breve en esta carta, reconocía las exigencias de un modo de escribir más conciso.

30 [4]

Sin ningún *Pathos*. Casi ningún período. Ninguna pregunta. Pocas imágenes. Todo muy comprimido. Pacífico. Ninguna ironía. Ningún clímax. Acentuó el elemento lógico, pero muy brevemente.

30 [5]

¿Qué es la sabiduría? Lo contrario de la ciencia. | Prólogo. ¿Existe hoy una aspiración a la sabiduría? No. | Parte central. ¿Es necesaria una aspiración a la sabiduría, se trata de una necesidad? — No. Pero quizás pronto será una necesidad. ¿Cuándo? Descripción. | Epílogo.

30 [6]

La formación está en contradicción con la naturaleza de un hombre.

¿Cuál sería el resultado, si se deja que la naturaleza se desarrolle libremente por sí misma, es decir, bajo influjos simplemente casuales? También estaría formada, formada *de manera casual*, pero según la ilimitada irracionalidad de la naturaleza, entre innumerables ejemplares surgiría un único bello ejemplar. Por lo demás, infinitos embriones destruidos, bien por la desunión de sus fuerzas internas, o bien por una influencia externa. Decadencia o por desunión interna (mientras que las fuerzas crecen) o desde fuera, mediante la ausencia de espacio vital, etc.

Inclinación de la época por los seres fuertemente unilaterales, porque ellos, al menos, manifiestan todavía una fuerza vital de la naturaleza: y ciertamente la *fuerza* de la naturaleza es el presupuesto. En el plan de educación no se han de tener en cuenta las naturalezas débiles; no tendrán demasiada importancia ni para bien ni para mal.

30 [7]

Hay dos máximas respecto a la educación: 1) se tiene que reconocer pronto la fuerza de un individuo y luego disponerlo todo para desarrollar esta fuerza a expensas de todas las otras fuerzas menores: de tal manera que la educación se convierta precisamente en una guía de aquella fuerza. 2) habría que atraer a *todas* las fuerzas existentes y ponerlas en una relación armónica, por lo tanto hay que reforzar las fuerzas que son más débiles y necesitan de una transfusión, y debilitar a las que son demasiado fuertes. ¿Qué criterio se debe tener entonces? ¿La felicidad del individuo? ¿La utilidad que tiene para la comunidad? Los individuos desarrollados parcialmente son más útiles, los armónicamente más felices. De nuevo surge inmediatamente esta pregunta: ¿una gran comunidad, un Estado, un pueblo: deben formar especialmente una fuerza parcial o muchas fuerzas? En el primer caso el Estado sólo tolerará la formación parcial de los individuos, si las características particulares corresponden a *su* fin, es decir, educará sólo a una *parte* de los individuos según su fuerza, en los otros ya no se fijará en lo fuerte y en lo débil, sino que en cualquier caso será *desarrollada*, por débil que sea originalmente, una determinada cualidad. Si busca una armonía, la puede obtener siempre de dos modos: o bien a través del desarrollo armónico de todos los individuos, o bien a través de una armonía de los individuos instruidos de forma parcial. En el último caso, producirá una especie de temperamento de puras fuerzas poderosas y antagónicas, es decir, debe impedir que los fuertes, en su exclusividad parcial, se dirijan hostilmente unos contra otros y se destruyan recíprocamente[1], y debe unir a todos a través de una *meta* común (Iglesia, felicidad del Estado, etc.).

[1] En el msc. «gegenseitigen» y no «gegenwärtigen».

El último tipo es *Atenas*, el primero *Esparta*. El primer tipo es mucho más difícil y artificial, está expuesto la mayoría de las veces a la degeneración, necesita de un *médico* que vigile.

En nuestra época todo es confuso y oscuro. El Estado moderno es cada vez más espartano. Sería posible que las fuerzas más grandes y nobles se agotaran y murieran a causa de atrofias y transfusiones. Pues yo observo que las ciencias y la filosofía misma preparan justamente esto. Ya no son baluartes, porque no pueden ya tener ninguna *meta* propia; es decir, porque ninguna comunidad integra su esencia en su fin. Así pues, sería preceptiva la fundación de un *Estado de la cultura*, como una especie de refugio de la cultura, en contraposición a los estados mentirosos que ahora se llaman así.

30 [8]

La felicidad del individuo está subordinada en el Estado al bien común. ¿Qué quiere decir eso? No que las minorías son utilizadas para el bien de las mayorías. Sino que los individuos están subordinados al bien de los *individuos superiores*, al bien de los *ejemplares superiores*. Los individuos superiores son los creadores, ya sean los mejores moralmente, o los más beneficiosos en el sentido más elevado — es decir, los tipos más puros y los que mejoran la humanidad. El fin de la comunidad no consiste en la existencia, a toda costa, de un Estado, sino en que en él puedan vivir y puedan crear los ejemplares superiores. Esta es la razón por la que surgieron los Estados, sólo que a menudo se tiene una falsa opinión sobre lo que deben ser los ejemplares superiores: frecuentemente se piensa en los conquistadores, las dinastías, etc. Cuando la existencia de un Estado ya no se puede mantener, cuando los grandes individuos ya no puedan vivir en él: nace entonces el terrible Estado de la miseria y del pillaje, donde los individuos *más fuertes* vienen a sustituir a los *mejores*. La tarea del Estado no es que el mayor número de individuos viva en él bien y moralmente: el número no tiene importancia: sino que en él se pueda llevar una vida bella y buena; y que proporcione la base de una *cultura*. Dicho brevemente: el fin del Estado es la humanidad más noble, su fin está fuera de él, el Estado es un *medio*.

Hoy falta aquello que puede unir a todas las fuerzas parciales: y así vemos cómo todas se enfrentan hostilmente unas contra otras y cómo todas las fuerzas nobles están empeñadas en una recíproca y extenuante guerra de destrucción. Esto debe ser mostrado con el ejemplo de la filosofía: ella *destruye*, porque no puede ser mantenida por nada dentro de unos límites. El filósofo se ha convertido en un ser *dañino para todos*. Destruye la felicidad, la virtud, la cultura, y finalmente se destruye a sí mismo. — Por el contrario, la filosofía debe *ser una alianza* de fuerzas que unan, *como un médico de la cultura*[6].

Kultur

30 [9][7]

¡Comienzo! ¡Qué! ¿Desarrollo armónico? Se debe forzar a aquel que tiene talento para la escultura a que componga música, como Cellini que fue obligado por su padre una y otra vez a tocar la graciosa cornetilla con su maldito silbido — — — ¿hacer del zapatero un sastre? ¡Qué importa la ciencia común en un hom-

[6] Cfr. 23 [15].
[7] Apuntes para SE.

¡Es semejante! — A menudo se confunden las naturalezas *débiles* con las armónicas. La armonía aparece más bien cuando todo se refiere a un centro, a una fuerza cardinal, no cuando están en juego al mismo tiempo numerosas fuerzas débiles.

¿El hombre estético debe ser el hombre armónico? Ni siquiera es utilizable estéticamente, es plano. Pero Rafael es sin ninguna duda armónico.

30 [10]*

¿Qué es la elocuencia?

¿Hacerse comprender? Pero eso lo quieren también el pintor, el jeroglífico, el gesto.

¿Hacerse comprender con palabras?

No hay ninguna diferencia respecto a la definición el que sean palabras escritas o habladas.

Pero en eso se incluyen la poesía y la prosa. Ahora bien, también *en la* poesía hay retórica, pero la poesía no es una parte de la retórica.

¿Pero hacerse comprender? ¿No es quizás únicamente la llamada al entendimiento? En la matemática no hay retórica.

¿Excitar al intelecto y a la voluntad ajenos con palabras?

Pero esto lo puede hacer también el borracho, el colérico.

¿Hacerlo con prudencia?

Pero esto lo hace también el que engaña, el mentiroso. ¿Es posible tener en cuenta la moralidad en la definición? No hay obligación de disimular.

¿Hacerlo con discreción artística?

Pero eso lo hace también el actor y no es un orador (aunque represente el papel del orador es diferente del orador real).

¿Pero el fin no es un fin artístico?

¿Solamente el medio? Recordar la arquitectura.

Conseguir con prudencia artística mediante palabras, que alguien piense y sienta sobre una cosa como uno quiere.

¿Pero pertenece a la definición «conseguir algo»?

No. Incluso si no se alcanza la meta, sigue habiendo retórica.

El orador se esfuerza, usando palabras y gestos, con prudencia artística, en hacer pensar y sentir a su público como él quiere.

¿*Pero* no *se pretende* lo mismo también en la *dialéctica*?

¿Cómo se actúa con las palabras sobre el entendimiento?

¿Cómo sobre el sentimiento?

¿Qué es lo que distingue al orador del que habla con pasión, de quien engaña, del actor?

En el fondo, el poeta y el orador son una misma cosa. ¿Cuál es la diferencia definitiva?

¿Es un arte, una habilidad? No hay duda de que el orador es un artista. ¿Pero los primeros oradores sabían nada del arte? Lo heredaron como una praxis viva.

Lo más importante es: el establecimiento del *tema*.

Luego: la subdivisión, el diseño, la arquitectura.

---

* Apuntes para las lecciones sobre Retórica. Cfr. KGW II, 4, p. 415. Ver mi edición española: *F. Nietzsche. Escritos sobre retórica*, trad. Luis Enrique de Santiago Guervós, Trotta, Madrid, 2000.

Luego: el color, lo ornamental, etc.
El orador en contraposición a los hombres de *ciencia*.
La aplicación de las *estratagemas* de la *dialéctica* al *discurso*.

30 [11]

Un verdadero problema el de la sinceridad y lo artístico: pienso en Cicerón y en el principio decorativo de los latinos.

30 [12]

Poética. Retórica. Filosofía antigua. Mitología. Estado.
Ética.

30 [13]

Un ensayo sobre *los griegos*.
Estado. Ética. Religión. Filosofía. Poética. Retórica.

30 [14]

Cap. I.
El presunto día mundial y la destrucción del pesimismo.
¿De dónde? Inhumanos. No quiero pronunciar la palabra filósofo.
Los hombres modernos idolatran la fuerza.
Descripción de la debilidad omnipresente.
La hostilidad recíproca, porque falta el lazo de unión.
Lo atomizado.
No mencionar de ninguna manera a Hartmann.

30 [15]

LOS APUROS DE LA FILOSOFÍA

A. Indigencia de la época, lo que se exige a los filósofos.
   1. Prisa.
   2. No se construye para la eternidad (las casas nuevas).
   3. La religión languidece.
   4. Moral medicinal. Naturalismo.
   5. Lógica debilitada (por la historia y por las ciencias de la naturaleza).
   6. Falta de educadores.
   7. *Complicación* inútil y peligrosa de las necesidades, deberes.
   8. Terreno volcánico.

B. Ataques contra la filosofía.
   1. Desconfianza de los métodos más rigurosos.
   2. La historia quita a los sistemas su validez.
   3. La Iglesia se ha apoderado de la influencia sobre el pueblo.
   4. El Estado exige vivir en el instante.

C. Imagen de los filósofos.
   1. Agotado — El exceso de pensamiento es ineficaz (Kleist).
   2. Ellos encuentran el punto en el que comienza el erudito.

3. Disputa clerical.
4. Tiempos primitivos.
5. Falta de grandes modelos morales.
6. El conflicto entre vida y pensamiento es tolerado por todas las partes.
7. Lógica defectuosa.
8. La educación absurda de los estudiantes.
9. La vida de los filósofos y su génesis.

La filosofía — ¿puede ser el fundamento de una cultura? Sí — pero hoy ya no: es demasiado refinada y crítica, ya no se puede uno apoyar en ella. De hecho, la filosofía se ha dejado arrastrar por la corriente de la cultura actual: no la domina de ninguna manera. En el mejor de los casos se ha convertido en ciencia (Trendelenburg).
Imagen de Schopenhauer. Contraste entre su *sabiduría práctica* eudemonológica (la sabiduría mundana de épocas demasiado maduras, como en el caso de España[9]) y su filosofía más profunda, solamente contemplativa. Condena el presente desde dos puntos de vista. Yo no veo de momento ninguna otra posibilidad a no ser la inteligencia mundana de Schopenhauer para la praxis, y la sabiduría para las necesidades más profundas. Quien no quiera vivir en esta contradicción, deberá luchar por una *Physis mejorada* (Cultura).

[16]
¿Es sabio el señor Ulrici[10]? ¿Forma parte él también de los seguidores de la sabiduría, como uno de sus amantes? No, por desgracia no, y yo no puedo hacer nada, si él no es un sabio. Sería ciertamente muy edificante saber que nosotros los alemanes poseemos un sabio de Halle, dos[11] sabios de Múnich, etc.: y especialmente nos dejamos de mala gana a Carriere[12], el inventor del idealismo realista y del hierro de madera: si fuese solamente un poco más sabio, nos gustaría valorarlo como un sabio completo. Pues es una vergüenza que la nación no tenga ni siquiera un sabio, sino sólo cinco patronos del pensamiento: y que E. von Hartmann pueda hacer notar lo que él sabe: que en este momento no hay filósofos en Alemania.

[17]
Efectos de la filosofía kantiana. Kleist.
Simplicidad de los antiguos.
Sólo debe tener filosofía, aquel que pueda vivir según la filosofía: a fin de que todo no se convierta en palabras (como en Platón, carta 7).

---

[9] Posible referencia a la traducción que Schopenhauer hizo en 1832 de la obra de Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647).
[10] Hermann Ulrici (1806-1884), fue profesor de filosofía.
[11] En el msc. «zwei Weise» y no «einen Weisen». Los dos sabios eran probablemente Johann Huber y Moritz Carrière.
[12] Moritz Carrière (1817-1895) profesor de la Akademie der Künsten, en Múnich y autor del *Bilder Atlas*.

30 [18]

1. ¿Qué efecto ha ejercido la filosofía hoy *sobre los filósofos*? — Ellos viven como todos los otros eruditos, incluso como los políticos. Schopenhauer es ya una excepción. No se distinguen precisamente por ninguna costumbre. Viven para el dinero. Los cinco pensadores del «Augsburger Allgemeine <Zeitung>». Consideremos la vida de los más grandes ejemplos de filósofos, Kant y Schopenhauer — ¿es ésa la vida de los sabios? Queda la ciencia: ellos se enfrentan a su obra como artistas de circo, de ahí viene el afán de Schopenhauer por el éxito. Es *cómodo* ser filósofo: pues nadie pretende nada de ellos. La primera noche de Diógenes. Ellos se ocupan únicamente de *apices*: Sócrates exigiría que se volviese a llevar la filosofía a los hombres; no existe ninguna filosofía popular, ni siquiera una mala filosofía popular. Ellos muestran todos los vicios de la época, la prisa antes que nada, y escriben sin parar. No se avergüenzan de enseñar, siendo todavía tan jóvenes.

¿Qué influencia de la filosofía se puede rastrear en los alumnos de los filósofos, quiero decir en los *hombres cultos*? Nos falta la mejor materia de conversación, la ética más refinada. *El sobrino de Rameau*[13].

Invasión del punto de vista estético en la consideración de la grandeza y de la vida.

30 [19]

La palabra filosofía, aplicada a los estudiosos y escritores alemanes, me da pena en los últimos tiempos: me parece impropia. Quisiera que de ahora en adelante se evitase y que se hablase sólo, de una manera alemana y vigorosa, de la gestión del pensamiento. Pero quiero contar cómo se me ocurrió esto.

30 [20]

Yo soy algo impertinente al hablar de la gestión económica alemana del pensamiento (por no decir filosofía) al «pueblo de los pensadores». ¿Dónde vive este pueblo?, preguntará el extranjero. Allí donde viven los cinco pensadores a los que se ha señalado hace poco, desde una tribuna pública de primer orden, como la quinta esencia de la filosofía alemana del presente: Ulrici, Frohschammer, Huber, Carrière, Fichte. Por lo que respecta a este último, es fácil decir algo bueno, pues incluso el maligno forzudo de Büchner lo ha hecho: «todos los hombres, según el señor Fichte hijo, tienen desde el nacimiento un espíritu que les acompaña: sólo el señor Fichte no tiene ninguno». Pero respecto a los otros cuatro hombres, ese amigo fanático de la materia reconocerá solamente[14] que en ellos había algo de fosforescente, algo que el joven Fichte no tiene. Por lo tanto: uno no tiene espíritu y los otros cuatro son fosforescentes: globalmente: los cinco filosofan, o para decirlo en buen alemán, se ocupan de la gestión del pensamiento. Pero desde el extranjero se remiten a ellos, para reconocer que los alemanes somos todavía el pueblo de los pensadores. Hay buenas razones para no haber nombrado entre ellos a E. von Hartmann: pues éste posee realmente lo que Fichte hijo hubiese querido tener: ciertamente, gracias a ello, ha podido tomar el pelo de una manera verdaderamente poco elegante al pueblo de esos cinco pensadores.

---

[13] Se trata del famoso diálogo de Diderot.

[14] En el msc. «nur» y no «mir».

tes, a los alemanes: por lo que parece que ya no cree en el pueblo de los pensadores y es verosímil —lo que es peor— que ni siquiera crea ya en los cinco patronos del pensamiento. Pero sólo aquel que cree en ellos es considerado hoy bienaventurado: por eso Hartmann no está entre los nombres famosos del *Reich* alemán. Pues él tiene espíritu, y sólo a los pobres de espíritu pertenece hoy el «*Reich*».

30 [21]

Los profesores de filosofía ya no hacen ejercicios prácticos, ni siquiera la disputa. La lógica, tal como se enseña, es completamente inútil. Pero los profesores son demasiado jóvenes para que puedan ser algo más que aprendices científicos: ¿cómo van a ser capaces de educar para la sabiduría?

30 [22]

Virtud, una palabra pasada de moda. ¡Basta acordarse de los jóvenes profesores del Instituto de bachillerato, cuando quisieron deshacerse de los educadores morales!

30 [23]

Con las ciencias ocurre como con los árboles: uno se puede agarrar solamente al recio tronco: no a las ramas superiores, pues se caería y se romperían la mayoría de las veces las ramas. Lo mismo sucede con la teoría del conocimiento.

30 [24]

¡Qué manera de reflexionar, qué intimidad con el alma de la época de Diderot y de Federico el Grande! Incluso la *Minna von Barnhelm*[15], construida completamente sobre la lengua francesa de sociedad, es hoy demasiado refinada. Nosotros somos toscos naturalistas.

Quisiera que alguien señalara que nos hemos convertido en perfectos jesuitas con nuestra exaltación del naturalismo ético. Amamos lo natural, como estetas, no como hombres éticos: pero no existen los hombres éticos. Basta con pensar en Schleiermacher.

30 [25]

Lo más importante en la sabiduría es que impide al hombre ser dominado por el instante. Por eso, la sabiduría no es algo a la medida de los periódicos: su intención es proporcionar al hombre firmeza frente a los golpes del destino, darle armas para todos los tiempos. La sabiduría es poco nacional.

30 [26]

Frente a los antiguos, Montaigne es también un naturalista de la ética, pero infinitamente más rico y profundo. Nosotros somos naturalistas sin ideas y, por cierto, con todo conocimiento.

30 [27]

La simpatía por estados primigenios se ha convertido en la afición de nuestro tiempo. ¡Es absurdo que una teoría del origen del hombre pueda ser enseñada

[15] Comedia famosa de Lessing de 1767.

casi como si fuera religión! La alegría está en el hecho de que no existe nada fijo, nada eterno e inviolable.

30 [28]

Faltan *celebridades* éticas; decididamente falta la facultad para reconocerlas. Por el contrario, la teoría de la fuerza aparece como un fantasma. Ejemplo: uno dice, Hegel es un mal estilista: el otro, pero es muy rico en giros originales y populares. Pero esto se refiere sólo al material: el estilista no se manifiesta como tal por utilizar un bonito mármol, sino en cómo lo talla. Lo mismo en lo ético.

30 [29]

Los filósofos siempre han aspirado a la quietud del alma: hoy a una inquietud absoluta: de tal manera que el hombre está absorto completamente por su profesión, por sus ocupaciones. Ningún filósofo se dejará atrapar por la tiranía de la prensa: según Goethe, sólo deberían publicarse semanarios y fascículos.

30 [30]

Hay un arte de mantenerse lejos de las cosas, sólo sirviéndose de las palabras y de los nombres que se les atribuye: una palabra extranjera a menudo nos hace extraño lo que conocemos muy bien por cercanía. Si yo digo sabiduría y amor a la sabiduría, siento ciertamente que se trata de algo más familiar y eficaz que si yo digo filosofía: pero, como he dicho, tal vez el arte consiste precisamente en no dejar que las cosas se nos acerquen demasiado. ¡Hay a menudo tantas cosas vergonzantes en las palabras familiares! Pues, ¡quién no se avergonzaría de definirse como sabio o incluso como sabio en ciernes! Pero, ¿y si se definiese como filósofo? A nadie le resulta difícil: más o menos tan fácil como lleva cada uno el título de doctor, sin pensar nunca en la confesión tan arrogante que comporta el título, la de ser un profesor. Por lo tanto, aceptamos que la palabra extranjera de filósofo se inspira en la vergüenza y en la modestia: ¿o será verdad, que quizás no exista ningún amor a la sabiduría, y que la palabra extranjera, más o menos como la palabra «doctor», oculte únicamente la falta de contenido, el vacío del concepto? A veces es extraordinariamente difícil demostrar la esencia de una cosa: está tan enmarañada con otras cosas, transpuesta, velada, tan diluida y debilitada, mientras que los nombres son permanentes y por añadidura sedimentadores. ¿Lo que nosotros llamamos filosofía es realmente amor a la sabiduría? ¿Y hay hoy realmente verdaderos amigos de la sabiduría? Reemplacemos sin miedo la palabra filosofía por amor a la sabiduría: y se verá entonces si ellas coinciden.

30 [31]

Desconocimiento de Plutarco. Lo que dice Montaigne sobre él. El autor más influyente (según Smiles). ¿Sería posible todavía un nuevo Plutarco? Todos vivimos dentro de una moralidad naturalista sin estilo; consideramos con facilidad declamatorias a las figuras de la Antigüedad.

30 [32]

El cristianismo ha mostrado formas superiores: pero la gran masa ha retrocedido. Hoy es muy difícil volver de nuevo a la simplicidad de los antiguos.

30 [33]

Los jesuitas debilitaron y mitigaron las pretensiones del cristianismo, para afirmar a pesar de todo su poder. El protestantismo comenzó con la declaración de *adiafora* de una enorme cantidad de cosas[16].

30 [34]

Gracián muestra en la experiencia vital una sabiduría e inteligencia con las que hoy no se puede comparar nada. Nosotros somos ciertamente los observadores microscópicos de lo real, nuestras novelas saben ver (Balzac, Dickens), nadie sabe exigir ni explicar.

30 [35]

La tendencia hacia la mística es al mismo tiempo en nuestros filósofos una huida de la ética inmediata. En ese campo ya no hay ninguna exigencia, ni existen genios de la bondad o de la compasión trascendente. Si la imputabilidad se transfiere a la esencia, los antiguos sistemas morales son absurdos.

30 [36]

Los filósofos quieren huir de la ciencia: son cazados por ella. Se ve cuál es su punto débil. Ya no sirve de guía porque ella misma es sólo ciencia, poco a poco se ha convertido en un guardia de fronteras.

30 [37]

24 Introducción.
8 Interioridad.
8 Objetividad.
8 Hartmann.
8 Remedios.
56

30 [38]

Proyecto de las «*Consideraciones Intempestivas*».

1. El filisteo de la cultura.
2. Historia.
3. Filósofo.
4. Eruditos.
5. Arte.
6. Maestro.
7. Religión.
8. Estado. Guerra. Nación.
9. Prensa.
10. Ciencias naturales.
11. Pueblo. Sociedad.
12. Comunicaciones.
13. Lengua.

[16] Cfr. 29 [206]. «Adiafora» «las cosas indiferentes» término usado por los estoicos para designar las cosas que estaban fuera de la ley moral.

31. MP XIII 5.
OTOÑO DE 1873-INVIERNO DE 1873-1874[1]

31 [1]

La mañana ha pasado y el mediodía
la frente hace arder con su mirada tórrida
sentémonos bajo el cenador
y cantemos canciones a la amistad,
lo que fue de la vida la aurora:
será para nosotros el crepúsculo
pero al mediodía es sólo un sonido:
decid, el cielo de la mañana
no nos promete más bello beneficio — — —

31 [2]

Pericles[2] habla de las fiestas de Atenas, de los bellos y preciosos adornos de la casa, cuya vista diaria ahuyenta el carácter sombrío. Nosotros los alemanes padecemos mucho por este carácter sombrío; Schiller esperaba suscitar una elevación moral con la irrupción de la belleza y la grandeza, con la elevación estética. Wagner espera, inversamente, que las fuerzas morales de los alemanes se vuelvan finalmente también al ámbito del arte, para exigir en este campo seriedad y dignidad. Entiende el arte de un modo tan severo y riguroso como le es posible: sólo así espera experimentar su efecto regocijante. Nosotros nos comportamos a propósito de esto de una manera completamente equivocada y antinatural; a los hombres que quieren alegrarse con el arte les ponemos las mayores dificultades, de tal manera que exigimos de ellos una genialidad moral y una grandeza de carácter. Puesto que a los artistas más dotados se les hace tan difícil su formación y deben derrochar todas sus fuerzas en esta lucha, nosotros no-artistas volvemos a ser, inversamente, muy laxos en las exigencias morales hacia nosotros mismos: la comodidad domina en los principios y en nuestra concepción de la vida. Tomando la vida con tanta dejadez, perdemos la verdadera necesidad del arte. Cuando una vida, como la ateniense, no es más que una sucesión de deberes, desafíos, empresas y fatigas, entonces se sabe también honrar y desear el arte, la fiesta y en general la cultura: para que alegre. Y por eso la de-

[1] Mp XIII 5, carpeta con nueve folios. Además de textos preliminares para SE, contiene los fragmentos que los editores han agrupado bajo el número 31.
[2] Cfr. Tucídides, II 38.

bilidad moral de los alemanes es la causa principal de que ellos no tengan ninguna cultura. Por cierto: trabajan extraordinariamente, la prisa es generalizada, la diligencia heredada se muestra casi como una fuerza natural. ¡En eso se manifiesta su debilidad moral!

31 [3][3]

Tendencia de la época por los fuertes caracteres de una pieza, porque ellos al menos manifiestan todavía una fuerza vital: pero antes de que pueda uno hacer algo, debe existir una fuerza. Si hay debilidad, los esfuerzos se dirigen a la conservación a cualquier precio: en todo caso, ahí no se da ninguna creación, de la que se pueda uno alegrar. Comparar con el tísico que trata de alargar su vida y debe pensar en cada momento en la salud, es decir, en la conservación. Una época tiene muchas naturalezas de esta especie, termina por venerar la fuerza, incluso cuando ésta es hostil y brutal: Napoleón como un tigre amarillo y sano en la carta de *Marwitz*[4].

31 [4]

Quien conoce la moral antigua, se maravillará de que muchas cosas que entonces fueron consideradas morales, ahora se tratan médicamente, de que muchas molestias del alma y de la mente que entonces eran curadas por el filósofo ahora lo son por el médico, como sucede especialmente con los nervios que se calman con el tratamiento de narcóticos y alcalinos. Los antiguos eran mucho más moderados e intencionadamente más sobrios en la vida diaria, sabían abstenerse y renunciar a muchas cosas, para no perder el dominio sobre sí mismos. Las sentencias sobre la moral partían siempre del ejemplo vivo de aquellos que habían vivido de acuerdo con esas sentencias. No sé de qué extrañas y lejanas cosas hablan los modernos moralistas: consideran al hombre como un extravagante espiritual, parecen tener por indecoroso tratar al hombre en su antigua desnudez y hablar de sus muchas necesidades, tan imperiosas como vulgares. El pudor llega tan lejos que se podría creer que el hombre moderno no posee más que un cuerpo aparente. Creo que los vegetarianos, con su prescripción de comer menos y de una manera más sencilla, han sido más útiles que todos los sistemas moralistas modernos tomados en su conjunto: cualquier exageración tiene poca importancia. No hay duda de que los futuros educadores volverán a prescribir también a los hombres una dieta más severa. Se cree que se puede proporcionar la salud a los hombres modernos mediante el aire, el sol, la vivienda, los viajes, etc., incluidos los venenos y estimulantes de la medicina. Pero parece que ya no se prescribe todo lo que es difícil para el hombre: la máxima parece ser la de estar sanos y enfermos de una manera cómoda y agradable. Sin embargo, es justamente la *pequeña* y prolongada falta de mesura, es decir, la falta de autodisciplina, la que finalmente se manifiesta como prisa generalizada y bajo la forma de *apetentia*.

---

[3] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 31 [3a]. Ver apéndice.

[4] Federico Augusto L. von Marwitz (1777-1837) fue un famoso político y militar prusiano. Lo cita también en 30 [6].

[5]

Muchas cosas sólo llegan a ser duraderas, cuando se han debilitado: hasta entonces les amenaza el peligro de un final repentino y violento. La salud se hace tanto más sólida en la edad madura. Si el cristianismo, por ejemplo, es hoy defendido con tanto celo, y continuará siéndolo durante mucho tiempo de esa manera, es porque se ha convertido en la religión más cómoda. Hoy tiene casi perspectivas de inmortalidad, después de haber puesto de su parte las cosas más [illegible] del mundo, la indolencia y la comodidad humanas. De este modo, la filosofía también tiene precisamente ahora su máxima valoración y el mayor número de defensores: pues ya no atormenta a la gente, sino que muchos se entretienen con ella y todos pueden abrir su boca sin ningún peligro y seguir parloteando. Las cosas fuertes y recias están en peligro de perecer bruscamente, de ser [illegible] y fulminadas por un rayo. El hombre sanguíneo es presa de la apoplejía. Nuestra filosofía actual no morirá ciertamente de una apoplejía. Especialmente desde que la filosofía se ha convertido en una disciplina histórica, se ha garantizado su carácter inofensivo y con ello la inmortalidad.

[6]

[illegible][6] mientras el filósofo, como sapiente representante de esta asociación, [illegible] no puede ser reconocido, ni siquiera creído, sino que se le considera un charlatán, como alguien que promete demasiado. 3) la tendencia más rigurosa de la filosofía está a punto de transformarse en un sistema relativista, más o menos parecido al πάντων μέτρον ἄνθρωπος. Esto no puede ser: pues no hay nada más insoportable que esos guardias de frontera, que no saben decir otra cosa que «no se pasa por aquí», «no se puede ir por allí», «aquel se ha extraviado», «no sabemos nada con una certeza absoluta», etc. Se trata de un terreno completamente estéril. — De este modo, ¿habría desaparecido? — El emperador Augusto, cuando era un muchacho, ordenó que se callasen las ranas de su casa de campo porque le molestaba su croar: desde ese momento las ranas se tuvieron que callar, como dice Suetonio. —

[7]

Si los filósofos quisieran soñar hoy en día en una *polis*, no se trataría ciertamente de una Platonopolis, sino de una Apragopolis (Ciudad de los holgazanes).

[8][7]

Para la descripción de la época.

Respecto a la religión observo un cansancio, uno se cansa y se agota finalmente de los símbolos cargados de significado. Todas las posibilidades de la vida cristiana, las más serias y las más desidiosas, las más cándidas, las más irreflexivas y las más meditadas, han sido probadas una tras otra, es ya hora de descubrir algo nuevo o hay que volver a caer una y otra vez en el viejo círculo: por eso es difícil salir del torbellino, después de que él nos ha hecho girar varios siglos. Se

[5] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 31 [5a]. Ver apéndice.
[6] Texto ilegible en los manuscritos.
[7] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 31 [8a]. Ver apéndice. Cfr. [203], SE.

han agotado incluso la burla, el cinismo, la enemistad contra el cristianismo se ve como una superficie de hielo en tiempo de deshielo, cuando por todas las partes el hielo se rompe, está sucio, sin brillo, con charcos de agua, peligroso. Me parece, entonces, que la única actitud adecuada es una abstención delicada, perfectamente decorosa: con ella honro a la religión, aunque se trate de una religión moribunda. Mitigar y tranquilizar es nuestra tarea, como con los enfermos graves sin esperanza; sólo hay que protestar contra los malos y descuidados médicos chapuceros (la mayoría son eruditos). — El cristianismo estará muy pronto muy duro para la historia crítica, es decir, para la disección.

31 [9]

Hay que tener en cuenta también que un montón de filosofía ha sido ya heredado, y que ciertamente los hombres están casi saturados. ¡Cuánta filosofía aplicada conlleva cada conversación, cada libro de sociedad, cada ciencia! ¡Cuántas innumerables acciones ponen también de relieve que el hombre, el actual, ha heredado una cantidad infinita de filosofía! Los hombres homéricos muestran en esta filosofía heredada. Creo que la humanidad no dejaría de filosofar, aunque las cátedras se quedaran vacantes. ¡Qué no ha devorado la teología! Creo que ha devorado toda la ética. Una concepción del mundo semejante a la cristiana debe asumir poco a poco todas las otras éticas, combatirlas, atraerlas, debe mezclarse con ellas — más aún, debe aniquilarlas, si es más fuerte y persistente.

31 [10]

Pienso en la primera noche de Diógenes: toda la filosofía antigua se dirigía hacia la simplicidad de la vida y enseñaba una cierta sobriedad, el remedio más importante contra todas las ideas de revolución social. Desde este punto de vista los pocos filósofos vegetarianos han hecho por los hombres más que todos los filósofos modernos; y mientras que los filósofos no tengan el valor de transformar radicalmente su modo de vida y de demostrarlo con su ejemplo, no habrán hecho nada.

31 [11][8]

Con las ciencias pasa lo mismo que con los árboles, uno se puede agarrar sólo al tronco recio y a las ramas inferiores, no a las ramas superiores y a la copa: de lo contrario uno se cae y la mayoría de las veces se rompen también las ramas. Así sucede con la filosofía: ¡Ay de la juventud que se quiera aferrar a sus *apices*!

[8] Cfr. 30[23].

32. U II5A.
COMIENZO DE 1874-PRIMAVERA DE 1874[1]

12 [1]

¿Es todavía cristiano todo lo que se llama por este nombre? O, planteando la pregunta de una manera más detallada y al mismo tiempo más inquietante, ¿qué es en realidad en nuestra vida presente sertodavía cristiano? Y, por el contrario, ¿qué es lo que sólo se llama así por costumbre o por temor? ¿Y existe algo que ni siquiera se llama ya así y que más bien es declaradamente no-cristiano? Para responder primero a la última cuestión, tomocomo ejemplo a la ciencia en su totalidad: ella es actualmente no-cristiana y quiere ser considerada como tal.

12 [2]

Cicerón.
Ornamento.
Honradez.
Cultura decorativa.
Aprender también hoy de los griegos.
¿La falta de moral en Cicerón explica su falta de estética (de honradez)?
Todas las épocas modernas sufren de esta carencia: nuestro estilo oculta.
Hay que continuar luchando con los griegos como hizo Cicerón.
Leopardi.
La *fortaleza* y la *honradez* de *su carácter* se revelan en su arte. Pero la pureza de su gusto no es tan grande como para que pueda imitar a Demóstenes: aunque trata por todos los medios de emularlo. (Wagner y Beethoven.) Como artista es honesto y nos da todo lo que le gusta. Pero la mayoría de las veces no le gusta lo óptimo, sino lo asiático. Eso era auténticamente romano.
Pienso en una posibilidad civilizadora.

Para la cultura romana era esencial la separación de la «*forma*»; el «*contenido*» se oculta o se disimula en la forma. La imitación de una cultura extranjera consumada es fácilmente observable. Pero eso lo han hecho también los griegos. El resultado es una creación nueva. La elocuencia romana existía ya en su máxima fuerza y por eso fue capaz de asimilar lo extraño. En primer lugar lo suntuoso, brutal y seductor de la retórica asiática, luego de la de Rodas, finalmente del arte ático: por consiguiente, una vuelta a lo que cada vez es más simple.

[1] U II 5, cuaderno de 250 páginas. 100 páginas contienen apuntes preliminares para MA. Además contiene anotaciones para SE y los fragmentos que se publican aquí.

32 [3]

Epopeya (lengua, génesis de la cultura) — *Erga* de Hesíodo.
Lírica (además la rítmica) — Fragmentos.
Drama (Estado y arte) — *Coéforas, Edipo rey.*
Oradores (griegos y romanos) — Demóstenes *De corona.*
Filósofos (lucha contra la religión) — *Fedón.*
Historiadores (lucha contra lo místico) — Tucídides.

32 [4]

Lo griego y lo bárbaro.

1. El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música.
2. Platón y sus predecesores.
3. Cicerón y Demóstenes.

Consideraciones intempestivas[2].

Strauss.
Historia.
Leer y escribir.
Voluntariado por un año.
Wagner.
Institutos de bachillerato y Universidades.
Cristiandad.
Maestros absolutos.
Filósofo.
Pueblo y cultura.
Filología clásica.
El erudito.
Esclavitud de los periódicos.

32 [5][3]

1874	Tuc. I Persas. Gorgias. *Pro corona.*	Oradores. Epos
1875	Tuc. II. *Trachin. Etica* de Arist. Discurso.	Drama.
1876	Tuc. 3 *Antigona. Política de Arist.* Discurso.	Lírica.
1877	Tuc. 4 *Ed. A Col. República de Plat.* Discurso.	Mitología.
1878	Tuc. 5 *Ranas. Leyes.* Discurso.	
1879	Tuc. 6 *Pájaros.* Teofrasto. Carat. Discurso	Historiadores

32 [6]

	Obra histórica.
	Tragedia.
	Novela corta.
Moral y medicina.	Sobre la literatura griega.

---

[2] Proyecto para la continuación de las *Consideraciones intempestivas.* Cfr. 26 [20] y carta a Rohde, 19 de marzo de 1874, CO II 453-455.

[3] Elenco de ejercicios, posiblemente para el *Pädagogium* de Basilea.

32 [7]
Los filósofos.
Diógenes Laercio.
Las διαδοχαί.
La lengua.

32 [8]
Si Goethe es un pintor frustrado, y Schiller un orador frustrado, entonces Wagner es un actor frustrado. Él recurre especialmente a la música —

32 [9]
Wagner descubrió que el público estaba formado de dos modos muy distintos, uno para el juicio sobre el arte teatral, otro para la música. Lo tomó como una unidad y explicó los arrebatos de sus inclinaciones como procedentes de una misma raíz, es decir, supuso que el efecto era la suma añadida de porciones iguales de efectos particulares. De la música se extrae mucha alegría, *lo mismo que* del arte escénico y del drama.

Ahora ha aprendido que una gran actriz[4] perturba este cálculo — pero al mismo tiempo se potencia su ideal — *¿qué* intensidad alcanzará el efecto, cuando responde a una música igualmente grande, etc.?

32 [10][5]
La falta de límites y moderación la valoraba como natural

Goethe tampoco dudaba de *poder hacer* lo que le gustaba. Su gusto y su capacidad iban a la par. Presunción.

Wagner quería hacer también lo que le impactaba. De sus modelos no comprendía más que lo que podía imitar. Naturaleza de actor.

Wagner tiene naturaleza de legislador: abarca con la vista muchas relaciones y no cae prisionero de las pequeñeces, dispone todo a lo grande y no ha de ser juzgado por los detalles aislados — música, drama, poesía, Estado, arte, etc.

La música no tiene mucho valor, la poesía tampoco, el drama tampoco, el arte escénico es a menudo sólo retórica — pero todo es unitario en conjunto y se mantiene a una misma altura.

Wagner como pensador consigue el mismo nivel que Wagner como músico y poeta.

32 [11]
El primer problema de Wagner es: «¿por qué no se produce el efecto, a pesar de que *yo* lo siento?» Esto le empuja a una crítica del público, del Estado, de la sociedad. Entre el artista y el público establece una relación de sujeto y objeto — algo completamente ingenuo.

El talento de Wagner es un *bosque* que crece, no un árbol aislado.

---

[4] Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860), cantante alemana.
[5] Cfr. WB.

32 [12]

Wagner tiene el sentimiento de la *unidad en la diversidad* — por eso le tengo por un *soporte de la cultura*.

32 [13]

En algunas armonías tiene algo que repugna y agrada, como cuando se gira una llave en una cerradura complicada.

En el conjunto Wagner es rítmico y regular, en el detalle es a menudo violento y sin ritmo.

Wagner se ha acostumbrado a sentir simultáneamente en artes diferentes, de manera que es completamente insensible para la nueva música: tanto que la rechaza teóricamente. Lo mismo se puede decir de las poesías. De ahí sus mutuas desavenencias con los contemporáneos.

32 [14]

Todo arte tiene un grado de retórica. Distinción fundamental entre poesía y retórica, o arte y retórica.

Característico origen de la retórica en *Empédocles*. Naturaleza intermedia.

Actor y orador: en el segundo se presupone el primero.

Naturalismo. Contar con el afecto. Con el gran público.

Enumerar todo aquello por lo que la retórica corresponde al arte no moral.

Origen de la prosa artística como eco de la retórica.

Es muy raro que uno como artista *manifieste* realmente su *subjetividad*; la mayoría la oculta mediante un estilo y una manera adoptada.

Arte honesto y arte deshonesto — Distinción fundamental. El llamado arte objetivo es la mayoría de las veces sólo arte *deshonesto*. La retórica es por eso más honesta, porque reconoce el *engaño* como fin. No quiere de ninguna manera expresar la subjetividad, sino reflejar un cierto ideal del sujeto, el poderoso hombre de Estado, etc., como se lo imagina el pueblo.

Todo artista comienza de una manera deshonesta, o sea, hablando como un maestro (Sófocles, la ampulosidad de Esquilo). Con mucha frecuencia se da el eterno contraste entre conocer y poder hacer: los artistas se ponen entonces del lado del gusto y permanecen eternamente deshonestos. Cicerón es el *hombre decorativo de un imperio universal*. Se siente como hombre cumbrado y triunfo de la naturaleza, de ahí su sentimiento de gloria. Sus actos políticos son decoración. Se sirve de todo, ciencias y artes, por su fuerza decorativa. Inventor del «*pathos* en sí», de la bella pasión. La cultura como decoración que oculta.

Tarea: explicar psicológicamente el devenir de una naturaleza semejante.

32 [15][6]

Una cualidad de Wagner: el carácter indomable, la falta de mesura, va hasta los últimos límites de su fuerza, de su sensibilidad.

---

[6] Cfr. WB.

La serenidad de Wagner es el sentimiento de seguridad del que retorna de los mayores peligros y excesos a lo limitado y hogareño: todos los hombres, con los que trata, son segmentos limitados de su propio camino (al menos ya no siente nada por ellos), por eso puede ser sereno y superior, pues puede *jugar* con todas las dudas y necesidades.

La otra cualidad es un gran talento de actor, que está fuera de sitio y se abre camino por otras direcciones distintas de las habituales, además le falta la figura, la voz y la necesaria modestia.

Ninguno de nuestros grandes músicos era todavía tan mal músico como lo fue Wagner a los 28 años.

En el *Tannhäuser* trata de motivar en un individuo una serie de estados extáticos: parece creer que sólo en estas experiencias se muestra el hombre natural.

En los *Maestros cantores* y en algunas partes de sus *Nibelungos* retorna al dominio de sí mismo: es más grande en esto que no en el abandono extático. Le sienta bien la limitación.

Un hombre que se disciplina mediante su impulso artístico.

Se descarga de sus debilidades atribuyéndolas a la época moderna: creencia natural en la bondad de la naturaleza, cuando reina libremente.

Todo lo mide por su arte: Estado, sociedad, virtud, pueblo: y en una situación insatisfactoria desea que perezca el mundo.

La juventud de Wagner es la de un diletante polifacético, del que parece que no va a salir nada bueno.

A menudo he dudado de una manera absurda si Wagner tenía talento musical.

Su naturaleza se reparte poco a poco: junto a Siegfried, a Walther, a Tannhäuser aparece Sachs-Wotan. Aprende a comprender al varón muy tarde. Tannhäuser y Lohengrin son creaciones de un hombre joven.

Abandonó su oficio porque ya no quería servir[7].

32 [16]

Como actor quería imitar al hombre sólo en su aspecto más real y efectivo: en la pasión más alta. Pues su naturaleza extremada vio en todos los otros estados debilidades y falsedad. Hay un peligro extraordinario para el artista al pintar las pasiones. Lo embriagador, lo sensual, lo extático, lo repentino, la conmoción a toda costa — ¡tendencias terribles!

32 [17]

La música para Beckmesser[8] es superlativa: no puede representar a nadie más apaleado y maltratado. Se siente mucha compasión, como cuando un jorobado es escarnecido.

[7] Cfr. 32 [45], 33[11-16]. Después de haber participado en las revueltas de Dresde de 1849 tuvo que huir exiliado a Zúrich.

[8] Sextus Beckmesser es uno de los personajes de los *Maestros Cantores*, ópera de Wagner.

32 [18][9]

Richard Wagner en Bayreuth.

1. Causas del fracaso. La primera de todas lo chocante. Falta de simpatía por Wagner. Difícil, complicado.
2. Doble naturaleza de Wagner.
3. Pasión, éxtasis. Peligros.
4. Música y Drama. La coexistencia.
5. Lo presuntuoso.
6. Madurez tardía — desarrollo lento.
7. Wagner como escritor.
8. Amigos (suscitan nuevas dudas).
9. Enemigos (no despiertan ninguna consideración, ningún interés por lo que se lucha).
10. Se explica el elemento extraño: ¿quizás es superado?

Motto

32 [19]

El anhelo por la paz y la fidelidad — a partir de lo indómito y lo [illegible] en el *Holandés errante*.

32 [20]

Wagner es una naturaleza dominante: sólo cuando domina se encuentra en su elemento, sólo entonces está seguro, es moderado y firme: la inhibición de este impulso lo hace desmesurado, excéntrico, obstinado.

Wagner es un actor nato, pero al mismo tiempo es como Goethe, un poeta sin manos de pintor. Su talento busca y encuentra recursos.

Piénsese ahora en esos impulsos reprimidos actuando conjuntamente.

32 [21]

Es ciertamente posible que Wagner quite a los alemanes el gusto de ocuparse de las artes particulares aisladamente. Quizás incluso puede surgir de su influencia la imagen de una formación unitaria, que no puede ser alcanzada mediante la suma de habilidades y conocimientos particulares.

32 [22]

No hay que olvidar: el arte de Wagner habla un lenguaje *teatral*, no se trata de un lenguaje como el de la música de cámara. Es un discurso popular, que no se concibe sin una gran vulgarización incluso de lo más noble. Tiene que actuar a gran distancia y tiene que cimentar el caos popular. Por ejemplo, la *Marcha imperial*[10].

---

[9] Escrito en enero de 1874. En carta a Malwida de Meysenbug, 11 de febrero de 1874, dice Nietzsche a propósito de sus dudas acerca del proyecto de Bayreuth: «¡Nuestras esperanzas eran demasiado grandes! Como primera cosa, he intentado no pensar ya en absoluto en las angustias de allí, y como no lo conseguía, las últimas semanas he pensado en ello más que nunca y he examinado atentamente todos los motivos por los que la empresa se está estancando y por los que quizás naufrague.» CO II 445.

[10] Nietzsche hace alusión a la *Marcha imperial* que Wagner compuso en el año 1871 con motivo de la celebración de la victoria de Alemania sobre Francia

32 [23]

Muchísimos equívocos consisten en que el que juzga parte de su arte particular (arte doméstico).

32 [24]

Se sitúa ante la música como un actor: por eso puede, por decirlo así, hablar a través del alma de diferentes músicos y poner uno junto a otro mundos completamente diversos (*Tristán*, *Maestros cantores*).

32 [25]

No hay que ser injusto y no se debe exigir de un artista tanta pureza y tanto desinterés como los tenía un Lutero, etc. En Bach y en Beethoven resplandece, sin embargo, una naturaleza más pura. El elemento extático en Wagner es frecuentemente violento y no lo suficientemente ingenuo, además es puesto en escena mediante fuertes contrastes.

32 [26]

Su retorno a la naturaleza, es decir, a la pasión, es algo sospechoso, porque la pasión es lo más efectista. Es falsa la posibilidad de un arte que es pura improvisación: respecto a la música alemana eso es sólo un punto de vista ingenuo. La unidad orgánica se encuentra en Wagner en el drama, pero por eso no penetra en la música (no sucede a menudo), tampoco en el texto. El texto conserva la impronta de la improvisación (que sólo es algo bueno en los artistas consumados, no en los principiantes: pero la improvisación engaña siempre y suscita la impresión de riqueza).

32 [27]

Entre música y lenguaje es posible una unión realmente orgánica: en la canción. A menudo también en todas las escenas. Es un ideal lograr semejante relación de drama y música: el modelo es la danza coral antigua. Pero la meta se pone a menudo demasiado alta: pues nosotros no tenemos todavía un estilo del movimiento, ni tampoco un rico desarrollo de la orquéstica, como lo tiene nuestra música. Pero constreñir la música al servicio de un apasionamiento naturalista, la disuelve y confunde, haciéndola más tarde incapaz de resolver la tarea común. No hay duda de que un arte como el de Wagner nos complace en grado sumo y señala incluso una posibilidad infinita de desarrollo artístico. Pero ¿y el sentido alemán de la forma? ¡Con tal que la música no se convierta en mala y no falte la forma! Al servicio de los gestos de Hans-Sachs la música tiene que degenerar (Beckmesser)[11].

32 [28]

Hay algo de cómico en esto: Wagner no puede convencer a los alemanes de que tomen en serio el teatro. Se quedan fríos y tan anchos — él se acalora como si la salvación de los alemanes dependiese de ello. Los alemanes creen hoy que tienen ocupaciones más serias y les parece como una extravagancia divertida que alguien se dedique tan solemnemente al arte.

[11] Protagonistas de los *Maestros Cantores*: Hans Sachs, maestro cantor, y Sixto Beckmesser, maestro cantor y escribano de la Cofradía.

Wagner no es un reformador, pues hasta ahora todo ha permanecido [illegible] antes. En Alemania todo el mundo toma en serio sus asuntos, y se ríe del que pretende que sólo él los toma en serio.

Influjo de la crisis monetaria.

Inseguridad general de la situación política.

Duda respecto a la guía prudente de los destinos alemanes.

La época de las exaltaciones artísticas (Liszt, etc.) ha pasado.

Una nación seria no consiente que se le moleste con frivolidades, los alemanes no lo consienten con las artes teatrales.

Lo principal: el significado del arte, como lo entiende Wagner, no corresponde a nuestras relaciones sociales y laborales. De ahí una aversión instintiva contra lo inapropiado.

32 [29]

Para un alemán Wagner es demasiado inmodesto; piénsese en Lutero, en nuestros generales.

32 [30]

Wagner como escritor no es fiel a su propia imagen. No compone [illegible] sigue intuir el conjunto: en lo particular divaga, es oscuro, sin ingenio y sin superioridad. Carece de serena arrogancia. Le falta toda gracia y donaire, y también agudeza dialéctica.

32 [31]

¿Cómo consiguió Wagner seguidores? Son cantantes que llegaron a ser interesantes como actores dramáticos y obtuvieron una posibilidad completamente nueva de actuar, quizás con una voz mediocre. Músicos que han aprendido con el maestro de la interpretación: que la interpretación debe ser tan genial que [illegible] mine[12] la conciencia de la obra misma. Son músicos de orquesta de teatro que antes se aburrían. Músicos que trataban directamente de embriagar y hechizar al público, y que aprendieron los efectos coloristas de la orquesta wagneriana. En suma, toda clase de descontentos que en todo cambio brusco esperan ganar algo para sí mismos. Hombres que se entusiasman por todo lo que se llama «progreso». Hombres que se aburrían con la música anterior y que ahora sintieron que sus nervios se les ponían de punta. Hombres que se dejan arrastrar por todo lo que es temerario y audaz. — Wagner ha podido contar, tanto con el apoyo de los virtuosos como con el de una parte de los compositores; — apenas pueden prescindir de él los unos o los otros. Literatos con necesidades reformistas poco claras. Artistas que admiraron el modo de vivir independiente.

32 [32][13]

La «falsa omnipotencia» desarrolla algo «tiránico» en Wagner. El sentimiento de no tener *herederos* — hace que trate de dar a su idea de reforma la máxima

[12] En el msc. «bringt» y no «dringt».

[13] Fuente: Burckhardt, J., *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, 2.ª ed. Seemann, Leipzig, 1869, pp. 7-9 [BN, 162].

amplitud posible, y de perpetuarse, por así decirlo, mediante adopción. Aspiración a la legitimidad.

El tirano no permite otra individualidad que no sea la suya y la de sus fieles. Wagner corre un gran peligro, cuando no admite a Brahms, etc.: o los judíos.

32 [33]

Wagner es un hombre moderno y no puede conseguir valor y fortaleza mediante la fe en Dios. No cree estar en las manos de un ser bueno, pero cree en sí mismo. Nadie que crea sólo en sí mismo es ya enteramente sincero ante sí mismo. Wagner dejó a un lado todas sus debilidades, cargándolas sobre la época y sus adversarios.

32 [34]

El sentido tiránico para lo *colosal*.

No hay deferencia o respeto hacia él: el auténtico músico le considera un intruso, alguien ilegítimo.

32 [35]

Es una suerte que Wagner no haya nacido dentro de una clase más alta, como Liszt, Meyerbeer, Mendelssohn, y que no haya terminado en la esfera política.

32 [36]

El hombre que se siente capaz de esos extraordinarios éxtasis y enajenaciones, difícilmente conserva la modestia, pues sólo el que sabe se siente obligado a ella, el entusiasta ignorante no conoce límites. Añádase el culto al genio alimentado a través de Schopenhauer.

32 [37]

No se tendría que exasperar ya más a Wagner con el fracaso; se pone demasiado furioso.

32 [38]

Wagner será hoy sin duda el más ingenuo apreciador de las pequeñas virtudes humanas y sus limitaciones, pues las ve sucumbir y conspira con ellas contra lo que ahora triunfa.

32 [39]

Wagner no se ha abstenido de meditar sobre las posibilidades políticas: para su desgracia también con el rey de Baviera[14], el cual, en primer lugar, no le representó su obra, en segundo lugar, la dejó a medias mediante representaciones provisionales y, en tercer lugar, le creó una fama sumamente impopular, porque se atribuyen generalmente a Wagner las extravagancias de este príncipe. De la misma manera, tuvo que ver desafortunadamente con la Revolución: Wagner perdió sus poderosos protectores, suscitó miedo y debió aparecer ante los partidos socialistas como un renegado: todo esto sin ninguna ventaja para su arte y sin una

[14] Luis II de Baviera (1845-1886), desde 1864 rey de Baviera, fue protector de Wagner y contribuyó de una manera activa a la causa de Bayreuth.

necesidad superior, fue además un signo de poca inteligencia, pues no comprendió en absoluto la situación de 1849.

En tercer lugar, ofendió a los judíos, que poseen en la Alemania actual la mayoría del dinero y de la prensa. Cuando hizo esto, se quedó sin oficio; más tarde se vengó.

Sobre si Wagner tuvo razón con la gran confianza que depositó en Bismarck, se sabrá en un futuro no muy lejano.

32 [40]

En sus juicios de valor sobre los grandes músicos usa expresiones demasiado vigorosas, por ejemplo, llama a Beethoven santo. También es sorprendente que describa como un hecho capital la introducción de las palabras en la *Novena sinfonía*. Suscita desconfianza tanto por sus alabanzas como por sus vituperios. Le falta la elegancia y la gracia, así como la belleza pura, el reflejo luminoso de un alma completamente equilibrada: pero él busca desacreditarlos.

32 [41]

Su talento como actor se muestra en que no lo es *nunca* en la vida personal. Como escritor es retórico, sin fuerza persuasiva.

32 [42]

La interrupción de los grandes períodos rítmicos, la persistencia de las frases musicales, provocan sin duda la impresión de la infinitud, del mar: pero Wagner hubiera querido tildarlos de ley regular, cuando no eran más que artificios. En primer lugar perseguimos los períodos con ahínco, los buscamos, somos defraudados una y otra vez, y finalmente uno se arroja a las olas. En primer lugar, nos esforzamos por atrapar los períodos, los buscamos, somos defraudados una y otra vez, finalmente uno se arroja a las olas.

32 [43]

No se puede saltar el camino que va de la danza hasta la sinfonía: lo que quedada no es más que un equivalente naturalista de la pasión real, sin ritmo. Pero el arte no puede sacar provecho alguno de una naturaleza sin estilizar. Hay escenas en el *Tristán* de lo más inquietantes, por ejemplo, los momentos explosivos al final del segundo acto. Desmesura en la escena de la paliza de los *Maestros cantores*. Wagner siente que tiene respecto a la forma toda la zafiedad de lo alemán y que prefiere luchar bajo el estandarte de Hans Sachs, antes que bajo el de los franceses o griegos. Nuestra música alemana (Mozart, Beethoven) ha adoptado, como la canción popular, la forma italiana y por eso, con su riqueza de líneas finamente articuladas, ya no corresponde a la grosería rústica y plebeya.

32 [44]

El arte de Wagner es trascendental y de altos vuelos, ¡qué puede hacer con él nuestra pobre bajeza alemana! Este arte tiene algo de huida de este mundo, lo niega y no lo transfigura. Por eso, su arte no actúa de un modo directamente moral, sino indirectamente quietista. Vemos que Wagner sólo se ocupa y se muestra activo en la preparación de una sede para su arte en este mundo: pero ¿qué nos importan un *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán*, *Siegfried*? Sin embargo, ese parece

en el destino del arte en un presente como el nuestro, toma de la religión moribunda una parte de su fuerza. De ahí la alianza entre Wagner y Schopenhauer. Ella presagia que quizás pronto la cultura sólo exista bajo la forma de sectas aisladas en claustros: las cuales renunciarán al mundo circundante. La voluntad de vivir de Schopenhauer logra aquí su expresión artística: ese sonido actuar sin finalidad, ese éxtasis, esa desesperación, ese tono de dolor y de deseo, ese acento de amor y de fervor. Raramente un joval rayo de sol, pero sí muchos mágicos hechizos de luces.

La fuerza y la debilidad del arte residen en una posición como ésta: es verdaderamente difícil volver desde allí a la vida simple. La mejoría de lo real ya no es la meta, sino la aniquilación o la negación ilusoria de lo real. La fuerza reside en el carácter sectario: es una fuerza extrema que exige del hombre una decisión sin condiciones. — ¿Es cierto que un hombre podrá llegar a ser mejor mediante este arte y mediante la filosofía de Schopenhauer? Seguramente por lo que respecta a la veracidad. ¡Si solamente, en una época en que la mentira y la convención son tan aburridas y tan poco interesantes, la veracidad no fuese por el contrario tan interesante! ¡Tan divertida! ¡Estéticamente excitante!

32 [45][15]

La fuerza artística ennoblece el impulso indomable y lo restringe, lo concentra (con el deseo de dar una forma lo más perfecta posible a esta obra). Ella ennoblece toda la naturaleza de Wagner. Sempre se extiende sin cesar hacia metas más altas, tan altas que sólo él las puede ver: estas metas son cada vez mejores, y al final también más definidas, y por eso más próximas. De esta manera, el Wagner de hoy ya no parece corresponder al Wagner de *Ópera y drama*, al socialista: la meta anterior parece más alta, pero es sólo más lejana y más indefinida. Su actual concepción de la existencia, de Alemania, etc., es más profunda, aunque mucho más conservadora.

32 [46]

La simplicidad en la construcción del drama revela al actor.

32 [47]

Shakespeare y Beethoven, uno junto al otro — el pensamiento más audaz y más loco.

32 [48]

Wagner aleja de sí culpa e injusticia — como él siempre crece, se olvida rápidamente de la injusticia: al llegar a un nuevo estadio la injusticia le parece ya pequeña y cicatrizada. Se puede consolar de todo, como Schopenhauer.

32 [49]

El pasaje de Goethe sobre el hombre presuntuoso está en 27, 507[16].

---

[15] Cfr. 32 [15]; 33]15].

[16] Nietzsche cita aquí el volumen 27, página 507 de las *Sämtliche Werke* de Goethe. Ver también 32 [10] y [33] 3.

32 [50][17]

¿Se puede hablar en Wagner de una magnífica «música en actos con figuras»?

Wagner piensa en la imagen de la interioridad que se hace visible, en la del proceso anímico que se intuye como movimiento — a eso quiere corresponder: comprender directamente la voluntad de una manera sumamente schopenhauriana. Música como imagen de una existencia a través de la sucesión.

32 [51]

Peligro de que en los movimientos y acciones del drama se encuentren los motivos del movimiento de la música, que la música sea *guiada*. No es necesario que guíe a uno de los dos — en la obra de arte perfecta tenemos el sentimiento de una coexistencia necesaria.

32 [52]

Wagner califica de error, en el género artístico de la ópera, que un *medio de expresión*, la música, se convierta en fin, y que el fin de la expresión, sin embargo, se convierta en medio[18].

Por lo tanto, la música es considerada por él como un medio de expresión — muy característico para los actores. Hoy se nos pregunta a propósito de una sinfonía: ¿si la música es en este caso un *medio de expresión*, cuál es el fin? Éste, por lo tanto, no puede estar en la música: aquello que es según su esencia medio de expresión, debe tener entonces algo que expresar: Wagner cree que es el drama. La música por sí sola la considera un absurdo: surge la pregunta: «¿para qué tanto ruido?» Por eso considera la *Novena sinfonía* de Beethoven como la auténtica obra de Beethoven, porque en ésta, con la intervención de la palabra, dio a la música su sentido, ser medio de expresión.

Medio y fin — música y drama — teoría más antigua.

Lo general y el *ejemplo* — música y drama — teoría más reciente.

Si esta última es verdadera, entonces de ninguna manera puede lo general depender del ejemplo, es decir, la música absoluta tiene derecho a existir, y también la música del drama debe ser también música absoluta.

Pero esto no es más que un símbolo y una imagen — no es del todo verdad que el drama sea sólo un ejemplo de la universalidad de la música: género y especie, ¿pero en qué sentido? Como movimiento de sonidos frente a los movimientos de las figuras (para hablar aquí sólo del drama mímico).

Ahora bien, también los movimientos de una figura pueden ser lo más universal: pues expresan estados interiores, que son mucho más ricos y matizados que los mov*imient*os resultantes en el hombre exterior: por eso nosotros con mucha frecuencia comprendemos mal un gesto. Además, en todos los gestos hay un enorme componente de convencionalismo — el hombre completamente libre es un fantasma. Pero si no se tiene en cuenta la movilidad de la figura y se habla del movimiento del sentimiento, entonces la música debe ser lo más universal, mientras que el movimiento del sentimiento de esta y aquella persona debe ser el elemento específico Pero la música es precisamente el movimiento del sentimiento del músico expresado en sonidos, por consiguiente en todo caso el de un indivi-

[17] Cfr. WB.

[18] Cfr. Wagner, *Ópera y drama*. «Introducción», *op. cit.*, SSD III, p. 231.

duo. Y así fue siempre (cuando se prescinde de la teoría puramente formalista de los arabescos musicales).

Tendríamos de este modo la contradicción perfecta: una expresión completamente específica y determinada del sentimiento como música —y junto a eso el drama, una sucesión de expresiones de sentimientos completamente determinados —o sea, de personajes dramáticos—, a través de la palabra y del movimiento. ¿Cómo pueden coincidir estos dos aspectos? Pues bien el músico puede comprender los sentimientos del proceso del drama mismo y reproducirlos como música pura (obertura de *Coriolano*[19]). Sin embargo, esta imagen tiene, sin duda, respecto al drama mismo el sentido de una generalización; los motivos políticos, las razones, todo es desechado y sólo habla la necia voluntad. En cualquier otro sentido la música dramática es música mala.

¿Pero y la ansiada *simultaneidad* y el paralelismo más riguroso de todo el proceso, en el músico y en el drama? En este punto, la música molesta al dramaturgo, pues necesita tiempo para expresar algo, a menudo toda una *sinfonía* para un único sentimiento del drama. ¿Qué hace mientras tanto el drama? Wagner utiliza para ello el diálogo, la palabra en general.

Así pues, se añade una nueva fuerza y una nueva dificultad: el lenguaje. Éste habla en conceptos. También éstos tienen sus propias leyes *temporales*; en resumen:

Solamente el mimo expresa el sentimiento que le sustenta	Cada uno lo expresa en diferentes medidas temporales.
Mundo conceptual	
Música	

En el drama hablado domina el poder, que necesita el máximo tiempo, el concepto. Por eso con frecuencia la acción se convierte en un reposo plástico de los grupos. Especialmente en la Antigüedad: la quietud plástica expresa un estado. El mimo se define así significativamente a través del drama hablado.

Pero el músico necesita otros tiempos distintos y propiamente no se le puede prescribir ninguna ley: un sentimiento plasmado en sonidos puede ser largo para un músico y corto para otro. ¡Cómo exigir, entonces, que en este caso el lenguaje conceptual y el lenguaje de los sonidos vayan de la mano!

Sin embargo, el lenguaje mismo contiene un elemento musical. La frase fuertemente sentida tiene una melodía, que es también una imagen del movimiento más infinitamente de la voluntad que la acompaña. Esta melodía es artísticamente utilizable e interpretable, hasta el infinito.

La unión de todos estos factores parece imposible: un músico reproducirá estados de ánimo singulares suscitados por el drama y no sabrá qué hacer con la mayor parte del drama: de ahí sin duda el recitativo y la retórica. El poeta no será capaz de ayudar al músico y por eso no podrá ayudarse a sí mismo: desea solamente poetizar aquello que se pueda cantar. De esto tiene, sin embargo, conciencia teórica, no conciencia íntima. El actor, sobre todo como cantante, debe hacer una gran cantidad de cosas que no son dramáticas, abrir la boca, etc.; necesita maneras convencionales. Así pues, todo cambiaría si el actor fuese por una vez y al mismo tiempo músico y poeta.

---

[19] Obertura de Beethoven, *opus 62*, escrita en 1807.

Utiliza gestos, palabras, melodías de la lengua, y a eso hay que añadir además los *símbolos generalmente aceptados* de la expresión musical. Presupone una música muy ricamente desarrollada, que ya ha ganado para un sin número de movimientos una expresión fija, reconocible y repetitiva. Mediante estas citas musicales les recuerda al oyente un estado de ánimo determinado, en el que el actor quiere saberse comprendido. Ahora se ha convertido realmente la música en un «medio de expresión»: por eso, artísticamente está en un grado inferior, pues ya no es en sí misma orgánica. Entonces, el maestro musical será siempre capaz de entrelazar los símbolos de la manera más artística: pero puesto que la verdadera coherencia y el plan están más allá y fuera de la música, ésta no puede ser orgánica. Sin embargo, sería injusto reprochar esto al dramaturgo. Él puede utilizar la música como medio en favor del drama, de la misma manera que utiliza la pintura como un medio. Tal música, pura en sí misma, se ha de comparar con la alegoría pintada: el verdadero significado no se encuentra en las imágenes, por eso puede ser muy bella.

32 [53]

Peligros de la música *dramática* para la música.
Peligros del drama musical para el poeta dramático.
Peligros para el cantante.

32 [54]

Todo lo que es grande, sobre todo cuando es nuevo, es peligroso: la mayoría de las veces se presenta como si fuese lo único legítimo.

Se debe precisamente pensar qué clase de época es ésta en la que se genera un arte: totalmente desarticulada, jadeante, impía, codiciosa, amorfa, insegura en los fundamentos, casi desesperada, sin ingenuidad, completamente consciente, inmutable, violenta, cobarde.

32 [55]

Como actor Wagner reproduce óptimamente: entra en las almas de (muchos) extraños.

32 [56]

El arte ha conseguido reunir por una vez todo lo que todavía conserva atractivo entre los alemanes modernos — carácter, saber, todo se reúne. Un enorme intento por afirmarse y por dominar — en una época hostil al arte. Veneno contra veneno: todas las excentricidades se dirigen polémicamente contra grandes fuerzas hostiles al arte. En esto se incluyen elementos religiosos, filosóficos, nostalgia por lo idílico, se incluye todo, todo.

32 [57]

Wagner valora la simplicidad de la construcción dramática, porque ella es la que *actúa* con más fuerza. Reúne todos los elementos *eficaces*, en una época que a causa de su torpeza necesita medios muy toscos y fuertes. Lo lujoso, lo embriagador, lo desconcertante, lo grandioso, lo terrible, lo ruidoso, lo feo, lo extático, lo nervioso, todo es legítimo. Dimensiones enormes, medios enormes.

Lo irregular, la pompa y la ornamentación recargada dan la impresión de riqueza y de suntuosidad. Wagner sabe qué es lo que todavía hace efecto sobre

nuestros hombres: en esto, todavía continúa idealizando a «nuestros hombres» y tiene una opinión muy alta de ellos.

32 [58]

Una forma peculiar de la ambición de Wagner era la de compararse con los grandes del pasado: con Schiller-Goethe, con Beethoven, con Lutero, con la tragedia griega, con Shakespeare, con Bismarck. Únicamente no encontró ninguna relación con el Renacimiento. Pero inventó el espíritu alemán frente al latino. Característica interesante del espíritu alemán según su propio modelo.

32 [59]

Una especie de Contrarreforma: el punto de vista trascendente ha sido sumamente debilitado, la belleza, el arte, el amor por la existencia han sido muy vulgarizados bajo la influencia del espíritu protestante. Cristianismo idealizado de tipo católico.

32 [60]

La lengua elevada a su más vigorosa expresión — aliteración. Lo mismo para la orquesta. La claridad de la lengua no es el elemento supremo, sino la fuerza embriagadora del *presentimiento*.

32 [61]

— Wagner intenta la renovación del arte desde la única base todavía existente, desde el teatro: aquí realmente se emociona todavía la *masa* y no se enseña nada como en los museos y en los conciertos. En realidad es una masa muy tosca, y volver a dominar la teatrocracia se ha demostrado hasta ahora como algo imposible. Problema: ¿debe el arte seguir viviendo eternamente de un modo sectario y aislado? ¿Es posible conseguir que llegue a dominar? Aquí radica la importancia de Wagner: aspira a la tiranía con la ayuda de las masas teatrales. No hay ninguna duda de que si Wagner hubiese sido italiano habría alcanzado su meta. El alemán no tiene ningún respeto por la ópera y siempre la considera como algo importado y no alemán. Aún más, no toma en serio al teatro mismo en su conjunto.

32 [62]

Guerra.

El vencedor se convierte la mayoría de las veces en estúpido, el vencido en malvado.

La guerra simplifica. Tragedia para los hombres. ¿Cuáles son los efectos sobre la cultura?

Efectos indirectos: los convierte en bárbaros y por eso los hace más naturales. La guerra es un letargo invernal de la cultura.

Efectos directos: ensayo prusiano del voluntariado anual; vincular ciertas facilidades del servicio militar a las condiciones culturales.

Enseñanza sobre la vida.

Acortamiento de la existencia.

Los griegos eligieron general a Sófocles[20], y en cambio, fue también derrotado.

La guerra científica — El individuo y su deber son indiferentes. El obrar conforme al deber contra la humanidad — conflicto asombrosamente instructivo. El «Estado» no conduce ninguna guerra, sino el príncipe o el ministro, no se debe engañar con palabras.

El sentido del Estado no puede encontrarse en el Estado, aún menos en la sociedad: se encuentra en los individuos.

La *naturaleza* se comporta lo mismo que la guerra, es indiferente frente al valor de los individuos.

Sé que dentro de no mucho tiempo muchos alemanes sentirán lo mismo que yo: la necesidad de vivir libres de política, de lo nacional, de periódicos, para perfeccionarse. Ideal de una secta de la cultura.

32 [63]

Considero imposible pasar del estudio de la política a la acción. Para mí está clara la espantosa nulidad de todos los partidos, incluidos los partidos confesionales. Deseo vivamente la curación de la política: y la práctica de los más inmediatos deberes ciudadanos en la comunidad. Mantengo que en Prusia es inútil una constitución representativa: incluso la considero infinitamente dañina. Inocula la fiebre política. Deberían existir sin embargo círculos, como lo fueron las órdenes monásticas, aunque con un contenido más amplio. O como la clase de filósofos en Atenas. Hay que burlarse de la educación que se imparte por medio del Estado.

32 [64]

Si alguien no está ligado a otro ni por viejas deudas de gratitud, ni por alianzas, y desea a pesar de todo su ayuda — y este es precisamente nuestro caso, entonces tiene que demostrar dos cosas: en primer lugar que su solicitud aporta al otro una ventaja o que al menos no le va a causar ningún perjuicio, y que podrá contar con toda seguridad con su agradecimiento. Si no consigue despejar toda duda sobre esos dos puntos: entonces no tiene ningún motivo para encolerizarse, si se rechaza su petición.

32 [65]

Naturaleza de Wagner.
Su obra de arte.
Lucha contra la época.
La resistencia legítima.
Intento de un golpe de mano

32 [66]

El significado que Wagner atribuye al arte no es *alemán*. Aquí falta incluso un arte decorativo, falta decencia pública hacia el arte. Es esencialmente erudición o vulgaridad completa. Aquí y allá se aprecia un deseo aislado por lo bello. La mu-

[20] Sófocles fue elegido general («estrategos») en la primavera del 441 a. C. en virtud de sus méritos artísticos y del prestigio que había alcanzado.

sica es lo único que queda. Pero incluso ésta no es capaz de crear una organización: ni siquiera de mantener a raya a la música teatral importada.

Aquellos que hoy aplauden en el teatro, se avergonzarán mañana de ello: pues nosotros tenemos nuestro altar doméstico — Beethoven, Bach —, y entonces palidece el recuerdo.

32 [67]

Sobre la época.

La naturaleza no es buena — dogma contrapuesto a la opinión falsa y débil y a la secularización.

El sentido de la vida no se encuentra en la conservación de las instituciones o en su progreso, sino en los individuos. Éstos deben ser despedazados.

Cuando uno asume la tarea de la justicia, la existencia le enseña su importancia.

La vida no se ha de organizar de la manera más cómoda posible y soportable, sino de una manera severa. De todos modos hay que mantener firme el sentido metafísico.

La gran inconsistencia de las cosas nos facilita la instrucción. No hay que *ser indulgente con* nada, se ha de decir la verdad, aunque resulte cualquier cosa de ello.

Nuestra tarea consiste en volver a salir de todos los oscurantismos y de todas las insuficiencias y no engañarnos sobre la existencia. Pues toda la humanidad *ha caído* hoy *en la vulgaridad* (naturalmente incluidos los partidos religiosos. También los ultramontanos, puesto que ellos defienden deshonestamente una expresión mítica como verdadera *sensu propio*, y quieren conservar su poder exterior).

El helenismo de Goethe es en primer lugar históricamente falso, y en segundo lugar demasiado blando y poco viril.

El peligro de la relajación no existe: la justicia es una de las obligaciones más duras, y la compasión un gran estimulante.

Si nuestra tarea fuese deslizarse por encima de la vida lo más posible, entonces habría recetas, sobre todo la de Goethe.

Es hermoso *contemplar* las cosas, pero es terrible *ser* las cosas.

Asumir en nosotros el sufrimiento voluntario de la veracidad, las heridas personales.

El sufrimiento es el sentido de la existencia.

Las muchas patrañas en las que estamos envueltos, que oscurecen nuestro propio ser, nos engañan también sobre el sentido de la vida: *el mismo valor que se necesita para conocerse a sí mismo, también enseña a considerar la existencia sin patrañas*: y viceversa.

32 [68]

Metafísica de la cultura.

Se ha de fomentar todo aquello que someta esta vida a un sentido metafísico.

Ya no es posible el elemento religioso en sentido puro, sino transpuesto.

¿De dónde procede el empuje hacia la educación, los conocimientos, etc.? ¿Ventajas para la lucha por la existencia?

Inmortalidad del genio y del impulso hacia el genio.

32 [69]

El significado de Bach y de Händel está en su naturaleza alemana.

32 [70]

Los alemanes no han soportado el fraccionamiento en pequeños Estados modestos, viles, pero interiormente ricos.

¡Tuvieron que soportar la forma del gran Estado! arrogante, interiormente vacío.

32 [71]

Cultura alemana[21].

Hasta ahora nadie ha propuesto grandes metas a la cultura alemana.

Peligro del sentido político.

Tenemos una enorme obligación como nación poderosa: ¡ir por delante! Es absolutamente imposible encerrarse como lo hace un caracol.

La supremacía política sin la supremacía propiamente humana constituye la cosa más dañina.

Hay que conseguir que la supremacía política vuelva a ser algo bueno, *desengonzarse* del propio poder. Usarlo del modo más curativo.

Todos creen que los alemanes pueden descansar en su superioridad moral e intelectual.

Tal vez se crea que ahora mismo es el momento para algo diferente, para el Estado. Hasta ahora era para el «arte», etc. Esto es un malentendido vergonzoso; existen gérmenes para el más excelso desarrollo del hombre. ¡Y deben perecer en favor del Estado! ¿Qué es pues un Estado?

La época de los eruditos ha pasado. En su lugar deben encontrarse los amantes de la verdad[22]. Enorme poder. La única forma de aplicar rectamente el *poder* alemán actual es comprender la enorme *obligación* que conlleva. Una relajación de las tareas culturales convierte este poder en la más horrenda tiranía.

32 [72]

Época.

— Aniquilación de la Ilustración.
— Reconstitución del sentido metafísico de la existencia.
— Hostilidad contra el cristianismo, porque descuida la existencia.
— Contra las ideas de la revolución.
— No orientada a la *felicidad*: la «verdad», no consiste en un cómodo reposo, sino que es heroica y dura.
— Contra la sobrevaloración del Estado, de lo nacional. Jacob Burckhardt.

El incomprendido Schopenhauer.

Sin amor o sólo breve en su amor.

---

[21] Sin centrar en el msc.

[22] En el texto alemán «Philalethen». Filaletes es el personaje de un *Diálogo* en Schopenhauer: *Parerga y Paralipomena,* II, cap. XV, par. 174.

32 [73]
Educación del filósofo[23].

Hacerlo insensible frente a lo nacional, que viaje desde joven.
Conocer a los hombres, leer poco.
No una cultura de salón.
Aceptar simplemente el Estado y las obligaciones. O emigrar.
No a la erudición. Ninguna universidad.
Tampoco ninguna historia de la filosofía; el filósofo debe buscar la verdad para sí mismo, no para escribir libros.

32 [74]
Admitimos que actualmente hay una generación muy débil de tales filósofos pero una generación mejor *no soportará la Universidad.*

32 [75]
Filosofía universitaria
al servicio de los teólogos
de la historia (Trendelenburg).
El filósofo como erudito entre los eruditos.
Ningún modelo.
No puede tener ningún cargo.
Cómo se puede examinar de filosofía a los jóvenes.
Su juventud y educación para su profesión.

32 [76]
1) No hay en absoluto tantos como el Estado necesita — de ahí se desprende un *empeoramiento*, demasiado *jóvenes*, etc.
2) Están incorporados a las instituciones de la *erudición*.
3) Deben dar clase a cada joven que lo *desee*, y a horas *determinadas*, y también en disciplinas determinadas.
4) Están cohibidos por la teología.
5) En todo caso por la finalidad del Estado.
6) Tienen que ser eruditos y conocer la *historia* (y la *valoración*) de una ciencia.
7) ¿Realmente hay que iniciar en esto a los *jóvenes* (o corromperlos) antes de toda experiencia? ¿Examinarlos?
Los jóvenes griegos tenían más experiencia.
8) ¿*Pueden* verdaderamente decir: seguidme y abandonarlo todo? Esto no lo permitirían ni el Estado ni la Universidad.
9) No están en la vida y por eso no tienen experiencia. Hay tantas condiciones adversas, que el sexo también está realmente mutilado.
De esto resulta: el *desprecio de la filosofía.*
Dándose cuenta de este desprecio se enfadan y tratan por todos los medios de no conceder ningún valor al verdadero filósofo. Trabajan maliciosamente en su rincón, con compañerismo, etc.
Se exceptúan algunos doctos dignos de consideración: pero incluso éstos son precisamente eruditos y no modelos; sus trabajos históricos los hacen mejor los

[23] Sin centrar en msc.

filólogos: de este modo la filosofía griega se ha de liberar siempre de la maldición del aburrimiento: leed preferiblemente a Laercio, como los antiguos.

Su sueldo tampoco es un verdadero honorario, una remuneración honorífica, sino que se venden bajo condiciones: con lo cual no se trata en realidad de un libre privilegio por parte del Estado.

32 [77]

Para el capítulo IV[24].

Diferencia con el hombre de Rousseau. Él no quiere la felicidad mundana, tampoco la ambiciona para los hombres.

<Diferencia con el hombre> de *Goethe*. Él no quiere engañarse sobre la vida, tampoco quiere vivir para sí solo, con un egoísmo noble.

Se opone a la época con su veracidad

contra la naturaleza buena
contra la Ilustración
contra el cristianismo degenerado
contra las ideas de la revolución
contra la sobrevaloración del Estado
contra lo histórico
contra la prisa.

Restauración del *sentido metafísico*.

Las imágenes distorsionadas del hombre schopenhaueriano

desde el punto de vista de Mefistófeles, sin bondad
desde el punto de vista cómodo de Goethe, el atractivo del conocimiento de lo nuevo y diferente, sin consecuencias.

Ausencia de lo *heroico*. Conclusión

32 [78]

¿En qué consisten los *sufrimientos de la veracidad*?

Se destruye su felicidad terrenal.
Se debe ser hostil con los hombres a los que se ama.
Se deben desenmascarar y abandonar las instituciones a las que se está ligado por simpatía.
Se tendrá que ser a menudo injusto en la aspiración a la justicia.
Se puede no tratar bien a los individuos y se sufre con ellos.
Con qué frecuencia nuestros sentimientos no son puros, empañados por el odio y por el desprecio.
A menudo se dará la impresión de proteger a las instituciones y se pasará por aliado de cosas despreciables.

El sentimiento de la veracidad

puro, impersonal
no frío y científico
renunciar siempre a sí mismo
sin la manía de criticar y sin ser cascarrabias
con conciencia de los sufrimientos que se derivan de ello.

---

[24] Se refiere a SE.

32 [79]

La fe en un Dios y en un Redentor no es más que un accesorio mitológico y no tiene nada que ver con la esencia de una religión.

32 [80][25]

Capítulo V. *Cultura alemana.*

Todo gran poder contiene una gran *culpa*.

Por eso, grandes obligaciones, grandes fines.

No está permitido en absoluto vivir para sí mismo y dejar vivir a los otros.

Es completamente falso decir que hoy los alemanes se van plebeyizando, mientras que antes tenían un modo de ser estético.

Los alemanes han buscado un ideal en su Lutero; la música alemana, superior a todo lo que conocemos en cultura.

¿Debería cesar la búsqueda porque ellos tienen el poder político? Precisamente el poder (a causa de su maldad) debería conducirlos hacia allí de una manera más vigorosa que nunca.

El alemán debe *aplicar* su poder a su alta meta cultural.

Combatir la secularización.

La lucha contra la Iglesia catolica es un acto de Ilustración, nada más elevado, y la refuerza desmesuradamente: algo que no era deseable en absoluto. Naturalmente la Iglesia tiene en lo general razón. ¡Ojalá el Estado y las Iglesias se devorasen recíprocamente!

La adoración del Estado moderno puede conducir directamente a la destrucción de toda cultura.

El sentido metafísico de la existencia es también el sentido de toda cultura.

¡A esto se contrapone la tarea de la elegancia y del embellecimiento!

32 [81]

Teleología de Schopenhauer entre los alemanes.

El genio y el sentido de la vida.

La veracidad como puente hacia una cultura.

Tales hombres necesitan el arte.

32 [82]

Los persas: disparan bien, cabalgan bien, no prestan, no mienten.

32 [83]

Los enemigos comunes de la cultura y del sentido metafísico — Ilustración, revolución, naturaleza, etc. Por eso van conjuntamente.

Final de la formación ilustrada, que es hostil a la metafísica: y del Renacimiento, que, como Goethe, no conoció bien la Antigüedad.

La música está en pleno florecimiento. ¡Beethoven es infinitamente superior a Goethe!

Su sentido fue comprendido por Schopenhauer.

---

[25] Cfr. SE.

Problema de la nueva cultura.
Pregunta ¿ésta es nacional?
Lo que los alemanes desean hoy como cultura nacional: la elegancia
Dubois-Reymond[26].

[26] Emil Dubois-Reymond (1818-1896) fisiólogo y filósofo, académico berlinés. Son famosas sus teorías sobre los límites de la ciencia. Cfr. SE 6, KSA I 390.

33. MP XIII 4, 1-5. ENERO-FEBRERO DE 1874[1]

33 [1][2]

Si para Goethe componer poesías era una especie de recurso para una vocación fallida de pintor, si se puede hablar de los dramas de Schiller como de una elocuencia popular transplantada, también será justo ver en Wagner un talento originario de actor, que no fue posible satisfacer por la vía más directa y que encontró su orientación y salvación recurriendo a todas las otras artes para llegar a un alto ideal de actor.

33 [2][3]

El público que se sienta en nuestros teatros está preparado de modo muy diferente y desigual para las distintas artes del teatro; el grado de su saber y de su sentir no es el mismo para la música que para el arte dramático, y es distinto también para la poesía. Wagner se dio cuenta bien pronto de aquello que tenía efecto sobre el público y para explicar esos efectos presupuso que ese público exteriorizaba siempre sus inclinaciones y aversiones desde lo más íntimo y, por decirlo así, desde la raíz misma de su ser. Buscó, por consiguiente, las fuentes de los efectos tras la diversa formación de los individuos, en su núcleo vital. Cuando veía una ópera suponía, por ejemplo, instintivamente que ningún oyente podía separar su goce musical del goce del drama y del arte teatral, y que el efecto que produce la ópera completa era la suma de una cantidad de efectos singulares, a los que cada arte había contribuido en una proporción completamente igual. Más tarde, una gran actriz le trastornó este cálculo, la Schröder-Devrient potencia, mediante su interpretación, una música insignificante y una pieza teatral superficial, de marionetas, hacia un efecto de grandeza trágica: pero inmediatamente se potencia también el ideal de Wagner, y de nuevo equilibra su cálculo preguntándose qué altura podrá alcanzar el efecto, cuando la grandeza de la música y en general todo el drama correspondan a una actriz semejante.

33 [3]

Lo que Goethe ha dicho de sí mismo, también lo podía decir Wagner de sí. «Nunca he conocido a un hombre más presuntuoso que yo mismo; y el hecho de que yo lo diga, muestra ya que es verdad lo que digo. Nunca creí que habría de

---

[1] Mp XIII 4, carpeta con 54 folios. Los fragmentos que se publican aquí corresponden a los 5 primeros folios del año 1874, enero y febrero.

[2] Cfr. WB y 32 [8, 20].

[3] Cfr. 32 [9].

conseguir algo, siempre pensaba que ya lo tenía; me hubiera podido poner en la cabeza una corona, y hubiese pensado que eso era la cosa más natural. Y precisamente por eso, yo era un hombre como los demás, pero por el hecho de que yo trataba de estudiar a fondo lo que había logrado por encima de mis fuerzas, y porque intentaba hacerme merecedor de lo que había obtenido sin ningún mérito, sólo por eso me distinguía de un hombre verdaderamente loco.» Del mismo modo, tampoco Wagner dudó nunca de poder hacer lo que le gustaba, su gusto y su capacidad crecieron juntos. Lo que le causaba fuerte impresión quería también hacerlo él, de sus modelos, en cada escalón, no comprendió nada más que lo que él también podía imitar.

33 [4]

Wagner tiene una naturaleza de legislador. Él otea con una mirada muchas relaciones y no se deja atrapar por las cosas pequeñas. Ordena todo a gran escala; se le juzgará siempre de una manera equivocada, si se le juzga por un detalle, tanto en la música como en el drama, o incluso en su concepción del Estado y de la sociedad.

33 [5][4]

De sus primeras obras se puede decir que en ellas la música no tiene mucho valor, la poesía tampoco, el drama tampoco, el arte escénico es a menudo sólo una retórica naturalista, pero todo forma una unidad y se mantiene a la misma altura, y en eso consiste su grandeza. Es posible que Wagner el pensador alcanzase la misma altura que Wagner el músico y el poeta.

33 [6]

El primer problema de Wagner es: ¿por qué no se produce el efecto, cuando yo lo siento? Esto le empujó a la crítica del público, de la sociedad, del Estado. Su instinto le indujo en primer lugar a presuponer una relación entre sujeto y objeto, entre artista y público. Su experiencia le demostró que la relación desgraciadamente era completamente diferente, y se convirtió en crítico de su tiempo.

33 [7]

El talento de Wagner es un bosque que crece, no un árbol que crece. Su mayor fuerza consiste en sentir la unidad en la diversidad, y ciertamente fuera de él, como artista, y en sí mismo, como individuo. Su mirada se dirige por naturaleza a la relación recíproca de las artes entre sí, a la unión de Estado, sociedad y arte.

33 [8][5]

En muchas series de armonías wagnerianas siento algo que se resuelve agradablemente, como cuando se gira una llave en una cerradura complicada. Uno se maravilla cómo disminuye poco a poco la resistencia.

---

[4] Cfr. 32 [10].
[5] Cfr. 32 [15] y WB.

33 [9]

El ritmo y la regularidad se muestran en Wagner solamente en la escala de las grandes dimensiones, en lo particular es menudo violento y sin ritmo.

33 [10][6]

Wagner se ha acostumbrado tanto a sentir y a crear simultáneamente en artes diferentes, que se muestra a menudo totalmente insensible e injusto respecto a las artes consideradas aisladamente. En el período de su máximo rigor teórico ha negado incluso la legitimidad de esas artes particulares, y de esa época proceden las muchas desavenencias que tuvo con sus contemporáneos.

33 [11][7]

Una cualidad de Wagner es su carácter indomable y la falta de mesura. Él asciende siempre hasta los últimos escalones de su fuerza, de su sensibilidad, y sólo allí cree estar en plena naturaleza. Su otra cualidad es un talento extraordinario de actor, inhibido y desviado y que ha de abrirse camino por otras vías distintas a las usuales. Para ser actor le falta la figura, la voz y la contención necesaria.

33 [12][8]

La serenidad de Wagner es aquel sentimiento de seguridad de quien retorna de los mayores peligros, excesos y éxtasis, y se dirige ahora hacia lo limitado y lo familiar. Todos los hombres con los que trata son como segmentos limitados de su propio camino ilimitado (al menos ya no siente nada más por ellos); por eso, puede tratar con ellos con serena y benévola superioridad, ya que todos los sufrimientos, las necesidades y las dudas de ellos mismos son, en comparación con los suyos, juegos extravagantes

33 [13]

Ninguno de nuestros grandes músicos fue a sus veintiocho años un músico tan malo como él.

33 [14]

Wagner buscó en el *Tannhäuser* motivar una serie de estados extáticos distintos como manifestaciones de un individuo. Creía entonces que sólo en esos estados se manifestaba el hombre libre y natural. En los *Maestros Cantores* y en partes de sus *Nibelungos* vuelve voluntariamente al dominio de sí mismo y a la autolimitación. Es más grande en esto que cuando se abandona al éxtasis.

33 [15]

Wagner es un hombre cuya naturaleza moral es disciplinada a través de las exigencias cada vez más fuertes de su impulso artístico. Su naturaleza se divide poco a poco como un tronco se va dividiendo en ramas; junto a *Tannhäuser*, *Walther*, *Siegfried*, aparecen Sachs y Wotan. Él aprende a conocer al hombre, pero lo hace muy tarde. *Tannhäuser* y *Lohengrin* son reflejos de un hombre joven.

---

[6] Cfr. WB y 32 [13].
[7] Cfr. 32 [15] y WB.
[8] Ibíd.

La juventud de Wagner es la de un diletante polifacético, del que no sabe nada serio. Incluso yo mismo, en los últimos años, he sentido dos o tres veces la duda absurda de si Wagner tendrá realmente talento musical.

33 [16]

Él ha medido con su arte el Estado, la sociedad, la virtud[9], el talento de los pueblos, y en general todo; en estados de insatisfacción deseaba ciertamente que pereciese todo este mundo moderno. Se descarga de sus debilidades, una vez que las ha reconocido, atribuyéndolas al mundo moderno. Cree en la bondad de la naturaleza humana, con la condición de que reine libremente, y atribuye toda maldad a la servidumbre y la inhibición. Para ser libre también como artista, dejó en Dresde su oficio, pues ya no quería servir más, y utilizó la revolución para que no fuera posible que le hicieran director de la orquesta de la corte.

[9] En el msc. «Tugend» y no «Jugend».

34. U II 6. PRIMAVERA-VERANO DE 1874[1]

34 [1]

Schopenhauer como educador y maestro de disciplina
de los alemanes.

PRIMAVERA 1874.

34 [2]

Siegfried, el filósofo en ciernes.

34 [3]

Disminución de la *religiosidad* desde la Antigüedad.

Probablemente dentro de algunos siglos ya no existirá la religiosidad de una manera pura, sino incrustada en otra cosa.

Agotamiento de los símbolos.

34 [4]

El hombre de Schopenhauer:

sufriendo voluntariamente

no es indulgente

trágico — pues debe ser injusto aquí y allí, debe herir a los hombres que ama

vive en la verdad— y así actúa sobre los otros como la vida, liberando y predicando el sentido metafísico de la vida.

34 [5]

¿Qué ha de hacer en la cultura?

Todo afeminamiento de la existencia es combatido por él.

No puede pensar en la elegancia.

Gracias a su veracidad, capta el sentido de la cultura: engendrar una y otra vez aquellos hombres que comprenden metafísicamente la vida.

34 [6]

¿Cómo se favorece la génesis del genio filosófico? Viajando, con la libertad respecto a lo que es nacional. No por medio de profesores de filosofía.

---

[1] U II 6, cuaderno de 236 páginas. La mayor parte dedicado a anotaciones para SE. La mayoría de los fragmentos aquí publicados tienen relación con SE.

34 [7]

Descripción de la época: para Schopenhauer no tiene ningún sentido si la época no tiene esperanza. Como es veraz establece la naturaleza originaria y el sentido de la vida. No hay ninguna *esperanza* en una felicidad terrena: basta con que los hombres gracias a esa veracidad admitan que *nunca* fue posible. En cada época, el sentido de la vida es siempre el mismo para el individuo. No debe tener esperanza respecto a la felicidad: pero puede esperar entender mejor por sí mismo el sentido de la vida. — La purificación de la cultura es para él, sobre todo, veracidad frente a las necesidades verdaderas, no belleza y esplendor de la vida.

34 [8]

Schopenhauer se educó a sí mismo *contra* la época, y luchando con la conciencia que tenía de ella, luchó contra sí mismo. Así aspiraba a regresar a su núcleo, allí donde es un genio y conoce a la humanidad en su fuerza suprema. Y desde allí habla de la existencia, como genio y transfigurador del mundo, y por encima del mundo — y proclama su falta de valor, incluso la falta de valor del genio. — Él es ejemplar en el modo en que llega hasta sí mismo y a la vez se trasciende. Cada uno es en el fondo un genio, en cuanto existe *una sola vez* y proyecta sobre las cosas una mirada completamente nueva. Schopenhauer *acrecienta* la naturaleza, procrea con esta nueva mirada.

34 [9]

Cómo fueron educados los persas: a tirar con el arco y a decir la verdad.

34 [10]

Plan.

Introducción del capítulo 4. Página[2] izquierda.
Luego la descripción de la época.
Las tres imágenes.
La degeneración del hombre schopenhaueriano.
Jacob Burckhardt, etc.

34 [11]

Un cierto tipo de estoicismo en los alemanes, por la flema, p. 392, *Parerga* II[3]

34 [12]

En el *esse* se encuentra la libertad del querer — ¿ llegar a ser consciente de ella? Quizás es una suerte que la mayoría no lleguen a serlo (pues su *esse* es muy malo).

34 [13]

Estoy lejos de creer que he comprendido correctamente a Schopenhauer: únicamente he aprendido a comprenderme a mí mismo un poco mejor a través de Schopenhauer; por eso le debo la mayor gratitud. Pero por lo general, no me parece que sea tan importante —como hoy se cree— que se investigue con exactitud

---

[2] En el msc. «Seite» y no «Siehe».
[3] Cita de *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XV, § 177.

a cualquier filósofo y que se saque a la luz lo que ha enseñado verdaderamente, en el más riguroso sentido de la palabra, y lo que no ha enseñado: tal conocimiento no es en todo caso apropiado para hombres que buscan una filosofía para su vida, y no un nuevo saber erudito para su memoria: y finalmente me parece inverosímil que algo así pueda ser realmente investigado.

34 [14]

¿Cómo se vuelve de nuevo a lo que llamamos vida desde tales momentos de sublime aislamiento? ¿Cómo se soporta? Es una sensación como si uno se acabase de despertar: y de repente los sueños se desencadenan y se precipitan sobre el alma con cien vueltas y contorsiones, como un hervidero de serpientes: y esa sensación ya vencida por el sueño se cambia en su opuesto, o sea, como si hubiésemos acabado de soñar y ahora estuviésemos despiertos.

34 [15]

Lo que se llama *cultura* consiste en las influencias y en las acciones conjuntas del Estado, de los compradores, de los adictos a las formas, de los eruditos. Estas influencias se han adaptado las unas a las otras y ya no son hostiles entre sí. Gran ruido y éxito aparente.

Sólo que la verdadera prueba nunca llega a ser superada: los grandes genios habitualmente se oponen. Piénsese en Goethe y los eruditos, Wagner y el teatro estatal, Schopenhauer y las universidades: es evidente que no se admite que los grandes hombres son la cima, por la cual existe todo lo demás.— Las condiciones para el surgimiento del genio de hecho no han *mejorado*, sino *empeorado*. Rechazo general de los hombres originales. Sócrates no hubiese podido llegar a los setenta años entre nosotros.

34 [16]

Pero no creo mucho en la completa estabilidad de este mundo moderno. Pueden suceder muchas cosas. Por eso, nosotros no queremos ocultar nada, sino decir claramente la verdad, mientras que no nos lo impidan, desde nuestra fe en la metafísica de la cultura. En todo caso, todavía deben suceder y cambiar muchas cosas en el transcurso de la época. ¿Quizás se ha de encontrar una institución? — En todo caso primero se han de purificar los conceptos y mejorar muchas instituciones. La humanidad debe aprender a tratar con más cuidado sus productos más nobles.

34 [17]

A los hombres se les hace extremadamente difícil fomentar la originalidad.

34 [18]

Que la producción de grandes ejemplares individuales
el enorme trabajo y la infatigabilidad de los hombres.
Cuesta más superación que inteligencia, — — —

34 [19]

Por lo tanto, si ahora expreso otra vez concisamente lo que fue y es para mí la filosofía schopenhaueriana como educadora, entonces hago esto en — — —

34 [20]

Sobre lo que uno ha aprendido en tales momentos de sublime soledad, nadie tiene derecho a emplear las mismas expresiones con las que el propio Schopenhauer expone sus experiencias, las cuales son, y deben seguir siendo, su propiedad sellada; y es todavía más indignante encontrar, en áridos extractos esqueléticos, más o menos en compendios de historia de la filosofía, aquellas palabras a las que no tendrán nunca acceso la vida cotidiana y la mente vulgar. Más bien debería valer como regla: que nadie tenga el derecho a expresar sus experiencias interiores, a no ser que sepa también encontrar su propio lenguaje para expresarlas. Pues va contra la decencia, y en el fondo también contra la honestidad, considerar el lenguaje de los espíritus superiores como si no se tratase de hecho de una propiedad, y como si se encontrase abandonado en la calle.

34 [21]

Puesto que la filosofía schopenhaueriana de nada nos previene tanto como de cubrir con niebla y velar[4] esa sorda, despiadada y, más aún, malvada condición primordial de la existencia: nada suscita más el sentimiento estremecedor de lo sublime que llevarnos al más alto y más puro aire gélido alpino, para que podamos leer en los trazos primordiales de granito de la naturaleza. Quien no resista aquí y a quien le tiemblen las rodillas, que baje rápidamente a refugiarse en la molicie de su formación transfiguradora.

34 [22][5]

Por eso, en su hostilidad, se enfurecen contra todo aquel que como Schopenhauer conoce sus necesidades y se pone como un tábano en su cerviz; puesto que muestran ademanes y gestos tan groseros y desaforados, que bastante a menudo se les cae la máscara de la «elegancia» y de la «bella forma». Pero si viene sobre él todo un enjambre de tales tábanos, esto significa el fin completo de su «cultura»: pues tan pronto como ya no se contengan y pierdan su autodominio artificial, su poder cesa por entero: porque, en cuanto se ponga al desnudo el detestable contenido, no podrán ya engañar a nadie más.

Pero todo depende de que ese detestable contenido del hombre a la luz de la conciencia — — —

Justamente a este *contenido* dirigen ahora su mirada esos hombres veraces — — —

34 [23]

La bondad superior y la humanidad de nuestras almas y la superioridad del intelecto moderno.

No es que se crea en esto: pero debe *parecer* que se cree.

El propósito de esa pseudocultura se encamina hacia una conclusión falsa: la «forma bella» debe garantizar el «buen contenido»; debe parecer entonces que el hombre moderno vive contento y feliz consigo mismo, por lo tanto, puesto que épocas más antiguas estuvieron muy descontentas consigo mismas, y que ha lle-

[4] En el msc. «Verschleiern» y no «Verkleinern».
[5] Cfr. SE 5.

pado tan lejos no sólo por la fuerza del intelecto, sino también por su natural bondad y humanidad.

Más bien se da rienda suelta al propio egoísmo, el más ávido, hasta excesos febriles[6], que casi ninguna otra época ha conocido — pero siempre protegidos con la coraza de toda la ciencia moderna, y dispuestos a explicar y transfigurar filosófica y moralmente todo lo que sucede.

En general, «transfigurar» hoy es el procedimiento predilecto con las cosas que no son puras. Como el Estado, la guerra, el mercado monetario, la desigualdad de los hombres.

34 [24][7]

Cada instante de la vida quiere decirnos algo, pero nosotros no queremos escuchar; tenemos miedo, cuando estamos solos y silenciosos, de que algo nos susurre al oído — y así odiamos el silencio y nos aturdimos con la vida social. El hombre evita con todas sus fuerzas el sufrimiento, pero todavía más el sentido del sufrimiento padecido, poniéndose siempre nuevas metas buscando olvidar lo que queda detrás. Si la pobreza y la desgracia le hacen rebelarse contra el destino, que le arroja precisamente contra esa abrupta costa de la existencia, evita así aquella mirada profunda que desde el núcleo de su sufrimiento le mira preguntando: como si le quisiese decir: ¿no se te ha hecho más fácil comprender la existencia? ¡Bienaventurados los pobres! — Y si los aparentemente más afortunados se consumen realmente mediante la intranquilidad y la huida de sí mismos, para no ver en absoluto la naturaleza malvada de las cosas, por ejemplo del Estado, del trabajo, o de la propiedad — ¡a quién podrían provocar envidia!!

34 [25]

Si uno piensa, por ejemplo, en la ley cruel del «trabajo», bajo la cual se consume toda la masa de la humanidad, con contadas excepciones — — —

Así se habla por todas partes con — — —

34 [26]

Es uno y el mismo el impulso que hace que pobres y oprimidos se rebelen contra la opresión y el que hace tan inhumanos al Estado o a los ricos: no quieren de ninguna manera ser utilizados. El Estado teme este modo de sentir y a través de su cultura quiere erradicarlo todo lo que pueda; el arte estatal debe divertir y seducir. El Estado se parapeta con los hombres «cultos».

Descripción de mi «hombre culto». Se encuentra en todos los estamentos, en todos los grados de instrucción. Tiene deseos profundos de renacer como santo y como genio. Comprensión profunda del sufrimiento común y de las ilusiones. Buen olfato para los seres semejantes y los que sufren del mismo modo. Profunda gratitud hacia los escasos redentores.

34 [27]

Toda acción debe ser poco a poco coloreada con la convicción de que nuestra vida es una expiación: «¡La bendición del trabajo!»: es decir, la dulce costumbre,

---

[6] En el msc. «bis zu fieberhafter» y no «hin zur frevelhaften».

[7] Cfr. SE 5.

la alegría de que se termina algo, y cosas por el estilo. Pero el sentido es mantenerse en la vida y no por el placer de vivir, puesto que cada uno ha de estar preparado para morir de buena gana al instante. Pero la lección no está en nuestras manos, y no podemos terminarla a nuestro antojo.

34 [28]

Pero en general: qué vacía y hambrienta tiene que estar un alma para que le pueda gustar ese repugnante alimento, que hoy le es arrojado.

34 [29]

Realmente resulta bastante indiferente si alguien muestra en esto un buen o mal «gusto»: de hecho, mientras que sólo tenga que ver con el arte como «estatador», el arte es y sigue siendo una cosa bien despreciable y no es conveniente para los hombres que sufren y obran seriamente. Cuando yo oigo a nuestros escritores de arte proclamar a voces la «forma bella» y la «elegancia», me parece que estoy oyendo a un indio que grita que quiere ser tatuado o ponerse un aro en la nariz.

34 [30]

Los antiguos buscaban la felicidad y la verdad — limitémonos a buscar por todas las partes en las cosas la no-verdad y la desgracia.

34 [31]

Quiere conocerlo todo.
Se entrega y no se da mucha importancia.
No quiere ser sólo entretenido, como el hombre de Goethe.
Ya no espera, como el hombre de Rousseau (pues lo que espera es inexpresable y no tiene nada que ver con un cambio de las instituciones humanas. No importa mucho que los hombres se comporten de un modo o de otro).
Finalmente lo *dice* a los hombres y no se lo calla. Repercusión de la veracidad en su devenir.
Nuevo ideal del hombre teórico. Participa en el Estado, etc. Sólo por juego. Esta <es> la más alta posibilidad humana — reducirlo todo a un juego tras el que se encuentra la seriedad.
Música — Schopenhauer reconoce su esencia.
Sueño, dentro del que se desarrolla la vida despierta.

34 [32]

Schopenhauer nos ha recordado algo que nosotros casi habíamos olvidado y que en todo caso queríamos olvidar: que la vida del individuo no puede tener su sentido siendo histórica, desapareciendo en la especie y en las configuraciones grandes y cambiantes de la nación, el Estado y la sociedad, y en las más pequeñas formaciones de la comunidad y de la familia. Quien sólo es histórico, no ha comprendido la lección de la vida y tendrá que aprenderla de nuevo. Al hombre le gustaría mucho facilitarse las cosas y creer que ha hecho lo suficiente por la existencia, por el hecho de que se preocupa de los grandes barcos y permanece siempre sobre la superficie. No quiere descender a las profundidades. Pero todas estas generalidades te alejan de ti mismo, aunque se presenten bajo el nombre de

iglesias y de ciencias. En ti se plantea el enigma de la existencia: nadie puede solucionártelo, sólo puedes hacerlo tú mismo. El hombre huye de su tarea, entregándose a las cosas. — Si ahora vuelve la mirada, si se mira en su miseria, reconoce entonces la mentira que se da en todas estas generalidades. Ya no espera de ellas nada más: tan sólo espera que todos los hombres comprendan correctamente la lección de la vida. Él deberá participar en el Estado, etc., pero sin apasionamiento: de fuera nada le puede afectar verdaderamente. Se convierte para él cada vez más en un juego. Presiente que la época más feliz es aquella en la que los pueblos son solamente por juego pueblos y Estados, en que los comerciantes y los científicos lo son sólo por juego — con superioridad sobre todo ello. Existe la música que explica esto: cómo todo puede ser nada más que un juego, en el fondo nada más que felicidad. Por eso la música es el arte que transfigura, completamente metafísica.

34 [33]

El mundo no puede ser en absoluto mejor que el hombre: pues solamente existe como percepción humana.

34 [34]

¿Qué es lo que nosotros podríamos admirar en nosotros mismos, qué es lo que permanece en nosotros como algo firme? Todo es mediocre. La verdad frente a nosotros mismos es lo máximo que podemos obtener de nosotros: pues la mayoría de los hombres se engañan a sí mismos. Con un cordial desprecio de nosotros mismos podemos alcanzar nuestro punto culminante: vemos cómo las cosas y los productos de tales hombres son algo despreciable, y ya no nos dejamos embaucar por las masas.

Pesimismo. — Profundidad del desprecio de sí mismo: el cristianismo es demasiado limitado.

¿Por qué la destrucción tiene que ser una actividad negativa? Nos desembarazamos de nuestras angustias y tentaciones.

34 [35]

Los filósofos antiguos buscaban la felicidad del individuo: desgraciadamente no pudieron encontrarla, porque la buscaban. Schopenhauer busca la desdicha: y es el mayor de los consuelos que no pueda encontrarla realmente, porque la busca: así de distinta es la recompensa de la búsqueda.

34 [36]

Capítulos 3/4. Él es *el genio de la veracidad heroica*. El capítulo sobre los peligros demuestra cómo se ha educado a sí mismo. Pero *¿a través de qué* lo ha conseguido?

Mediante el empeño por ser *veraz*.

Es un empeño que *descompone* y aniquila; pero gracias a él el individuo se hace *libre y grande*. Quizás puede perecer externamente, no internamente.

Capítulo 4. Schopenhauer como *destructor y liberador* de su tiempo. Nada merece más consideración. Todo es mediocre y marchito.

Capítulo 5. La misma posición respecto a la *cultura alemana*. El destructor liberador.

Capítulo 6. Continuación de su obra. Por eso es necesaria la educación de una generación de *filaletes*[8]. ¿Cómo se la educa?

34 [37]

Todo filósofo es en primer lugar filósofo para sí mismo, y a continuación para los otros: no puede evitar en absoluto esta doble relación. Incluso si se aislase rigurosamente de sus contemporáneos, este aislamiento sería precisamente una norma de su filosofía: ésta se convertiría en una teoría pública, en un ejemplo visible. El producto más propio de un filósofo es su vida, es su obra de arte y como tal retorna tanto hacia aquel que la creó como a los otros hombres. El Estado, la sociedad, la religión, incluso la agricultura y la jardinería — todos pueden preguntar: ¿Qué es para mí este filósofo? ¿Qué nos puede dar, en qué puede sernos útil, qué daño nos puede hacer?

— Lo mismo se pregunta la *cultura alemana* respecto a Schopenhauer.

Yo le llamo, también en este importante aspecto, educador de los alemanes. Pero para mí ha llegado a estar de hora en hora cada vez más claro, después de la guerra con Francia, hasta qué punto necesitan los alemanes un educador como Schopenhauer: aunque alguien que fuese más perspicaz no hubiese tenido necesidad ciertamente de estas novedosas enseñanzas. «Debemos aprender de los franceses». ¿Pero el qué? «¡Elegancia!». Esta parece ser la enseñanza que todos los alemanes han traído con ellos a casa de aquella guerra. Antes de ella muy raramente se oía esta llamada: aunque había bastantes literatos que miraban con el rabillo del ojo celosamente hacia París. La elegancia de Renan, por ejemplo, le quitó el sueño en primer lugar a la pluma de Strauss y recientemente a la del teólogo Hausrath[9].

34 [38]

4. Tanto sobre Schopenhauer como educador de los hombres.
5. de los alemanes.
6. de los filósofos.

34 [39]

Esta actividad del filósofo no es para sí mismo, pertenece a un ciclo.
Cultura. Carácter principal.
La *pseudocultura*.
Admitida al servicio
del lucro
del Estado.
Bella forma, engañar.
Estado de ánimo fundamental del que procede la verdadera cultura.

34 [40]

Esto es un ideal ante el cual el individuo se siente avergonzado. ¿Cómo se podría tener con él una relación natural y *activa*? ¿Cómo se ha de encontrar el camino de la educación?

---

[8] Se puede ver *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XV, § 174. Cfr. 32 [71] y nota

[9] Cfr. SE. Adolf Hausrath (1837-1909), teólogo alemán. Escribió, entre otras obras *David Strauss und die Theologie seiner Zeit* (1876-1878, 2 vols.)

Este estado de ánimo suyo *utiliza* la cultura secularizada, cuyas metas son más próximas y no oprimen tanto al individuo.
Se ha de *establecer* el sentido metafísico de la verdadera cultura. Primer principio de la educación.
La producción del genio es la tarea *práctica*.

34 [41]

Un ideal.
Objeción: es necesario vivir desdoblado, no se encuentra una actividad que vincule.
Los más consecuentes se repliegan hacia una meta inferior.
Contra eso: el ideal forma parte de un círculo de ideales, cultura.
Esa meta más baja no es una etapa en el camino, sino otro punto de vista hostil.
Con la grandeza de la imagen hay dos tipos de peligros:
1) se renuncia a la gran meta (cultura extraviada)
2) se mantiene la meta, pero no se encuentra la actividad que los vincula a ella. Las naturalezas más débiles sucumben: por eso Schopenhauer es solamente para los más activos.
Significado de la cultura extraviada.
Intento de derivar *deberes* de su concepto completo.
En momentos particulares se está dentro de ella.
Es necesario encontrar el estadio más bajo sobre el cual podamos mantenernos realmente firmes, sin vacilar.

34 [42][10]

Pero eso son recaídas y síntomas de principiantes y de bisoñez filosófica: y debe ser posible vivir de manera más viril y constante, sin esas diferencias deslumbrantes entre tinieblas y luz, vigilia y sueño: de tal manera que mi mirada fría y resplandeciente vuelva de la naturaleza de las cosas a mi propia naturaleza, y retorne allí no como a algo nuevo y distinto, sino sólo como un único ejemplo de poca importancia, que cada vez desaparece más a medida en que se le presta menos atención. Una vez que este yo se ha desvanecido en nosotros y ya no sufrimos, o ya casi no sufrimos como individuos, sino como conciencias vivientes en general, entonces se ha producido también la metamorfosis a la que todo el juego del devenir nunca llega, y ha nacido el hombre al que la naturaleza acude para contemplarse como en un espejo.

34 [43]

Comienzo.

Hay que considerar precisamente este problema de una manera más detallada: ¿cómo soportó Schopenhauer su época sin hacer nunca ningún intento de ser su reformador?

¿Y no han debilitado su imagen de la vida las debilidades de la época moderna?

Contra 1) Él es el destructor que libera. El espíritu libre.

Contra 2) Él se empeña como genio contra la debilidad de la época, y así conoce la naturaleza en toda su fuerza.

[10] Cfr. SE 5, 35 [14]

34 [44]

Último capítulo.

¿Cómo educamos a los filósofos?

¡Aquel que hace de la justicia su bandera!

34 [45]

Odiseo sacrificaba, para que las sombras — — —

Ofrezcamos al espíritu de Schopenhauer un sacrificio semejante diciendo: *Philosophia academica delenda est.*

34 [46]

Ils se croient profonds et ne sont que creux[11].

34 [47]

(II) capítulo.

Perplejidad de cómo Schopenhauer pudo en general realizarse y existir

Peligros: procedentes de Kant.
Aislamiento.
Clima de la formación alemana.
Conflicto íntimo: *la Trappe*[12] y el genio. (En este sentimiento de la limitación está su grandeza, no tiene nada que ver con la época: un conflicto de todas las épocas.)

Ejemplo: Paso de Kant a Schopenhauer en la vida.
Superación del erudito.
Superación del romántico.
Complemento del ideal clásico.
Desprecio estimulante de su época.

(III) capítulo. ¿Ha tenido *éxito* Schopenhauer?

De dónde puede esperarlo: a) de la filosofía, de la universidad.
Cap. IV b) conocimiento y corrección de la época.
Cap. V c) aplicación práctica alemana: génesis del genio.

34 [48]

Como escritor: honesto
Sereno
Viril (no senil) y no sentimental, no se lamenta.

---

[11] «Ellos se creen profundos y no son más que seres vacíos.»

[12] Schopenhauer alaba la célebre abadía cisterciense en Normandía fundada en 1140 *WWV*, II, cap. 48.

35. MP XIII 3. PRIMAVERA-VERANO DE 1874[1]

35 [1]

Existe una aristocracia ética, en la que nadie puede entrar, sino ha nacido ya en ella y para ella.

Merece la pena observar cómo se actúa en la misma.

Se reprocha a la ética de Schopenhauer que no tenga ninguna forma imperativa, incluso que la rechace taxativamente.

35 [2]

Pero la esfera de la verdad no coincide con la del bien.

35 [3]

Se ha de respetar especialmente el sentido de la profundidad, que se manifiesta con fuerza de una manera dura, vigorosa y exigente: mientras que la mayoría de las veces es visto por los alemanes como nebuloso, blando, etéreo. Los eruditos valientes son una rareza. Pensadores duros y dinámicos son aun más raros en Alemania.

35 [4]

Decía Aristipo[2] que la principal utilidad que obtendría de su conocimiento del mundo sería el poder hablar de una manera libre y franca con todo el mundo, —

Aristón decía — un baño y un discurso que no purifican ni dejan limpio son algo inútil.

35 [5][3]

La filosofía
en
apuros.

Provisional e individual.

---

[1] Mp XIII 3, carpeta con 15 folios. Contiene fragmentos de la época de *Zaratustra* y algunas anotaciones varias, más los fragmentos publicados aquí.

[2] Aristipo de Cirene (435-366 a. C.), fundó la escuela cirenaica y se formó en el entorno de Sócrates. Cfr. Diógenes Laercio, II, 68.

[3] Cfr. 29 [197 ss.], 30 [15].

35 [6]

Goethe: «Amigos, haced todo siempre con seriedad y amor, ambas cosas le sientan muy bien al alemán, desfigurado todavía por tantas cosas»[4].

35 [7]

Es terrible pensar que cuando se habla a los alemanes de falta de cultura, ellos entienden que se les reprocha falta de elegancia.

35 [8]

Schopenhauer entre los alemanes. ¿Qué significado tiene su aparición justamente aquí? ¿Qué significa la juventud de Schopenhauer en un pueblo en el que la filosofía está en trance de desaparecer? ¿Qué sentido tiene la filosofía entre los alemanes?

Schopenhauer podía haber nacido muy bien entre los italianos: mirad Leopardi.

Leopardi: «sólo ella (la idea de belleza) puede suavizar
la dura culpa del destino
que estérilmente sobre la tierra
tanto sufrir nos trae a nosotros hijos de los hombres,
y es sólo por ella que a las almas nobles
y no sólo a los corazones vulgares
la vida a veces puede aparecer más dulce
que la muerte»[5].

35 [9]

No son quizás muchos los que valoran y perciben como un ideal la imagen de este hombre schopenhaueriano.

35 [10][6]

¡Un ideal místico y, además, peligroso! Este hombre schopenhaueriano odiarán los espíritus angustiados y vulgares; ¿qué tiene que ver con nosotros?

35 [11][7]

Schopenhauer es sencillo y honesto: no busca frases ni hojas de parra, sino que dice a un mundo atrofiado por la deshonestidad: «¡mirad, esto es una vez más el hombre!» ¡Qué fuerza tienen todas sus concepciones! La voluntad (que nos une con Agustín, Pascal, los hindúes), la negación, la teoría del genio de la especie; en la exposición no muestra ninguna inquietud, sino la clara profundidad del lago que no se agita o en el que baten levemente sus olas, mientras que el sol cae sobre él. Schopenhauer es rudo, como Lutero. Hasta ahora es el modelo más riguroso de un prosista alemán, ninguno ha tomado tan en serio la lengua y los deberes que ella impone. Cuánta dignidad y grandeza tiene, se puede ver a *contrario*, cuando uno se fija en su imitador Hartmann (él es su verdadero *adver-*

---

[4] Cfr. Goethe, «Vier Jahreszeiten, Herbst», en *Sämmtliche Werke, op. cit.*, vol. I, p. 309

[5] Leopardi, *Der herrschende Gedanke.* Cfr. 30 [2].

[6] Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 35 [10a]. Ver apéndice

[7] SE, KSA I 350, § 3.

mirio). Su grandeza es extraordinaria al haber vuelto a penetrar en el núcleo de la existencia, sin abstracciones eruditas, sin titubeos extenuantes y sin entretenerse de manera aburrida en la escolástica filosófica. Según él, el estudio de los medio filósofos que vienen después de él es sólo atractivo para ver cómo llegan sólo a una posición en donde el pro y el contra erudito, en donde la cavilación, la contradicción, pero nada más, no ha permitido ante todo *vivir*. Él destruye la mundanización, lo mismo que la fuerza barbarizante de las ciencias despierta una exigencia tan enorme como la que despertó Sócrates. Se ha olvidado lo que era la religión, como también se ha olvidado la importancia del arte para la vida. Schopenhauer está en contradicción con todo lo que hoy se considera cultura: Platón estaba en contradicción con todo lo que entonces en Grecia *era* cultura. Se proyecta hacia delante.

35 [12][8]

5.

El filósofo como el verdadero antagonista de la mundanización, como el destructor de toda felicidad aparente y seductora y de todo aquello que promete una felicidad semejante entre los hombres, es decir, de los Estados, de las revoluciones, de las riquezas, de los honores, de las ciencias, de las iglesias: este filósofo debe, para nuestra salvación, renacer infinitas veces; no basta con su frágil manifestación en la sola persona de Schopenhauer. Pero él representa para todas las épocas venideras una sola cosa: el más significativo educador y favorecedor de aquellos hombres, poco numerosos, en los quees innato hasta un cierto grado ese sentido heroico de la veracidad y con él, como su instrumento, la agudeza y la amplitud de miras. Ciertamente, son todavía posibles muchas manifestaciones diferentes de aquel mismo modo de pensar, hostil al mundo e intempestivo, manifestaciones populares, más plásticas, más llenas de amor, más elocuentes — y precisamente no pocas de éstas puede llevar todavía en su seno nuestra época, que se encuentra en el más precipitado e irreflexivo estado de mundanización y al mismo tiempo en los límites de los más terribles peligros para la felicidad del mundo. ¿Quién sería capaz, sin suscitar malentendidos, de denominar con una sola palabra todo este ciclo todavía posible de manifestaciones? Pero de todos modos, yo quiero pronunciar la palabra «cultura» e incluir en ella todo ese ciclo en devenir. La meta de esta cultura venidera no se encuentra en este mundo, y las más grandes expresiones de las culturas pasadas hacían referencia asimismo a un fin inexpresable: todas ellas fueron enemigas del mundo y del devenir.

¿Toda verdadera obra de arte no obliga a una confesión por la que se desmiente el principio de Aristóteles? ¿No es la naturaleza la que imita al arte? ¿No balbucea la naturaleza, con la agitación de su devenir, con un lenguaje insuficiente y tentativas renovadas, lo que el artista expresa de una manera pura? ¿No anhela ardientemente al artista, para que la redima de su imperfección? Fue Goethe el que lo expresó con profundas y orgullosas palabras: «Ya lo he dicho a menudo y lo repetiré todavía más veces, que la *causa finalis* de las acciones del mundo y de los hombres es la poesía dramática. Pues de lo contrario, todo ello no serviría absolutamente para nada. ¿Toda cultura no quiere alejar al hombre

[8] Cfr. SE 5-6.

singular de los choques, empujones y aplastamientos de la corriente histórica, y no quiere darle a entender que él no sólo es un ser históricamente limitado, sino también un ser completamente extrahistórico e infinito, con el que comenzará y cesará toda existencia? No puedo creer que este sea el hombre que con nombrada dedicación se arrastra a través de la vida, aprende, calcula, politiza, lee libros, procrea hijos y se dispone a morir — esto es sólo una larva de insecto, algo despreciable, efímero y completamente superficial. Vivir así significa sólo soñar un mal sueño. Ahora bien, el filósofo y el artista dirigen algunas palabras a aquel que así sueña, palabras desde el mundo de la vigilia; ¿despertarán esas palabras al agitado durmiente? Es bastante raro: habitualmente tampoco oye nada en esos sonidos que pueda interrumpir su sueño, los entreteje y aumenta la oscuridad y el agobio de su vida. Así pues, hay un tipo de *cultura descarriada*, que es favorable al devenir y al mundo, y activamente diligente en encerrar al hombre de manera muy rigurosa en el ámbito de su existencia histórica. Mediante esa cultura debe solucionarse precisamente la tarea de liberar las fuerzas espirituales de una generación hasta tal punto de que con ellas se pueda llegar a ser lo más útil posible a las instituciones existentes, al Estado, al comercio, a la Iglesia, a la sociedad: pero sólo de esta manera: lo mismo que un arroyo parcialmente desviado con diques y canales para que con poca fuerza ponga en movimiento el molino, mientras que toda su fuerza arrastraría consigo el molino. Esa liberación es al mismo tiempo y todavía más un encadenamiento. Cuando las grandes fuerzas históricas se arriesgan a hacer el intento y acceden a reconciliarse con la cultura que fundamentalmente es hostil al mundo, siempre y únicamente entienden por reconciliación encauzar y desviar el arroyo hacia sus molinos. Si se consigue esto, como lo consigue el Estado moderno, se percibe posteriormente el esfuerzo más vehemente y elocuente por reivindicar para esta cultura, sometida, debilitada y amiga del mundo, un derecho especial y único, como si sólo ella y ninguna otra pudiese serlo: esta misma cultura, de la que se ha abusado, cacareo lo más alto que puede, porque se reconoce culpable y ha renegado de su esencia. De este modo, el cristianismo, una de las más magníficas manifestaciones y expresiones de aquella cultura enemiga del mundo, inagotable en sus posibilidades de expresión, ha sido utilizado poco a poco de cien maneras para hacer mover el molino de las fuerzas mundanas y por eso se convirtió hasta en lo profundo de sus raíces en hipócrita y embustero; e incluso su último acontecimiento, la Reforma alemana, no hubiese sido nada más que una repentina llamarada enseguida apagada, si los estados mundanos, ante todo el papado y el Estado alemán, no hubiesen robado de su incendio nuevas fuerzas y llamas. Si todavía hoy en día los teólogos cristianos se comportan como si la cultura moderna del Estado tuviese que reconciliarse con el cristianismo, se trata sólo de palabras: pues el cristianismo ya no existe más que bajo la forma de esa cultura de Estado. ¿Y el *arte* de hoy en día? El arte tiene que justificar precisamente el modo de vida moderno, como reflejo de su espíritu mundano marcado por la sobreexcitación y la prisa, como un medio siempre listo para la distracción y disipación, inagotable por la variedad de efectos excitantes y picantes, como una tienda de especias de todo Oriente y Occidente, dispuesto para satisfacer todos los gustos, según le apetezca a uno un olor bueno o malo, algo sublime o groseramente rústico, lo griego o lo chino, las tragedias u obscenidades dramatizadas. Y realmente es bastante indiferente, si en eso alguien muestra un buen o mal «gusto»,

Mientras que él sólo tenga que ver con el arte como un catado, el arte es y seguirá siendo como una cosa vana y despreciable, y no se corresponderá con los que sufren y actúan seriamente. Cuando hoy oigo a nuestros escritores de arte reclamar a voces la «bella forma», la elegancia, esto no me suena de una manera muy distinta a cuando oigo gritar a un indio que quiere ser tatuado o ponerse un anillo en la nariz. Parece como si desde su última guerra con Francia, todos los alemanes hayan traído a casa deseos similares. Aquella guerra fue para muchos él primer viaje a la mitad más elegante del mundo; y entonces se presenta como algo magnífico la imparcialidad del vencedor, el cual no desdeña ir a buscar su «cultura» a casa de los vencidos. Especialmente, a la artesanía artística se le incita sin cesar a rivalizar con el vecino más culto; la casa alemana debe ser decorada de manera que se parezca a la francesa, incluso la lengua alemana debe asimilar el «buen gusto» mediante una academia fundada sobre el modelo francés y purificarse de la sospechosa influencia que sobre ella ha ejercido Goethe. Nuestros teatros han demostrado desde hace tiempo, no mediante palabras, como las de ese académico berlinés Dubois-Reymond sino mediante hechos, que están animados por un impulso semejante hacia ese «buen gusto» y hacia la elegancia francesa. Incluso se ha inventado ya el erudito alemán elegante: ahora hay que esperar a que todo eso, que hasta ahora no quería plegarse a esa ley de la elegancia, la música alemana, la tragedia y la filosofía, sean poco a poco marginadas como algo «no alemán» o ciertamente, como se dice, «enemigos del *Reich*». La simpatía por el *Reich* tiene elegancia — ¡Dios bendiga entonces las dos cosas! — O, para decirlo en alemán, que se lleve el diablo la primera, si ella pretende inocularnos el repugnante concepto de la elegancia. Verdaderamente, no habría que mover ni un solo dedo por la cultura alemana, si el alemán entendiese por la cultura que todavía le falta, y de la que se debe dotar, nada más que complacencia, o para ser todavía más preciso, un cierto virtuosismo de maestro de baile o de tapicero, o aunque, en lo que se refiere a la lengua, quisiese expresarse según una regla aprobada por una academia y de acuerdo con las exigencias de un manierismo. Sin embargo, la última guerra y la confrontación con los franceses apenas parecen haber generado aspiraciones más altas; más bien parece que forzosamente hoy el alemán quiera eludir las viejas obligaciones impuestas por su extraordinario talento, la severidad y profundidad características de su naturaleza: preferiría por una vez revolotear, hacer el mono; preferiría aprender maneras y artes, mediante las cuales se embellece la vida, no aquellas que la transfiguran e iluminan. El mayor ultraje que se puede hacer al espíritu alemán es tratarlo como si fuese de cera, de tal manera que se le pudiese modelar algún día también la elegancia. Y si desgraciadamente es verdad que a una buena parte de los alemanes les gusta dejarse amasar y modelar de este modo, entonces contra ello ha de repetirse hasta que se oiga: junto a vosotros ya no habita aquella manera alemana, que ciertamente es dura, áspera y resistente, pero que es un material precioso, sobre el que sólo se permite trabajar a los más grandes artistas, porque únicamente ellos son dignos de él. Lo que tenéis en vosotros es un material blando y pastoso: haced con él lo que queráis y especialmente lo que podáis, modelad ridículas marionetas e ídolos nacionales y adoptad elegantes posturas de oración ante ellos — aquí también vale el dicho de Richard Wagner: «el alemán es torpe y desmañado cuando quiere mostrarse fino y elegante; pero es sublime y superior a todo cuando se entusiasma». Y los

elegantes tienen todos los motivos para estar en guardia ante este fuego alemán, de otro modo un día podría devorarlos junto a todos sus ídolos y marionetas. Pero, para no hablar sólo de los alemanes: con esa pseudocultura amiga del mundo y del devenir se ha llegado a un punto que exige, por todas las partes y en general, las modas más recientes y el amaneramiento del exterior, interiormente el conocimiento más precipitado y el aprovechamiento de lo efímero, más aun, de lo momentáneo: ¡y nada más! Esa pseudocultura se encarna consiguientemente en la naturaleza infame del periodista, del esclavo de las tres M: el momento, las opiniones[9] y las modas; y cuanto más afín es un individuo a esa cultura, tanto más se parecerá al periodista. Así pues, lo más valioso de la filosofía está precisamente en enseñar continuamente la doctrina contraria de todo lo que es periodístico, para impedir que el hombre tome demasiado en serio el momento presente y se deje arrastrar por él. Su intención es más bien la de sustraer al hombre de todos los golpes e imprevistos del destino, y armarlo contra toda sorpresa. De ese modo, ella es la máxima enemiga de esa prisa, de esa jadeante posesión del instante, de esa precipitación que arranca todos los frutos demasiado verdes de las ramas, de ese correr a toda velocidad que hoy excava surcos en el rostro de los hombres y tatúa, por así decirlo, todo lo que hacen. Como si dentro de ellos actuase un bebedizo que ya no los dejara respirar tranquilos, se marchan precipitadamente con premura indecorosa: de tal manera que su falta de dignidad salta a los ojos de una manera lamentable y ahora se necesita de nuevo una elegancia mentirosa, con la que tiene que ser enmascarada la enfermedad de esa indigna prisa. Pues de este modo, esa avidez moderna de la «bella forma», como se dice, está unida al *feo contenido* del hombre actual: aquélla debe ocultar, éste debe ser ocultado. «Ser culto» quiere decir hora: no permitir que se note cuan miserable y malo es uno, ambicioso como los animales de presa, insaciable en el acumular, egoísta y desvergonzado en el gozar. Y así surge la abominable escala jerárquica: cuanto más dinero, tanta más cultura, o expresado de otra manera: cuanta mayor avidez y salvajismo, tanto más simulación y barniz. Quien quiera afirmar la existencia a toda costa, se tiene que presentar como si él mismo fuese el fruto más sabroso y gracioso de ese árbol y como si, en general, la existencia fuese digna de afirmarse; pues, haciendo esto, seduce a los otros a una misma fe. Mientras que el rico entiende de las muestras de habilidad de las «bellas formas», el pobre tratará de llegar a ser también rico. Muchas veces, cuando yo ponía ante los ojos de alguno la ausencia de una cultura alemana, se me objetaba: «pero esa ausencia es ciertamente del todo natural, pues los alemanes han sido hasta ahora demasiado pobres: dejad que nuestros campesinos lleguen a ser ricos, ¡entonces tendrán ellos también una cultura!». La fe por lo menos puede hacer dichoso: *esta* clase de fe me hace desdichado, porque siento que esa cultura alemana, en cuyo futuro se cree aquí — la cultura de la riqueza, la del barniz, la de la simulación amanerada — es la antítesis más hostil de la cultura alemana, en la que yo creo. Ciertamente, quien ha de vivir entre los alemanes, sufre mucho por el tristemente célebre carácter gris de su vida y de su sensibilidad, por su falta de forma, por la sordidez y el embotamiento, por la grosería en el trato delicado, más aún, por la envidia y un cierto ocultamiento e impureza de su carácter; le causa dolor y padecimiento el excesivo aumento del

[9] En alemán «*Meinungen*».

gusto por lo falso e inauténtico, por lo que está mal imitado, por la traducción de las buenas cosas extranjeras en algo malo autóctono: pero qué nauseabundo es pensar que todas estas enfermedades y debilidades en lo fundamental nunca se curarán, sino que deben ser siempre recubiertas de colorete – por medio de una cultura de lujo, que la riqueza inhumana siempre ha difundido en torno a sí en todas las épocas, para darse la apariencia de humanidad. Una tal cultura se cuelga como un velo sobre el rostro vulgar y bestial de un salvaje repelito de existir: un velo tejido de pseudorreligiones, de pseudoartes, de pseudociencias, de pseudofilosofías [+ + +]

---

35 [13][10]

Schopenhauer expresa una vez el principio de que se hace siempre bien al permanecer detrás de su propia época, cuando se ve que la misma está ocupada en dar pasos atrás.

35 [14]

Por eso yo procuro considerar y distinguir dos cosas como raíces de esta cultura actual, favorable en su conjunto al tiempo y al devenir: una la abundante orientación de la sociedad hacia las ganancias y la propiedad, otra el egoísmo inteligente del Estado moderno. Felicidad terrenal: así se llama en los dos casos el cebo con el que la cultura es atraída a la red; el hombre rico y poderoso, la personalidad libre, el Estado cultural — estas son las promesas que deben engañar a nuestros contemporáneos. Que se trate aquí de hecho de un *engaño*, es algo que se apodera inmediatamente de nosotros como una revelación, cuando sólo por un momento descendemos a aquella caverna en la que podemos ver las raíces de la cultura auténtica, enemiga del mundo. Los hombres más profundos han tenido compasión de los animales en todas las épocas, precisamente porque ellos sufren en la vida y no poseen la fuerza de volver hacia ellos mismos el aguijón del sufrimiento y comprender su existencia metafísicamente; contemplar el sufrimiento sin sentido provoca la rebeldía en lo más profundo. Por eso surgió en más de un lugar de la tierra la suposición de que las almas de los hombres cargados de culpas se meten en estos cuerpos de animales y que ese sufrimiento sin sentido a primera vista indignante ante la justicia eterna se disuelve cobrando sentido y significado, o sea como pena y expiación. Pero ¿se puede imaginar una pena más dura que vivir de esta manera, como un animal bajo el hambre y el deseo, sin llegar a tener ningún conocimiento sobre la vida, ser perseguido por ejemplo a través de los desiertos por el tormento que más roe, como un depredador que raramente está satisfecho y si lo está es sólo porque la satisfacción se convierte en dolor en la lucha encarnizada con otros animales, o por la voracidad y saciedad nauseabundas? Aferrarse a la vida de esta manera tan ciega y loca, sin ninguna recompensa superior, sin saber quién os ha infligido el castigo y por qué, sino al contrario desear esta pena como una felicidad, con la estupidez de un ansia terrible: esto significa ser un animal; y cuando la naturaleza aspira al hombre, siente que lo necesita para redimirse y que en él la existencia tiene ante sí un espejo sobre cuyo fondo la vida ya no aparece absurda, sino en su significado metafísico. Pero, ¿dónde termina el animal, y dónde comienza el

---

[10] Cfr. Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena*, II, cap. XX, § 243.

hombre? Mientras que alguien aspire a la felicidad en la vida, todavía no ha levantado la mirada por encima del horizonte del animal, únicamente quiere más conscientemente lo que el animal busca por ciego impulso — eso quiere decir que todos pasamos la mayor parte de nuestra existencia dentro de la animalidad, nosotros mismos somos los animales que parecen sufrir sin sentido. Pero hay momentos en que las nubes se desgarran y en los que nosotros, junto con toda la naturaleza, fluimos hacia *el hombre*. En esa repentina claridad miramos temblando hacia atrás y a nuestro alrededor: vemos correr a refinados depredadores y nosotros en medio de ellos. La extraordinaria movilidad de los hombres sobre el gran desierto de la tierra, sus fundaciones de ciudades y Estados, sus guerras, su infatigable manera de reunirse y dispersarse, su modo de correr de una a otra parte, de aprender a estafarse mutuamente, su modo de engañarse y pisotearse recíprocamente, su grito en la desgracia, su aullido de placer en la victoria — todo esto es una continuación de la animalidad: como si el hombre intencionadamente degenerase y se engañara respecto de su carácter metafísico, más aún, como si la naturaleza, después de haber anhelado al hombre durante tanto tiempo y haberlo elaborado, ahora retrocediese temblando ante él y prefiriese volver de nuevo a la inconsciencia del instinto. ¡Ay! Ella necesita conocimiento y tiene horror ante el conocimiento del que tiene realmente necesidad, y así vacila la llama inquieta de aquí para allá y, por decirlo así, asustada ante su tarea, y capta primero miles de cosas, antes de captar aquello por lo que la naturaleza realmente tiene necesidad de conocimiento. Todos sabemos en ciertos momentos, que los planes más complicados de nuestra vida no están hechos más que para huir de nuestra verdadera misión, que a nosotros nos gustaría ocultar en cualquier parte nuestra cabeza, como si, de ese modo, nuestra conciencia con sus cientos de ojos no nos pudiese atrapar allí, que nosotros rápidamente regalamos nuestro corazón al Estado o a las ganancias, a la ciencia, a la vida social, solamente para desembarazarnos de él, que sabemos también cómo nosotros mismos nos entregamos al pesado trabajo diario de una manera más impetuosa e irreflexiva que lo que sería necesario para vivir — porque nos parece más necesario no llegar a la reflexión. La precipitación es general, porque cada uno huye de sí mismo, general también es disimular tímidamente esa precipitación, porque uno quiere parecer contento y le gustaría ocultar a los espectadores más agudos su miseria, general es la necesidad de nuevos cascabeles de palabras sonoras que colgamos de nuestro cuello para dar a la vida una especie de ruido festivo. Cada uno conoce por propia experiencia lo repentinamente que afloran los recuerdos desagradables de vez en cuando y cómo nos esforzamos entonces con gestos y palabras vehementes en echarlos fuera de nuestro espíritu — pero la forma general de nuestra vida deja adivinar que todos nos encontramos siempre en semejante situación: ¿Pero qué es lo que nos inquieta tan a menudo, qué mosquito no nos deja dormir? Los espíritus están a nuestro alrededor, cada momento de la vida quiere decirnos algo, pero no queremos oír esas voces de espíritus. Cuando estamos solos y en silencio, tenemos miedo de que se nos susurre algo al oído; y por eso odiamos el silencio y nos aturdimos con la vida social. El hombre elude con todas sus fuerzas el sufrimiento, pero más aún la interpretación del sufrimiento padecido y poniéndose siempre nuevas metas busca olvidar lo queda tras él. Si el pobre y atormentado se rebela contra el destino que lo ha arrojado contra esta abrupta costa de la existencia,

lo único que quiere realmente es engañarse a sí mismo: no le gusta darse cuenta del profundo ojo que desde el corazón de su sufrimiento le mira inquisitivo, como si quisiera decir: ¿no te ha hecho más ligero comprender la existencia? Aquellos que aparentemente son más afortunados, que se consumen en la intranquilidad y en la huida de sí mismos para no tener que admitir la esencia naturalmente mala de las cosas, del Estado por ejemplo o del trabajo, o de la propiedad [+ + +]

36. U II 7B. MAYO DE 1874[1]

36 [1][2]
Introducción a Platón. 1874.
La métrica antigua.
Diógenes Laercio.
Sobre Homero.

36 [2]
1874
Schopenhauer.
El erudito.
1875
Dos Intempestivas.
1876
Una intempestiva.

36 [3]
Para leer:
2 Literatura griega.
1 Enciclopedia.
1 Métrica.

[1] U II 7, cuaderno de 186 páginas ya señalado, además de los fragmentos del grupo 24 se encuentran también estos apuntes del grupo 36.

[2] Son títulos para los escritos filológicos. Después de este fragmento en el msc. se incluye el fragmento 36 [1a]. Ver apéndice.

37. U II 7C. P II 12A, 220. P II 12B, 59.58.56. FINALES DE 1874[1]

37 [1][2]

ABARTEN degenerare (El hijo respecto al padre)
ABÄTZEN depascere (el pasto)
ABBESOLDEN, pagar el sueldo
eine Sache zu grün ABBRECHEN = actuar precipitadamente
er BRICHT sich nichts AB = no renuncia a nada
die Zeit wird den Aberglauben schon ABBRINGEN el tiempo eliminará las supersticiones
ABBRÜCHIG (Dat.) = desventajoso
Licht ABDÄUBEN (atenuar) la luz
davon lässt sich nichts ABDINGEN no se puede recortar nada
alles, was man uns ABDRINGT todo lo que se quita a la fuerza
Aberglauben und ABDÜNKEL superstición y presunción
einem etwas ABEILEN (*eilends wegnehmen*) quitar rápidamente algo a alguien
es gehet gegen den ABEND se acerca la tarde
auf wahrscheinliche Vermuthungen ein ABENTEUER wagen aventurar un pronóstico sobre la base de conjeturas probables
ABENTEUERND aventureros
euer ganzes ABERWEISES Jahrhundert todo vuestro siglo insensato
in ABFALL und Verachtung kommen caer en desgracia y en desprecio
die Regel muss einen ABBFALL leiden la regla debe sufrir una excepción
nach ihm ABGEFORMT calcado a partir de él
ABGEFÜHRTE und arglistige Köpfe cabezas desviadas y maliciosas
Fehl, ABGANG und Gebrechen falta, pérdida y defecto
ABGÄNGIGE Kleider (abgenutzt) vestidos raídos (desgastados)
er GAB einen Begleiter AB él se separa de un acompañante
das Feuer *ABGEHEN* lassen dejar que se apague el fuego
uns, denen nichts ABGEHET a nosotros, que no nos falta nada
ABGELEBT Tage días caducos
unser ABGESAGTESTER *Feind* nuestro enemigo más declarado

---

[1] Apuntes tomados de distintos cuadernos.

[2] Estos apuntes están tomados probablemente del diccionario alemán de los hermanos J. y W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, I, Leipzig, 1854, columnas 11-119.

dir will ich leicht ABGEWINNEN *mit* — quiero aventajarte fácilmente
zerlumpt die Segel, Rippen ABGEWITTERT*abgewittert* las velas desarrapadas, las cuadernas rotas por el temporal
er GEWEWÖHNTE *ihn von den Ausschweifungen* AB él perdió la costumbre de los excesos
da wird ein Todter geschwind noch ABGESSOSEN ahí duchan todavía rápidamente a un muerto
ABGLIMMEN des Lichtes bei heiteren Abenden debilitamiento progresivo de la luz en las tardes serenas
das Glück war mir ABGÜNSTIG la suerte me fue adversa
dass er ihnen nichts ABHABEN *konnte* que él no ha podido obtener nada de ellos
Spiess ABHAG *abziehn = die Belagerung aufgeben* retirarse, bajar la lanza = abandonar el asedio
er HÄLT gar nichts AB = aus él no soporta nada en absoluto
ich kam mir selbst ABHANDEN llegué a extraviarme a mí mismo
ich HANGE *ganz von ihrem Willen* AB dependo completamente de su voluntad
die Natur macht den Menschen ABHÄNGIG *zur Erde, das Gemüth wie eine schwere Bleiwage nach der Eitelkeit abhängig* la naturaleza hace a los hombres dependientes de la tierra, el ánimo dependiente de la vanidad como una pesada balanza de plomo.
bei ABGEHELLTER *Luft* en un aire límpido
HELFET mir das Marter AB liberarme del martirio
ABHUB (*ablatio ciborum*) los desperdicios
ich lasse mir nichts ABHEUCHELN no me dejo quitar nada con la hipocresía
den Zeugen vor Gericht ABHÖREN escuchar al testigo ante el tribunal
allem Laster ABHOLD enemigo de todo vicio
ABKARTEN tramar
ABKAUFEN comprar
sich von der Welt ABKEHREN volver las espaldas al mundo
das Jahr KLINGT AB, *der Wind geht über die Stoppeln* el año se extingue, el viento sopla sobre los rastrojos
ABGEKLAUBTE Formeln fórmulas rebuscadas
als er seines Frostes ein wenig ABGEKOMMEN *war* cuando él se recuperó un poco de su congelamiento
ABKÄFTIGE Kranke enfermos sin fuerza
er will sich keinen Heller von dem Gelde ABKÜRZEN *lassen* no quiere que le recorten ni un céntimo del dinero
nach ABGELEGTER *Reise Tras el* viaje cumplido
einen Besuch in der Nachbarschaft ABZULEGEN hacer una visita al vecindario
einen Brief von Basel ABLASSEN expedir una carta desde Basilea
das Pferd LÄUFT von der Strasse AB el caballo deja la calle
ihm den Vortheil, den Preis ABLAUFEN ganarle la ventaja, el premio
du weisst dass bei Licht seine Augen immer mehr ABLEGEN tu sabes que con la luz sus ojos siempre se debilitan más
ABLENKEN desviar
aller Wein muss erst ABLIEGEN, *bevor man ihn trinken kann* todo vino debe primero reposar, antes de que se pueda beber

ein versetztes Pfand ABLÖSEN rescatar una prenda empeñada
die Handgriffe ABMERKEN notar las manipulaciones
den Streit gütlich ABMACHEN arreglar buenamente las disputas
was aber windfällig und wipfeldürr, mag man wohl ABHAUEN está bien que se abatan los árboles caducos y secos
du kannst dich wohl von dem Schreiben einen Augenblick ABMÜSSIGEN tú bien puedes por un momento liberarte de la obligación de escribir
die Regel aus der Analogie ABNEHMEN inferir la regla de la analogía
Bergleute müssen manchen Schurf vergebens werfen und viel Schächte ABTEUFEN los mineros deben hacer en vano muchas calicadas inútiles y cavar muchos pozos
ich bin nicht in ABREDE, *dass* no niego que
dass ich sie nicht recht gemahlet, sondern allein auf ein Papier schlecht ABGERISSEN que yo no lo he pintado bien, sino solamente está mal esbozado sobre un papel
einen ABSAGBRIEF *wider alle Zeitungsschreiber* una carta de rechazo contra todos los que escriben en los periódicos
das Glück SAGT *ihm* AB *und widerstehet ihm* la suerte se le resiste y se le enfrenta
eine Neigung, welche mit ihrem Alter einen starken ABSATZ *machte* una inclinación que contrastaba fuertemente con su edad
ein glücklicher ABSCHIED *aus dieser Welt* una despedida dichosa de este mundo
wie leichtfertig hat jener Fürst seinen Dienern das ABGEBROCHEN und ABGESCHATZET con cuanta ligereza aquel príncipe ha quitado y usurpado esto a sus siervos
pfui welch ein ABSCHEU, *welch ein Schreckbild*! ¡Puf! ¡Qué horror, qué espectáculo horrendo!
aus der ABSCHILDERUNG, *die man mir von ihm, gemacht* de la descripción que se me ha hecho de él
ich nehme keinen ABSCHLAG *an, keine vorläufige Bezahlung* no acepto ningún descuento, ningún pago previo.
jeden Gewaltstreich ABSCHALGEN rechazar todo acto de violencia
worauf kann er wohl sein ABSEHEN *richten*? (haben) ¿Cuál puede ser el objeto de sus miradas?
seinen Vortheil schnell ABSEHEN discernir rápidamente su ventaja
Tag und Nacht SETZEN *so entschieden von einander* AB el día y la noche contrastan netamente
alte ABGESETZTE *Wörter* viejas palabras en desuso
es SETZTE *einen grossen Streit* AB ocasiona una gran disputa
in gewisser ABSICHT, in ABSICHT der Wirkungen con una precisa intención, en vista del efecto.

37 [2]
EBENMAASS armonía
ECHT (no *ächt*) es correcto
EHE es falso: es necesario escribir *eh*
mit EHESTER *Gelegenheit* a la primerísima ocasión

augenfällig und EINDRÜCKLICH evidente e impresionante
zu wilden und EINÖDEN *Orten* en lugares salvajes y desiertos
er hat ein grosses Stück am EIS *gebrochen* ha roto un gran pedazo de hielo

37 [3]

Importancia de escribir en latín.
La traducción.
Grados y modos de leer.
Sobre los modelos estilísticos.
Utilidad de las colecciones.
Mesura al escribir.
El hablar y el escuchar.
La proposición lógica.
Sobre el ornamento.
Colorido general.
Origen de un escrito — Ocurrencias.
Convencer — instruir y otras intenciones.
Artem tegere.
Alegría de la escritura como contrapeso de la lectura.
¿Primero una forma pequeña o grande?
Las proposiciones del conjunto deben ser perceptibles.
Los antiguos no escriben bien por naturaleza.
Sobre las citas (no tienen que turbar el colorido).
Abstenerse de los periódicos (al leer y al escribir).
La simplicidad es lo más difícil y lo último.
Hay que poner de relieve en primer lugar lo individual, luego hay que hacerlo pedazos.
Puntuación, guiones, etc.
La conservación de la lengua únicamente está vinculada a un tratamiento artístico.

37 [4][3]

Traducir: pero hacer versos le corrompe a uno la lengua.
Nunca tengáis miedo de ser más claros que el autor.
Lo que se «lee entre líneas» debe ser traducido con un abanico de alusiones más abierto.
De vez en cuando se ven demasiado los blancos huesos en Aristóteles (aun cuando la *delgadez* sea conveniente).
Perspectivas sobre el futuro de la lengua; hay tiempo para trabajar en ella a lo largo de la vida.
Terminar con la desgraciada idea de una Academia —
Nuestros medios y vías para llegar a la cultura son hostiles a la fuerza y a la salud de la cultura.
El problema de la prosa artística; necesaria en una cierta época, como lo único que aún conserva la lengua; pero comporta una enorme pérdida.
La lucha por la prosa (prosa escrita y hablada).

---

[3] Cfr. 29 [163].

Las condiciones no morales de las formas particulares de poesía, por ejemplo, la impaciencia del oyente en el drama: lo mismo para las limitaciones intelectuales que son necesarias para todo arte especial.

Para leer: estamos en una época cuya cultura se extingue mediante medios culturales.

Keller. Auerbach. Heine. Grimm.

Auerbach no es capaz ni de narrar ni de pensar; se limita a fingir. Por el contrario, está en su elemento, cuando puede nadar dentro de una emoción afeminada y charlatana; pero nosotros no nos encontramos a gusto en su elemento.

Cuando un buen escrito produce efecto hace olvidar que es literario; actúa como palabra y acción de un amigo; ¿quién quisiera poder imprimir algo sobre eso?

La decadencia de la formación se manifiesta en el empobrecimiento de la lengua; el alemán de los periódicos es ya una κοινή. Se puede ayudar a la lengua externamente (siglos II y III d. C.).

37 [5]

La pobreza del lenguaje corresponde a la pobreza de las opiniones: piénsese en nuestros periódicos literarios: ¡son escasas las opiniones que dominan el tema! Cuando se juzga un libro se cree que es un asunto de puros especialistas; pero hoy yo miro *más allá*.

Las desventajas ligadas a la unidad de una nación, como a la unidad de una Iglesia; bendición de la lucha. En la competencia entre naciones, el ser alemán, indócil y separatista, se agosta en sí mismo y hacia el exterior se convierte en belicoso, sensual, ávido de placer, codicioso.

¡Ay de todos aquellos que aspiran hoy a un bello estilo; sed lo que parecéis y escribid así!

Cinco años de pitagórica ausencia de lectura.

Los dictados de Goethe: su ventaja, estar más cerca de la palabra hablada.

El «estilo bello» es un invento de los retóricos ampulosos.

«¿Por qué uno se debe tomar tantas molestias con el lenguaje?»

Es suficiente la claridad, como opina Epicuro. Describir lo que se pierde a causa de este principio de la claridad. ¿El hombre, entonces, no es más que lógica?

37 [6]

Toda relación entre los hombres se basa en el hecho de que uno puede leer en el alma del otro; y el lenguaje común es la expresión en sonidos de un alma común. Cuanto más íntima y delicada es esa relación, tanto más rico se hace el lenguaje; que como tal crece con esa alma general o — se marchita. Hablar es, en el fondo, preguntar a otro hombre si él tiene la misma alma que yo; las frases más antiguas me parecen frases interrogativas, y en la acentuación barrunto yo el eco de ese antiquísimo preguntarse del alma a sí misma. ¿Te reconoces a ti mismo? — este sentimiento acompaña a cada frase del hablante; intenta un monólogo y un diálogo consigo mismo. Cuanto menos se reconoce, tanto más enmudece, y en esta forzada mudez su alma se hace más pobre y más pequeña. Si se pudiese obligar a los hombres a callar de ahora en adelante: se les podría transformar en caballos, focas y vacas; pues uno ve en estos seres lo que significa no poder hablar: tener un alma sorda.

Así pues, de hecho, muchos hombres, y de vez en cuando durante épocas enteras, tienen algo en sí de vacas: su alma se repliega sobre sí misma sorda e indiferente. Pueden saltar y pacer y mirarse embobados, lo que tienen en común es sólo un mísero residuo de alma. Consecuentemente, su lenguaje *tiene que* empobrecerse o convertirse en mecánico. Pues no es verdad que la necesidad produzca el lenguaje, la necesidad del individuo; sino a lo sumo la necesidad de todo un rebaño, de una tribu, pero para que esta necesidad sea sentida como algo común, el alma debe ya haber llegado a ser algo más que el individuo, debe viajar, *querer* encontrarse de nuevo, ante todo *querer* hablar, antes de que hable; y esta voluntad no es nada individual. Si nos imaginamos un ser mitológico primigenio, con cien cabezas, pies y manos, como la forma del hombre primitivo: entonces ese ser hablaría consigo mismo; y sólo cuando notase que podía hablar consigo mismo como con un segundo, tercero, o incluso con cientos de seres, se escindiría en sus partes, los individuos, porque sabría que no podría perder completamente su unidad: pues esta unidad no se encuentra en el espacio, como la multiplicidad de esos cien hombres; sino que cuando éstos hablan, se percibe el monstruo mitológico de nuevo completo y uno.

¿Y en la maravillosa esencia sonora de una lengua resuena entonces realmente la necesidad como madre de la lengua? ¿No ha surgido todo con placer y exuberancia, libremente, y con el signo de una profundidad reflexiva? ¿Qué tiene que ver el hombre que se parece al mono con nuestras lenguas? Un pueblo que posee seis casos en su gramática, y cuyo verbo[4] se conjuga de cien formas distintas, tiene un alma plenamente colectiva y exuberante; y el pueblo que creó una lengua semejante ha vertido sobre toda la posteridad la plenitud de su alma; en época más tardía las mismas fuerzas adquieren la forma de poetas, músicos, actores, oradores y profetas; pero como estas fuerzas estaban todavía en la plenitud rebosante de la primera juventud, engendraron a los forjadores de lengua: éstos fueron los hombres más fecundos de todos los tiempos, y se distinguieron por aquello que en todas las épocas distingue a músicos y artistas: su alma era más grande, más llena de amor, más colectiva, y se puede decir que habitaba cerca de todo y no en un único rincón oscuro. En ellos el alma colectiva hablaba consigo misma.

37 [7]

¿Es útil para un futuro escritor conocer *muchas* lenguas? O, en general, ¿son útiles las lenguas extranjeras? ¿Sobre todo para un escritor alemán? Los griegos dependían de sí mismos y no se preocupaban por las lenguas extranjeras: pero lo hacían mucho de la suya. Entre nosotros es al revés: los estudios sobre la lengua alemana sólo se han introducido poco a poco, y tal y *como* se llevan a cabo, tienen en sí algo de erudito y de extranjero. Mucho se ha hecho por enseñar el estilo latino, pero en los estudios de alemán se enseña historia de la lengua y de la literatura: y, sin embargo, esta historia tiene sólo sentido como medio auxiliar de un ejercicio práctico. Importa poco o nada poder leer el alemán de los siglos anteriores. Pero es muy importante hacerse un juicio sobre la *decadencia* de la lengua actual y ayudarse para eso del pasado. El léxico y los giros que hoy están a disposición de cualquiera, deben de ser considerados y sentidos como *desgastados*; en realidad el lenguaje es mucho más rico de lo que se podía creer según este

[4] En el msc. «sein Verbum» y no «seine Verben».

vocabulario; lo mismo de gastada está la enrevesada sintaxis. Por lo tanto, con el lenguaje hay que comportarse artísticamente, para escapar del hastío; de la misma manera yo ya no soporto los giros de Mendelssohn; exijo un lenguaje más vigoroso y estimulante. Hoy ciertamente es mucho más difícil escribir que antes; uno debe construir su propio lenguaje. No se trata de un deseo superficial, como si uno estuviese harto de un traje y quisiera una nueva moda. De hecho, yo reconozco muy bien en el carácter obtuso de nuestra lengua nuestro carácter germano, que también se ha convertido en obtuso, nuestra individualidad en trance de desaparecer. La lucha aquí y allá no es más que una rebelión contra la destrucción de la mejor y más fuerte naturaleza alemana, en la que nosotros todavía creemos. Una teoría del estilo, que insistiese sobre la corrección y lo convencional, sería lo último que *nosotros* necesitaríamos; mientras que para los otros, por el contrario, casi ya no es necesaria, puesto que sin quererlo ellos viven ya en este ámbito, quiero decir bajo la constricción de lo correcto y de lo convencional. El que quiera prometer todavía un futuro a la lengua alemana, debe engendrar una corriente *contra* nuestro alemán actual. Hay que conformarse con muchas cosas desafortunadas y deformadas; la cuestión inmediata y principal está en *esforzarse* por insuflar a la lengua sangre y energía. Bello y feo son términos que hoy no nos tienen que importar nada, ya no puede existir un «buen gusto». Muerte de todo afeminamiento y comodidad. Por consiguiente: el empobrecimiento y la palidez de la lengua es un síntoma de que el alma universal está atrofiada en Alemania; mientras que la gran uniformidad en las palabras y locuciones podría parecer lo contrario, como el equivalente de la unidad política, como la conquista de un alma común. Al menos se podría decir: surge la unidad por medio de una contracción o de una ampliación; hoy se tendría la primera forma de unidad. Para demostrar que no se tiene la segunda, se puede alegar que nuestros espíritus más grandes y más ricos ya no pueden hacerse comprender por sus compatriotas. Sin quererlo se convierten en exiliados. Al mismo tiempo esto sirve para probar qué escritores y qué artistas corresponden al alma universal actual y son comprendidos por ejemplo, un Strauss, un Auerbach y similares.

37 [8]

¿Cómo se puede dar tanta importancia al estilo y a la exposición? Lo único que importa es hacerse comprender. — Admitámoslo: pero no es nada fácil y es algo muy importante. Piénsese en el ser tan complicado que es el hombre: lo infinitamente difícil que es realmente para él *expresarse*: la mayor parte de los individuos permanecen precisamente apegados a sí mismos y no pueden salir fuera, lo cual no pero esto es una esclavitud. Aprender a hablar y a escribir[5] significa llegar a ser libres: admitamos que no siempre resulta de ello lo mejor, pero es bueno que lo interno se haga visible y que encuentre las palabras y el color adecuados. Es bárbaro el que no sabe expresarse, quien parlotea como un esclavo. — «El estilo bello» no es nada más que una nueva jaula, una barbarie con baño de oro.

Exijo de un libro una *atmósfera* de unidad y medida; esto determina la elección de las palabras y el tipo y el número de las metáforas el camino y el fin.

[5] En el msc. «Schreibenlernen» y no «Schreibenkönnen».

38. MP XII 5. FINALES DE 1874[1]

38 [1]

Prometeo y su buitre han sido *olvidados*, cuando se aniquiló el viejo mundo de los dioses olímpicos y su poder.

Prometeo espera ser redimido un día por el hombre.

Él no ha desvelado el secreto a Zeus, Zeus ha perecido por su hijo.

Los rayos en posesión de Adrastea.

Zeus quiso aniquilar a los hombres — con la guerra, la mujer, y Homero su cantor: en suma, con la cultura griega; ha querido quitar el gusto por la vida a todos los hombres venideros; ha querido matarlos a través de la imitación y la envidia hacia los griegos.

Su hijo, para protegerles de este fin, los ha vuelto estúpidos y temerosos de la muerte, y los llevó a odiar lo helénico; de este modo él destruyó al mismo Zeus. Comparar la Edad Media con la situación anterior al acto de Prometeo dando a los hombres el fuego. También este hijo de Zeus quiere destruir a los hombres.

Prometeo les envía en su ayuda a Epimeteo, el cual hace surgir nuevamente a la viejísima Pandora (la historia y el recuerdo). Y realmente revive la humanidad y Zeus con ella, este último revive en una *fábula* dentro del mito. El carácter fabuloso de lo heleno seduce a la vida — hasta que, más exactamente conocida, vuelve a *apartarse* de ella: su fundamento es reconocido como terrible e inimitable. —

(Prometeo ha apartado a los hombres de la visión de la muerte, cada uno se considera un individuo inmortal y vive realmente como si no fuese un anillo de la cadena.)

Período de la *desconfianza* hacia Zeus y su hijo; también hacia Prometeo, porque él les ha enviado a Epimeteo.

Preparación del caos.

Epimeteo instruye a Prometeo sobre la falta que cometió al crear a los hombres. Prometeo *aprueba* su propio castigo.

El buitre no quiere devorar más. El hígado de Prometeo había crecido demasiado.

Zeus, el hijo y Prometeo hablan entre sí. Zeus libera a Prometeo, tiene que triturar a los hombres para formar de nuevo, el individuo del futuro. Es el procedimiento con el que se produce una masa, una pasta. Para mitigar los dolores de la humanidad convertida en amalgama, el hijo otorga como ayuda la música.

---

[1] Mp XII 5, carpeta de dos folios. Una cara sin utilizar.

Por lo tanto: concesión a Prometeo, los hombres pueden resurgir; concesión a Zeus y al hijo: los hombres deben primero perecer.

38 [2]

Para la forma del conjunto: el buitre habla solo y cuenta: yo soy el buitre de Prometeo y desde ayer soy *libre* por las más extrañas circunstancias. Cuando Zeus me propuso devorar el hígado de Prometeo, quería alejarme, pues estaba celoso de Ganimedes.

38 [3]

Toda religión tiene algo dañino para el hombre. ¡Qué habría sucedido si Prometo no hubiese sido astuto en Mecone[2]! La situación bajo el dominio del hijo, cuando los sacerdotes lo devoran todo.

38 [4]

«¡Ay, yo, un pájaro de mal agüero, me he convertido en un mito!»

38 [5]

Los hombres a causa del cristianismo son muy parecidos a las sombras, como los griegos en el Hades. Beber sangre. (Guerras.)

38 [6]

Al formar a los hombres Prometeo cometió el error de separar en el tiempo la fuerza y la experiencia del hombre: toda sabiduría tiene algo de la debilidad senil

38 [7]

Los dioses son estúpidos (el buitre parlotea como un papagayo); cuando Zeus creó a Aquiles, Helena y Homero, era miope y no conocía a los hombres; el verdadero resultado no fue la aniquilación de los hombres, sino la cultura griega. Sobre ella creó al conquistador del mundo, como hombre y mujer (Alejandro y Roma, la ciencia), su hijo Dioniso, el vencedor del mundo (de una manera estúpidamente fantástica, la sangre se retira, una sombra fanática del Hades cubre la tierra, fundación del Hades sobre la tierra). Los vencedores del mundo asumen las ideas del conquistador del mundo — y ahora parece que los hombres están perdidos. Zeus casi perece con ello, pero también Dioniso, el vencedor. Prometeo ve cómo toda la humanidad ha quedado convertida en una sombra, corrompida en lo más profundo, temerosa, malvada. Por compasión les envía a Epimeteo con la seductora Pandora (cultura griega). Ahora, la vida entre los hombres se convierte en algo fantasmal y nauseabundo, una especie de papilla. Prometeo desespera [+ + +]

---

[2] Mecone es una localidad mítica, que se la suele identificar con Sición, en la que Prometeo engañó a los dioses y les robó las mejores partes de las carnes del sacrificio. Cfr. Hesíodo, *Teogonia,* 535 ss.

SUPLEMENTOS

3 [50a][1]

Gritar a nuestro tiempo hiperactivo.
«¡Inmolados a las Gracias!»

4 [2a][2]

Langensulzbach
En la misma tumba
Conde Hermannsdorf (bávaro)
o
Armansperg
El hermano que, sin embargo, no tiene ninguna indicación
o
el teniente Max Franz, décimo batall. de cazadores
(hermano recibida commiss. Múnich).

4 [2b][3]

Es un bávaro , un soldado raso
a la izquierda por la cima,
sobre el prado de la parroquia, a la orilla del bosque,
utilizado el portafolios (con fotografía)
yelmo sable.

4 [2c][4]

Coronel von Witzleben.
Dirigente en Nancy.
(Binding 27 en Nancy)
28 hacia el Pont a Mousson.

---

[1] Los fragmentos que se traducen a continuación forman parte de los Suplementos (*Nachträge)* recogidos en el volumen III, 5/1 de la KGW. Se indica en las notas el cuaderno o la carpeta donde se encuentra cada uno de estos fragmentos y la página del volumen de la KGW. La numeración correspondería cronológicamente al grupo y número de fragmento del cuerpo de los fragmentos. Aquí p. 116. *P I 15, 215.*

[2] Ibíd, *N I 1, 7.* Ver carta a Wilhelm Vischer-Bilfinger, 11 de septiembre de 1870, CO II 156, n. 99: «Tuvimos que atender numerosos encargos particulares y operaciones de confianza, con toda clase de trabajos penosos. En el campo de batalla de Wörth tuvimos que buscar la tumba de un alto oficial bávaro, y dimos con ella.»

[3] Ibíd., *N I 1, 8.*

[4] Ibíd., *N I 1,9.*

4 [2d][5]

Wendenheim
calle todo derecho.
A la izquierda hacia Höhenheim.

4 [3a][6]

(Dr. Samuely
Vicario Redtenbacher
Una parte hacia Schalons
(Dr. Felix Hecht)

4 [4a][7]

Nancy
Hôtel de L'Europe
Hôtel de Paris

4 [8a][8]

	Wagernagel	I *Ant. Ed. Elect// Symp.*
	Obras del premio	[poético 2] *Ed. Ed. // Ant.*
1	Von Speir	*Ed. Rey.*
	Stückelberger	*Ant El.*
.	Matzinger	*Ed. Rey* [*Ant. El.*]
1	Kelterborn	[1] Demost. *1 Ol. Electr.// Protag. ½*
2	Mark Hoch	*Il. 3. Ed. R. //Fedón.*
3	Speiser	[1-2] *Symp. Ed. Iph. // Ant. Paus.*
4	A. Burckhardt	*Ed. Rey Col. // Od. 16 17 18 Critone*
bien	-]Múnich	2 *Il. 19*
bien	¿ Widmann	[3 *Il. 15]*
|	. Passasvant	*Il. 324*
|	? Glaser	|*Electra Iliada 3. 4*

4 [10a][9]

Stedefeldt
Drasdo
V Türke } muertos

Gropius herido

[5] Ibid., *N 1, 10.*
[6] Ibíd., *N I 1, 14.*
[7] Ibíd., *N I 1, 15.*
[8] Ibíd., p. 117, *N I 1, 159.*
[9] Ibíd., *N I 1, 161.*

4 [10b][10]

señalar la tumba a través del pastor.

6 (Cf. 6[1] y nota)[11]

¡Infeliz de Eurípides! escarnecido, luchaste contra el pueblo mucho tiempo y desesperando de ti y de tu esfuerzo, ¡mientras que el pueblo subyugado por tu arte se postró ante ti!

7 [18a][12]

El pleno conocimiento de este conflicto conduce a la *visión trágica del mundo.* Él lucha heroicamente por algo y sufre al mismo tiempo como mártir de sus propias consecuencias.

8 [14a][13]

Con este tratado, mi ilusre maestro y amigo, inicio — — —

8 [20a][14]

En este retorno a la patria el mito trágico nos hace comprender, al mismo tiempo, de dónde viene, por qué razón él mismo — — —

8 [84a][15]

El objetivo de la pare introductoria de este escrito debe ser, por consiguiente, desanimar y alejar a muchos lectores y atraer a unos pocos — aquellos pocos en los que creo. Y conseguiré esto con absoluta certeza si los describo y los ensalzo en su contraposición con los muchos.

8 [99a][16]

Todo el mundo es hoy muy celoso de la formación. Mire usted, querido amigo, con qué irritación nos reprendían aquellos jóvenes cuando apelábamos a su formación. Hoy día se comprende ésta de suyo, no se habla de ella; si un incauto nos trae a la memoria la posibilidad de que quizás no todo sea formación, lo que se jacta de ser tal, cada uno se siente inmediatamente ofendido *in persona*, como si se refiriese sólo y propiamente a él, y como si de alguna manera un secreto estuviese en peligro de ser desvelado, el secreto que, a toda costa, hay que conservar. ¿Desvelaremos de qué delicado secreto se trata? — Creo que estoy pisando sus huellas. Hoy nadie cree en su formación y en esto tiene razón. Al mismo tiempo sabe que también su vecino se encuentra sustancialmente en las mismas condiciones y también en esto tiene razón. Entonces, el auténtico vértice de la formación que ellos comprenden no se debe revelar ni siquiera a quien está más cercano: esto produce esta ridicula, afectada complicación, esta preocupa-

---

[10] Ibíd., *N I 1, 168*. El fragmento va precedido en el msc. por un texto que no pertenece a Nietzsche.

[11] Este fragmentos se añadió al fragmento 6 [1].

[12] KGW III 5/1, 119, *U I 2, 195.*

[13] Ibíd., p. 120 *U I 5, 149.*

[14] Ibíd., *U I 5, 52.*

[15] Ibíd., p. 119, *U I 5, 7.*

[16] Ibíd., *U I 5, 22.*

ción en las relaciones, por las que siempre hay que temer que el secreto de esta formación se desvele. Pero entones tienen un medio apropiado para consolarse: los periódicos y los periodistas

9 [14a][17]

Mi filosofía es un platonismo invertido —: cuanto más se mantiene alejado de lo que verdaderamente es, tanto más pura, más bella y mejor es la vida. La vida en la apariencia es la meta.

9 [93a][18]

Homero	50
Orígenes de la lírica	50
Sócrates y la tragedia	50

13 [1a][19]

Solamente en esta dirección podemos recurrir a la *herencia de los griegos*, podemos presagiar un ideal de formación frente al cual nuestra actual cultura aparezca como el sueño necio de un joven noblemente dotado, pero bárbaramente educado.

13 [6a][20]

El amor por una generación venidera los anima a su heroísmo de mártires.

13 [7a][21]

Si hasta este momento el público auténtico del teatro, a pesar de Shakespeare, Schiller y Goethe, a los que se pretende conocer — — —

16 [35a][22]

Milciades que, después de la batalla de Maratón, asedia la isla de Paros por enemistad rencorosa contra un ciudadano pario.

Milciades en relación con la sacerdotisa Timo (sacerdotisa de Deméter) y trata de entrar por la noche en un templo en el que no puede entrar ningún hombre. salta el muro, se acerca al santuario, le sobrecoge un pánico terrible, y sale corriendo casi fuera de sí. Al saltar nuevamente el recinto se tuerce un pie. Se levanta el asedio.

16 [37a][23]

Tucídides, el gran enemigo de Pericles, responde a la pregunta de si él o *Pericles* sería el mejor contendiente: «incluso si lo venciese, negaría haber caído, alcanzaría su objetivo y persuadiría a todos los que le vieron caer».

---

[17] Ibíd., *U I 4, 55.*
[18] Ibíd., *U I 4, 195.*
[19] Ibíd, pp. 120-121, *MP XII 1a, 15.*
[20] Ibíd., p. 121, *Mp XII 1a, 30.*
[21] Ibíd., *Mp/ XII 1a, 30.*
[22] Ibíd., p. 125-126, *P II 8, 151.*
[23] Ibíd., p. 126, *P II 8, 151.*

17 [8a][24]

Leipzig:

En casa de *Teubner* preguntar por el *dialogus* de Andressen[25]

Biblioteca: Hesíodo ed. Robinson.

Heinrich, Epiménides de Creta.

Literatura sobre Platón.

Ritschl – epígrafe.

¿listo?

Volumen del «Philologus» sobre Teognides /1871 II.

---

17 [8b][26]

Con Rohde al picadero.

. . . . Rosenthal-Nirvana

..... antiguo teatro.

Cantina Goethegasse de Frankfurt

Roscher.

17 [9a][27]

Beethoven	Sonatas.
	Sinfonías.
Wagner	Lohengrin.
	Tristán.
	Maestros cantores.

18 [6a][28]

¡Dios sabe que todo, todo esto es verdadero!

19 [95a][29]

Después de haber sacrificado suficientes ovejas negras, puedo dirigirme a Schopenhauer.

19 [224a][30]

Se ha dicho y recordado a menudo que toda sociedad humana, que intentase también sólo por un día ser honesta y verdadera, terminaría bien pronto por disolverse y, ya por la noche, con el rostro de la desesperación, ansiaría redimirse en la nada — así de artificiosamente ha quedado reducido el mundo social a un juego de máscaras, de reticencias, representaciones, engaños y desilusiones.

---

[24] Ibíd., *N I 2,4.*

[25] Andressen, G., *Emendationes Tacitii qui fertur dialogi de oratoribus*, en «Acta societatis philologiae Lipsiensis», Ritschl, F. (ed.), Leipzig, 1871, vol. I, pp. 103-182.

[26] KGW III, 5/1, p. 126, *N I 2, 5.* Probablemente se trata de apuntes que recuerdan los tiempos de estudiante en Leipzig. En junio de 1867 asistieron Nietzsche y Rohde a clases de tiro y de equitación. Entre el 8 y el 23 de agosto hicieron un viaje juntos a la Selva de Bohemia y a la de Baviera. Carta a Gersdorff, 24 de noviembre de 1867. CO I 473, n. 554.

[27] KGW III, 5/1, p. 127, *N I 2, 136.*

[28] Ibíd., p. 128, *Mp XII 2a, 6.*

[29] Ibíd., p. 131, *P I 20,187.* Cfr. 19[4].

[30] Ibíd., pp. 130-131, *P I 20, 131.*

Su columna, una honorabilidad hecha norma, podría ser construida con una buena base de un material muy frágil: pues tiene tan poco, ciertamente tan poco que sostener; únicamente cortinas nebulosas de seriedad vacía y bromas amables, de manera que ningún arte teatral lleno de engaños bastaría para hacer comprender qué poco «real» es este mundo que se las da de realista. Este envuelve sus danzas de niebla en medio de la naturaleza, que hace crecer y hace morir, y de su naturalidad oscura y seria, sin dejarse turbar por ella particularmente:[31] él juega su mentiroso juego de pigmeo sobre el cuerpo de la verdad, como sobre aquél del gigante estirado a lo largo y adormecido.

Pero si se simplifica solamente el problema: ¿podría todavía vivir un hombre que de repente se hiciese visible a sí mismo y, como en una vitrina iluminada, estuviese en condiciones de percibir los mecanismos más complicados de su cuerpo, al contorsionarse como lo hacen los gusanos hasta los más imperceptibles sobresaltos de las fibras nerviosas?

19 [248a][32]

Se trata de hacerlo perceptible.

Pero a quien tuviese que preguntar por qué la mayoría no consigue oír nada de esta melodía infinita, podría venir en su ayuda Platón a su manera, explicando por qué razón los hombres no oyen la música de las esferas celestes.

19 [248b][33]

Todos los *exiliados* juntos.

En esta soledad él encuentra las grandes obras, por ejemplo, la *Novena sinfonía*

la profunda visión del mundo.

los verdaderos artistas

los problemas profundos.

19 [273a][34]

Consideraciones sobre el horizonte de Bayreuth.
Escrito de homenaje.

19 [312a][35]

Ofendería incluso a los honestos eruditos, que no son susceptibles excepto cuando se les niega a ellos y a su pueblo la formación,

formación que ciertamente ninguno conoce, pero a la que ninguno echa de menos, puesto que su estilo de vida — —

---

[31] En el msc. se encuentra tachado (KGW III 5/1, p. 130) el siguiente párrafo: «igual que un pintor de una antigua escuela alemana que en presencia de la belleza y del fervor más plenos de vida prefería ver sus propios miembros desperezarse y sentía que en ellos seguían viviendo figuras y escenas piadosas de generaciones anteriores». Cfr. 19[221].

[32] Ibíd., p. 129, *P I 20, 117.*

[33] Ibíd., p. 130, *P I 20, 119.*

[34] Ibíd., p. 129, *P I 20, 90.*

[35] Ibíd., *P I 20, 105.*

19 [316a][36]

Antigua norma jurídica alemana, alimentar al lobo como dice Meier Helmbrecht[37]: «¡si quieres seguirme, ara con la reja del arado! Entonces muchos gozarán de ti, seguramente gozarán de ti el rico y el pobre, el lobo y el águila, y seguramente todas las criaturas».

21 [7a][38]

La ADMV[39] espera poder fomentar el espíritu de competición entre escritores dotados y seriamente comprometidos, confiándoles una reflexión renovada y la tarea de encontrar una respuesta a un problema que hoy apasiona a cada compañero de arte prometiendo un premio digno — un bono completo del patronato que le permita acceder a todas las representaciones de Bayreuth — para aquel que sea coronado como vencedor por los miembros del jurado. La Asociación exige que el poema dramático de R. Wagner, *El anillo del Nibelungo*, sea caracterizado correctamente en todos sus rasgos específicos que tengan que ver con el drama, pensando con ello, sobre todo, en la relación de este poema con los mitos y las fuentes nórdicas, en la construcción de las formas y en la economía del todo y de las partes, en lo específico de la acción dramática y del lenguaje. El ensayo — debe tener 9 pliegos de imprenta como máximo y un mínimo de 5 —, para poder ser coronado como merecedor de un premio, tiene que sobresalir en él un pensamiento profundo y original, claridad de exposición, hasta tal punto que los compañeros de arte de Bayreuth y en general, toda persona de auténtica formación pueda servirse de él como de una exégesis que prepara e indica el camino.

22 [3a][40]

Jahrbuch des Schweizer Alpenclub, 1864, año 1.

Piz Morteratsch escalado por tercera vez por Ernst von Gersdorff de Berlín, con el guía Ambüel y Walther[41].

22 [3b][42]

BERGAMO

Lorenzo Lotto, 3 colosales retablos

---

[36] Ibíd., *P I 20, 109.*

[37] Narración compuesta por Wernher der Gartenaere en la segunda mitad del siglo XIII. Cfr. 1 [30].

[38] KGW III, 5/1, pp. 131-132, *U I 4, 92.* Este fragmento recoge información sobre un concurso en el que Nietzsche formaba parte del jurado. Ver carta a Carl Riedel, después del 27 de enero de 1873, CO II 379-380, n.º 291, en la que Nietzsche da detalles de la cuantía del premio y de la conveniencia de que estuvieran determinados miembros en el jurado, como Hans von Bülow. Ver también 19 [275].

[39] La Allgemeiner Deutscher Musik Verein.

[40] KGW III, 5/1, pp. 133-134, N I 3, 12.

[41] Ver carta a Gersdorff del 8 de mayo de 1875, CO III 67, n.º 443. «En el anuario de los clubes alpinos suizos de 1864 encontré un relato de un viaje por el Piz Morteratsch; al abrir la botella en la cumbre encontraron grabado en la piedra que la tercera vez que aquella montaña había sido ascendida lo había sido por un tal "Ernst von Gersdorff de Berlín con los guías Ambüel y Walter"».

[42] KGW III, 5/1, pp. 35-136.

1) al *Espíritu Santo*
2) a *San Bernardino*
3) a *San Bartolomé.*
Otras iglesias: *Santa María Mayor*. ¡Pinturas!.
Santo Tomás.
Academia Carrara, una pequeña Madonna del gran paduano Mantegna
La Madonna de Boltraffio es del mismo Leonardo.
4) Moretto en San Andrea[43].
Previtali (sucesor de Bellini) representado sobre todo en su ciudad natal de B<ergamo> 1) en particular el altar del *Espíritu Santo*.
5) Bellos cuadros en S. *Grata*, en un convento de monjas. Galería pública Lochis. *Rafael*, media figura de San Esteban.
Foppa Crucifixión verdoso
El único cuadrito auténtico de Bramantino.

Visitar 8 lugares

22 [3c][44]

BRESCIA
Catedral vieja. Retablo: Ascensión de María [Moretto].
San Bernabé. Savoldo: Adoración de los pastores.
San Clemente. 5 cuadros de Moretto.
Santa Eufemia. Moretto.
San Francisco. 1 M<oretto> Romanino [Altar principal].
San Juan Evangelista. Diversos M<oretto> 1 Romanino.
Santa María Calchera. M<oretto>.
Santa María de las Gracias. 1 M<oretto>.
Santa María de los Milagros. 1 M<oretto> Madonna con niño.
Santos Nazaro y Celso. 2 M<oretto>, 1 Tiziano.
El resto de las iglesias todos M<oretto>.
S. Afra cf. Baedeker. Tiziano, Tintoretto.
P. Veronese.
San Pedro en el Monte de los Olivos. M<oretto>.
San Faustino Mayor.
Galería Tosi. 1 M<oretto> y Moroni.
Colección Fenaroli. 1 Moroni Moretto.
Bellos retratos.
San Faustino descansando. M<oretto>.
San José.
Pinturas murales de Romanino en los alrededores de Brescia.
Galería Tosi: Solario (discípulo de Bellini)
no firmado, sólo una pequeña señal: un monje postrado delante del Cristo crucificado.

---

[43] Alessandro Bonvicino, llamado el Moretto (1498-1554). Ver carta a Gersdorff, 5 de octubre de 1872, CO II 334, n.º 258: «Cuando prosiga después mi viaje, creo que iré a Brescia, para descansar también allí; esta es la manera correcta de viajar ¡viajar realmente para reposar! Allí quiero estudiar la pintura de un verdadero veneciano, el Moretto, y sólo esa: así no me estropearé el estómago, ni los ojos ni las vacaciones.»

[44] KGW III, 5/1, pp. 136-137, *N I 3, 17-18.*

Diversas obras de Foppa en las iglesias de Brescia: un rico ciclo de frescos en la antigua sala capitular de San Bernabé
ahora tipografía
Digno de atención Franco Francia, Trinidad con santos adorando a San Juan Evangelista.
Baptisterio a la izquierda.
En la Galería Tosi un auténtico Rafael.
Cristo con los estigmas.

22 [3d][45]

BRESCIA
Santo Domingo.
Santa Ágata.
Santa Julia.
San Carlino.
La Misericordia.
Santa Inés.
Santa Cruz.
La Madonna del Mercado del Lino.
Galería Averoldi.
Galería Tosi.
Galería Fenaroli.

26 [14a][46]

¡*Sí, nosotros tuvimos artistas, que la buscaron*! Pero nos hemos olvidado de eso.

26 [16a][47]

Ni él puede inventarse un vestido, ni diseñar el cuño de una moneda de oro que guste a todo el mundo.

26 [19a][48]

[*Metafísica del arte*]

29 [138a][49]

El celo con el que los alemanes de esta época se han dedicado a la historia es tan grande y preponderante (cuando se parangona a su celo por la sabiduría, la religión y el arte), que en una buena parte se le hace responsable de lo que ahora en Alemania se llama «formación», y por eso merece ser altamente estimado o diligentemente puesto bajo acusación, según sea el juicio que se deba emitir sobre el valor mismo de esa formación.

---

[45] KGW III, 5/1, pp. 137-138, *N I 3, 19.*
[46] Ibíd., p. 138, *U I 5, 138.*
[47] Ibíd., p. 138, *U I 5, 142.*
[48] Ibíd., *U I 5, 143.* Tachado en el manuscrito.
[49] Ibíd., *U II 2, 126.*

31 [3a][50]

Falta de educadores.
Cultura.

31 [5a][51]

Valor de los filósofos hoy.

31 [8a][52]

Descripción de Schopenhauer. Añadir las teorías hindúes, cuando los hombres — — —

35 [10a][53]

Schopenhauer.
Estimular la opinión propia.

36 [1a][54]

Meditaciones.
Muerte de los reyes.
Manfred.
Monodia.
Procesión.
Fragmento.

---

[50] Ibíd., p. 139. *Mp XIII 5, 5.*
[51] Ibíd., *Mp XIII 5,9.*
[52] Ibíd., *MP XIII 5, 13.*
[53] Ibíd., *MP XIII 3, 13.*
[54] Ibíd, *U II 7, 1.* Lista de composiciones de Nietzsche reunidas bajo el título de *Meditaciones.*

OTROS FRAGMENTOS

A [1][1] [1869]

Presupuesto del estado de naturaleza mímico, el *estar fuera de sí*: entonces uno se sentirá también fácilmente transferido a otro ser.

La diferencia principal es que el intérprete mímico recita *para sí*: no piensa en ningún espectador ni oyente.

El autor épico *narra* y quiere evocar para sus oyentes lo que él ha visto. El lírico sin oyentes.

Encantamiento del hombre *en su totalidad*: creencias que han de ser transformadas. De manera distinta en el *epos*, donde nos sentimos sólo como espectadores de un acontecimiento extraño.

Unidad del individuo que poetiza, danza, recita, canta.

Poder del impulso primaveral. La fe en la transformación del hombre y de los animales es un presentimiento del drama.

B [1][2] [1870]

Memorial de una Universidad del Imperio.

El ritmo.

Le porvenir de nuestra formación.

El poeta.

Platón.

Sobre religión.

Sobre la fisiología de la estética.

Educación helenista.

La mujer griega.

Sobre la pureza del lenguaje.

B [2][3] [1870]

Homero en el certamen con Hesíodo 30.

Un tratado histórico-literario[4].

---

[1] KGW III, 5/1, p. 111. *P II 2, 174.* En estos fragmentos, que no figuran en la edición crítica alemana fijada por Colli y Montinari por haber sido considerados de carácter puramente filológico, seguimos la numeración que Giuliano Campioni les ha asignado en su edición italiana de los fragmentos 2004-2005 (Adelphi, Milán).

[2] Ibíd., *P II 3b, 228.*

[3] Ibíd., p. 112, *P II 3b, 228.*

[4] En el msc. está tachado, «Una aportación a la historia».

Texto.
Alcidamas.
Forma del certamen.
Isocronía.
Genealogías.
Erga.
Delphi.
Cuestión homérica.

La Grecia dionisíaca y la apolínea se unifican en los *Persas* de Esquilo y sucesivamente se disgregan en sus partes individuales. Homero — La Grecia apolínea
Sobre el estudio de las fuentes de Laercio D.

C [1][5] [1870]

Sócrates y el instinto.

Introducción. El «sereno» neo-helenismo.

1. La moral al servicio de la voluntad: imposible el pesimismo.
2. El idealismo griego, por ejemplo, el impulso sexual idealizado (concepto de amistad)
3. El fatalismo que desaparece en la belleza.
Representaciones idealistas del pasado
por ejemplo
Pitágoras Orfeo Licurgo
Leyendas homéricas de sello idealista.

C [2] [1870]

La idea platónica antes de Platón (En la vida instintiva de los antiguos griegos, en la maldición de una estirpe, etc.)
Negación del individuo en el culto de Baco.
Historia y filosofía

D [1][6] [verano de 1869]

Richard Wagner. 1869

La víspera del domingo de Pentecostés partí temprano para Lucerna y, como tenía tiempo hasta que saliera el barco de vapor, fui un poco indeciso a Tribschen. Me quedé de pie ante la casa durante un rato, en silencio, y escuché un acorde doloroso repetido continuamente. Invitación a comer, aplazada hasta el lunes a causa de mi proyectado viaje a Tellsplatte. Entretanto días alegres con Osenbrüggen, Boretius, Exner y la hermana de éstos, en la pensión Imhof.

El lunes partí con el barco de vapor de la mañana a Tribschen (desde el «Rössli» con el coche de caballos). Baronesa von Bülow. Fotografía. Vuelta con Wagner al Rössli, una invitación muy cordial.

---

[5] Ibíd., pp. 112-113. *P II 4, 226.*
[6] Ibíd., pp. 113-114. *P II 9b 184-185.*

El viernes antes de su cumpleaños (22 de mayo sábado) invitación de la Señora von Bülow. Telegrama. Carta de cumpleaños.

Respuesta e invitación para la próxima semana: llego el sábado a las cuatro de la tarde. En el jardín, Räuberpark, soledad, por la noche se ha leído *El Señor Drievent y su estilo*. El domingo por la mañana la Señora von Bülow enferma. Yo en el jardín. A mediodía los niños comen. (¿Esto era el 4 o el 8 de julio?) Después nos enteramos que Siegfried había nacido aquella noche. Paso mucho tiempo sin volver: vacaciones. A la vuelta de Interlaken me encuentro con una carta de Wagner con una invitación. Del sábado al domingo por la tarde, después subida al Pilatus. «Listo el tercer acto de "Siegfried". El sábado el señor y la señora Sérow, consejero del Estado ruso, / artículos en el "Journal Petersbourg" sobre Berlioz».

A petición mía, Wagner toca la escena de Fafner. El domingo por la mañana viene a buscarme y me da unos manuscritos: los cuentos parisinos, luego sobre el Estado y la religión, programas, etc. Le envío poco tiempo después a la señor von Büllow el artículo de Lübke sobre los *Maestros cantores* y Dühring: carta de invitación. Ahora llega la excursión al Pilatus. Luego mando Semper sobre los estilos arquitectónicos. Invitación. Envío del tercer acto de *Siegfried* al rey, un segundo ejemplar a Richter. Tocado muchas veces. Carta con mi artículo sobre la personalidad de Homero. Telegrama y carta de la señora von Bülow: llegada de los Brockhaus. Telegrama sobre *El oro del Rín*.

E [1][7] [1872]

Tareas de las que soy consciente, primavera 1872. Clarens en el lago de Ginebra[8]

1) *El porvenir de nuestros centros de formación.*
2) *Crítica del cristianismo.* Purificación de la voluntad a través de la grandeza de la ilusión — explicación de lo ético. ¿Cómo puede llegar a ser buena la voluntad?

Porque puede ser engañada.

Preparar conferencias:
El drama.

F [1][9] [¿Verano 1872?]

Ética

Teoría de las *catarsis* [κάθαρσις]. En el culto se reconoce por doquier que todas las emociones tienden a excederse, y cada cierto tiempo se han de descargar. De ahí se comprende que existan tantas fiestas. Es sorprendente cómo los legisladores deben de haberse dado cuenta claramente de esto, por ejemplo, también respecto de lo indecente, de lo obsceno, de las ganas de reírse. Si Aristóteles[10] tiene razón, el presupuesto de la tragedia es la culminación de la ansiedad, del abatimiento y de la participación compasiva (¿sentimentalismo?).

---

[7] KGW III, 5/1, p. 114, *Mp X 4, 5*, primavera de 1872.

[8] Nietzsche pasó las vacaciones de primavera en Vernex, junto a Montreux, en el lago de Ginebra, desde el 16 al 24 de abril 1872.

[9] KGW III, 5/1, p. 114, *Mp XI 6*.

[10] *Poetica*, 1449 b 24-27.

F [2][11] [1872]

Recogida de datos para el *suicidio* en los griegos. Licurgo[12] se suicidó para que su constitución fuese aprobada — y por eso es admirado. Nicolás Damasc<eno>.

El *aligeramiento* de la vida. Cómo las religiones se dedican a esto. Como los accesos pesimistas. Como los accesos escépticos de (Horacio, Montaigne). Sobre todo: cuál es el medio que se tiene para liberarse de las preocupaciones. Descripción del hombre *angustiado.*

F [3][13] [1872]

Sannion, maestro del coro de la tragedia en el tiempo que Esquines era actor, no había cumplido su obligación de ciudadano por no haber hecho el servicio militar: a pesar de eso se permitió su intervención[14].

El subir y el bajar el tono produce un cambio en el significado; en los habitantes del sudeste asiático *há* = buscar, *hâ*= epidemia, etc.[15] Consecuentemente, el tratamiento musical de la poesía difiere radicalmente. En los griegos las *leyes de la acentuación* tienen que haber influido al principio de manera mucho más fuerte en el significado, más tarde fueron fijadas, y entonces se podía cantar una melodía cambiando libremente la altura del tono, ya que se comprendía.

En la *lectura* el *tono del sentimiento* no está indicado en las letras, sino que se puede solamente adivinar. "Nunca te vendí un caballo", se transforma el significado de toda la frase según se acentúe o no una palabra.

Ver cómo se vuelve una palabra musicalmente expresiva en Tylor 174, aplicar a Wagner. *La música es* un antiquísimo *medio para hablar con más claridad*: por eso se usa en las relaciones con los dioses.

G [1][16] [1872]

Educar a los grandes hombres es la tarea más alta de la humanidad.

Pero, ¿cómo pueden ser educados? A veces los hijos son, por decirlo así, las chispas centelleantes que se desprenden de sus padres. Si el carácter inteligible es también una verdad, es ciertamente muy importante si a través de la educación son o no dados objetos dignos a la voluntad. Goethe observa (en Klopstock[17])

---

[11] KGW III, 5/1, p. 115, *Mp XI 6, 69.*

[12] Nietzsche dedica al suicidio y a las circunstancias de la muerte de los filósofos el c. 11 («Las maneras de morir») de su *Geschichte der griechischen Litteratur*, en KGW II/5, pp. 323-350. Cfr. carta de Nietzsche a Paul Deussen, principios de mayo de 1868, CO I 494-497, n. 568.

[13] KGW III, 5/1, p. 115, *Mp XI 6, 71.*

[14] El fragmento se encuentra casi literalmente en KGW II, 5, p. 331, *Geschichte der griechischen Litteratur*. Esquines de Atenas (390-314 a. C.) fue uno de los grandes oradores de la época, famoso por sus enfrentamientos con Demóstenes.

[15] Cfr. Tylor, E. B., *Die Anfänge der Cultur,* 2 vols., Leipzig, 1873, vol. I, p. 169. Obra que investiga la evolución de la mitología, la religión, la filosofía el arte y las costumbres.

[16] KGW III, 5/1, pp. 121-122, *U I 6,140-141.* Cfr. GA X, pp. 81 ss. Giuliano Campioni en su edición de los *Frammenti Postumi*, vol. III, coloca este fragmento en este periodo justificándolo: «El aparato alemán coloca este apunte entre los fragmentos que pertenecen al grupo 15 (julio de 1871). El hecho es que en las páginas del cuaderno precedente hay una secuencia de páginas en blanco y dos fragmentos pertenecientes a un contexto distinto, y el fragmento que viene inmediatamente a continuación se ha fechado en Chur, 30 de septiembre de 1872, induce a pensar que deba pertenecer a este periodo», p. 395.

[17] Goethe, *Dichtung und Wahrheit,* 3.ª parte, XV.

que grandes hombres sin una amplia y adecuada esfera de actividad se desahogan en extravagancias. *Pero así nuestro pueblo se realiza en extravagancias.*

En Alemania la actividad política de un pueblo se toma de una manera ingenua como algo muy elevado y grande. Se ha olvidado precisamente lo que es más simple y ahora se divinizan los instintos más simples, porque no los tienen. ¿Es algo tan grande amar a la propia patria y a los padres? Y estos no son más que los fundamentos de toda política natural. El sentimiento aristocrático de la familia, la sensibilidad por el pasado de una generación, como si fuese una unidad que florece ahora en ti — y la idea de que se conviertan en sagrados la tierra y todo lo que es tocado por nosotros — ¡personalidad santificante! — estos son los fundamentos. Un sentimiento de unidad casi metafísico y un sentimiento sagrado — con el deber de que el que santifica también sea protegido y defendido.

Los *puentes* a través de los cuales la naturaleza trasciende la *diversidad* y la *sucesión* de los individuos – *Estado*, procreación, formación, arte – son todos, en el fondo, *instituciones protectoras para el futuro lejano.*

La naturaleza ha establecido el *placer* como signo distintivo de todo lo que la mantiene y necesita — incontestables son los placeres supremos, los de la concepción de la *obra de arte* y los de la *acción noble.* Aquí se trata manifiestamente de una procreación, de una *meditatio generis futuri*[18].

G [2][19] [otoño 1872]

Chur, 30 de septiembre.

1. Fama y formación.
2. Formación que no concierne, de hecho, sólo a la grandeza intelectual — pero siempre son necesarios medios intelectuales.
3. La educación para la formación es educación para la grandeza, es decir, para aquello que es lo más remoto respecto del hombre común.
4. Educación para la formación es un servicio para la posteridad.

Splügen 1 de octubre[20]

Los griegos han absorbido toda la cultura existente en los otros pueblos: nada es más absurdo que atribuirles sólo una cultura autóctona. Llegaron tan lejos porque supieron lanzar el dardo más allá de donde lo había lanzado otro pueblo. Nada es más digno de admiración que *aprender* con provecho el arte de los griegos y obtener el fuego de la antorcha de la grandeza. Pero ellos no aprendieron del exterior, sino a través de lo que *vivían interiormente.* No impulso cognoscitivo, sino *impulso vital ideal.*

Estamos tan enfrentados a la vida y tan absolutamente consumidos por el trabajo y por el conocimiento que, simplemente, no comprendemos la filosofía socrática de la vida: no se nos ocurre tomar la vida tan en serio. Pero aquellas filosofías de la vida son también sólo una resonancia del auténtico modo de vivir griego en el que se cumplía todo su saber, hacer y crear. El hombre era una uni-

---

[18] Cfr. CV 2.

[19] KGW III, 5/1, 122-123, *U I 6,143.* En el volumen alemán señalado este fragmento aparece situado en el grupo 15 de Fragmentos (julio de 1871), sin embargo Nietzsche señala al principio del texto fechas concretas de otoño de 1872.

[20] Ver carta de Nietzsche a su madre el 1 de octubre de 1872 desde Splügen, CO II 33, n.º 257. En esta carta describe Nietzsche el viaje que ha hecho.

dad que se desarrollaba desde sí misma. Nuestros hombres son mosaicos. Sólo cuando seamos de nuevo unidades comprenderemos los problemas socráticos de la vida: mientras que ahora *somos* de manera inconsciente estos problemas.

A Sócrates no se le exigió sacrificar a las Gracias, sino al *arte*: esto es mucho. El llamamiento se dirige a nosotros.

Un gran río transcurre de una época a otra, cada uno añade algo nuevo, cada uno ingiere y hace evaporar una cierta cantidad del agua que fluye. No siempre crece el río: pues algunas épocas añaden poco y destruyen mucho. ¡La pobre y miserable existencia humana! Cada uno debe pagar los platos rotos de lo humano, cada uno se esfuerza en el río de la necesidad por aspirar un hálito de vida — y siempre lo mismo. Sin embargo el solo saber que algunos hombres, aunque por breves momentos, se sintieron tan felices como si la vida humana fuese una cosa magnífica: saber que algunos la atravesaron con orgullo y estoicismo, otros con gritos de júbilo, otros con un profundo sentimiento, otros con compasión, esto enciende en nosotros, de la manera más fuerte, la vida: y precisamente el vivir de la manera más bella *sin prestar atención.* La grandeza de un hombre nunca puede ser olvidada: *naturaleza de las alturas.*

G [3][21] [julio 1872]

Carta inédita de Goethe (sello postal Weimar 6 de abril de 1830, 22 abril)

Dirección: A Monsieur
Monsieur Kestner
Conseiller intime de Legation
De S. M. le Roi
De la Grand Bretagne y de l'Hannovre
franche a Rome.

Tendría que haberle dado las gracias desde hace ya tiempo, mi queridísimo y viejo amigo, por diversos significativos envíos y reiteradas cortesías; pero a mis años las cosas se mueven demasiado deprisa a mi alrededor para que yo pueda intercambiar debidamente todo afecto con el que está también lejos. En este momento entra en mi habitación un hombre joven y bello que se despide porque parte para Roma, y cuando pienso que pronto atravesará la Porta del Popolo, el recuerdo de ese lugar revive en mí hasta conmoverme.

Este hombre joven es hijo del escultor actual de la corte, Kaufmann, que emigró aquí hace aproximadamente 14 años, se sintió a gusto y trabajó en diversas cosas para nuestro placer y con nuestra aprobación. Murió prematuramente, y su hijo va a Roma a vivir con su madre, a la cual le ha quedado una modesta pensión.

Por la presente sólo quiero presentarle a usted a quien conozco como un joven bien formado y bien educado, con la esperanza de que lo conozca y que él,

[21] KGW III, 5/1, pp. 124-125, *U I 6, 147.* En la edición alemana se sitúa esta carta también en el grupo de fragmentos 15 (julio de 1872). Sin embargo se sabe por la carta que le dirige a Malwida de Meysenbug, 24 de julio de 1872, que Nietzsche conoce a Charlotte Kestner a mediados de julio de 1872. Cfr. CO II 316, n. 243. También se pueden leer las carta a Gersdorff. 2 de agosto de 1872, CO II 323, n.º 248 y a Rohde, de la misma fecha CO II 324, n.º 249.

en ese vasto mundo que dejó cuando era niño, pueda encontrar a un hombre benevolente dispuesto a favorecerle amistosamente.

Como ya he observado, él abandonó el campo de la escultura, en el que su padre trabajaba magistralmente, y se dedicó a un tipo de diseño que no consiguió gustarme, porque se dejó contagiar por jóvenes compañeros de un género piadoso y anticuado, y al mismo tiempo llamado natural-patriótico, pero que no deja de ser siempre algo rígido y momificado. Quizás pueda usted contemplar algunas cosas de sus trabajos y, juzgándolo con indulgencia, contribuir benévolamente a que prospere. Por lo demás, no será para usted de ninguna manera una carga.

Le ruego que trasmita mis mejores saludos a la venerable sociedad que se ha reunido para estudiar la Antigüedad. Tengo algunas cosillas, que me parecen por lo menos interesantes, que pienso comunicar próximamente; entre tanto sé sacar provecho en silencio de sus importantes trabajos.

Los diseños que me envió hace tiempo también los trato siempre con distinción, cuando examino a menudo mis carpetas; si encuentra algo del mismo tipo que usted crea que me puede agradar, me lo puede mandar. En este momento tengo un deseo íntimo de ver todavía cuanto pueda muchas flores y capullos del tiempo presente y del pasado.

Y ahora le pido, aún más cortésmente, transmitir mis mejores saludos a la condesa Julie von Egloffstein, que actualmente tiene la suerte de disfrutar junto a usted las mayores alegrías de la vida. Y le ruego también que le trasmita mis mejores deseos al señor Bunsen. A través del canciller von Müller me veo a menudo transportado a su entorno, y su narración de su estancia en Roma puede sólo considerarse como una alabanza a los amigos alemanes que están allí. Con esto firmo con mis mejores deseos.

Suyo afectísimo
J. W. v. Goethe

FRIEDRICH NIETZSCHE

FRAGMENTOS PÓSTUMOS
Edición dirigida por Diego Sánchez Meca

PLAN COMPLETO DE ESTA EDICIÓN

Volumen I. ***Fragmentos Póstumos (1869-1874).*** Traducción, introducción y notas de Luis E. de Santiago Guervós (Universidad de Málaga), Tecnos, Madrid, 2007 (2.ª ed., 2010).

Este volumen incluye la «Introducción general» redactada por Diego Sánchez Meca y abarca los apuntes y fragmentos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, las *Consideraciones intempestivas* y los trabajos de la primera época de Nietzsche como profesor en la Universidad de Basilea. Son los años de su amistad con Richard Wagner con quien comparte una concepción propiamente romántica de la música y una declarada veneración por Schopenhauer.

Volumen II. ***Fragmentos Póstumos (1875-1882).*** Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios (Universidad de Sevilla) y Jaime Aspiunza (Universidad del País Vasco), Tecnos, Madrid, 2008.

A partir de 1875 Nietzsche empieza el que se conoce como su «período ilustrado». Es decir, cuando tiene lugar su distanciamiento de las ideas románticas y la configuración de su peculiar método genealógico con el que lleva a cabo una inusual forma de crítica al conjunto de la cultura occidental. Es la época de *Humano, demasiado humano*, de *Aurora* y de *La gaya ciencia*.

Volumen III. ***Fragmentos Póstumos (1882-1885).*** Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca (UNED) y Jesús Conill (Universidad de Valencia), Tecnos. Madrid, 2010.

En este volumen se recogen todos los apuntes, esbozos y materiales tanto conceptuales como poéticos que Nietzsche elaboró paralelamente a la composición de los cuatro libros de que consta su *Así habló Zaratustra*. Parece que su intención fuera escribir una especie de «antievangelio» que, utilizando la figura del filósofo persa Zaratustra, sirviese como resorte a esa transvaloración de los valo-

res cristianos que constituye el centro de su mensaje filosófico. Está ya en plena época de filósofo errante, viajando sin cesar por el centro y el sur de Europa

Volumen IV, *Fragmentos Póstumos (1885-1889).* Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares (Universidad de Valencia) y Juan L. Vermal (Universidad de las Islas Baleares), Tecnos, Madrid, 2006 (2.ª ed., 2008).

Este cuarto volumen recoge los fragmentos de la época más productiva del filósofo, cuando escribe sus obras más polémicas (*Más allá del bien y del mal, Crepúsculo de los ídolos, La genealogía de la moral, El Anticristo, Ecce Homo*) y cuando ya han tomado forma y articulación las principales ideas y temas de su pensamiento maduro. Contiene todos los materiales y fragmentos preparatorios para la gran obra *La voluntad de poder* que nunca llegó a redactar.

FRIEDRICH NIETZSCHE

OBRAS COMPLETAS DE NIETZSCHE

Bajo la dirección de Diego Sánchez Meca

Traducciones y notas a cargo de Jaime Aspiunza (Universidad del País Vasco), Manuel Barrios Casares (Universidad de Sevilla), Joan B. Llinares (Universidad de Valencia), Marco Parmeggiani (Universidad de Málaga), Diego Sánchez Meca (UNED), Luis E. de Santiago Guervós (Universidad de Málaga) y Juan Luis Vermal (Universidad de las Islas Baleares).

PLAN COMPLETO DE ESTA EDICIÓN

Volumen I. ***Obras de juventud.*** Introducciones, traducción y notas de Joan B. Llinares, Diego Sànchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2010.

Esbozos autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud (1858-1869); El nacimiento de la tragedia; Escritos preparatorios (El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo); Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas; Cinco prólogos a cinco libros no escritos; Una palabra de año nuevo al redactor del semanario «En el nuevo Reich»; La filosofía en la época trágica de los griegos; Verdad y mentira en sentido extramoral; Exhortación a los alemanes; Consideraciones intempestivas I, II, III y IV; La polémica sobre El nacimiento de la tragedia (con los textos de Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf y Richard Wagner).

Volumen II. ***Escritos filológicos.*** En preparación.

Escritos sobre Teognis de Megara; Sobre las fuentes de Diógenes Laercio; Conferencias en la Sociedad Filológica de Leipzig; Homero y la filología clásica; Enciclopedia de la filología clásica; Introducción a Edipo Rey *de Sófocles; Historia de la literatura griega; Los filósofos preplatónicos; Introducción al estudio de los Diálogos de Platón; Escritos varios sobre lenguaje y retórica; El culto griego a los dioses; Historia de la literatura griega.*

Volumen III. ***Obras de madurez I.*** En preparación.

Humano, demasiado humano I y II; Aurora; Idilios de Mesina; La gaya ciencia.

Volumen IV. ***Obras de madurez II.*** En preparación.

Así habló Zaratustra; Más allá del bien y del mal; Crepúsculo de los ídolos; La genealogía de la moral; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner; El Anticristo; Ecce homo.