

*Biblioteca:*  
*Friedrich Nietzsche*  
*Fragmento de una forma ampliada*  
*del Nacimiento de la tragedia*





## a la traducción de «Fragment einer erweiterten Form der *Geburt der Tragödie*»

Según la edición crítica canónica de la obra nietzscheana,<sup>1</sup> el «Fragmento de una forma ampliada de *El Nacimiento de la tragedia*» tiene su lugar al inicio de un cuaderno de notas garabateado hacia comienzos de 1871. El texto fue escrito un año antes de *Die Geburt der Tragödie*, la primera gran obra de Nietzsche; la misma que, irónicamente, lo excomulgó de la filología académica de su tiempo y lo acercó al pensamiento filosófico.

Para ese entonces, Nietzsche era profesor ordinario de la Universidad de Basilea, cargo en el cual había sido designado sin pasar por dos formalidades caras al mundo universitario germano: la obtención del título de doctor y el escrito de habilitación, así como la prueba de oposición. En lugar de estas formalidades, su maestro y mentor, Friedrich Ritschl, profesor en Leipzig, hizo presión en Basilea para que se tomaran en cuenta los antecedentes del joven filólogo como créditos para probar su idoneidad. Hacia fines del 1868, tras ser consultado por Adolf Kiessling, quien dejaba vacante su cátedra en Basilea, respecto de un posible sucesor, Ritschl envió una carta altamente elogiosa sobre su discípulo: «No he visto desarrollarse tantas jóvenes fuerzas hace 39 años: *jamás* he conocido, o buscado promover un joven en mi disciplina que fuera tan maduro *tan* tempranamente y con su juventud [...] Si vive largamente, Dios lo quiera, profetizo que ingresará en el primer rango de la filología alemana».<sup>2</sup> Como es sabido, la verdad

1. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [en adelante, *KSA*], herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York, 1980 s.

2. Citado en Kurt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie in drei Bänden*, Frankfurt am Main / Wien 1994, t. I, p. 254.

de la profecía es, por lo menos, un asunto disputado: si Nietzsche fue expulsado de la academia, regresó en poco tiempo como mito y héroe. En cualquier caso, la carta llegó a manos de Vischer-Bilfinger, alto funcionario educativo de Basilea, quien por su parte recopilaba a la sazón otros nombres para cubrir la vacante. El entusiasmo de Vischer por las aptitudes del joven filólogo dio prontamente sus frutos: tras un mes de consultas y algún trámite, Friedrich Nietzsche fue designado profesor de filología, con obligación de impartir griego en el *Gymnasium* de la ciudad.

¿Qué clase de antecedentes científicos podía tener un joven de 25 años y cuáles de ellos justificarían su promoción para un cargo vitalicio? Aunque la pregunta suene extraña, el joven Nietzsche, que leía y «escribía» en griego y latín desde su pubertad, dejó una gran cantidad de escritos juveniles. Muchos de los que se han conservado fueron escritos cuando el filósofo tenía menos de 20 años, como por ejemplo «Fatum und Geschichte» o «Willensfreiheit und Fatum»,<sup>3</sup> ambos del año 1862. Con todo, los textos que pueden haber sido más relevantes para defender un nombramiento de profesor universitario son, a diferencia de los anteriores –que se empeñan tibiamente en abandonar respetuosamente la atmósfera schopenhaueriana–, de naturaleza estrictamente filológica. Entre los textos no publicados, cabe mencionar aquí «De Theognide Megarensi» (1864), «Simonidis lamentatio Danae» (1865) y «Über die litterarhistorischen Quellen des Suidas» (1866).<sup>4</sup> En cambio, Nietzsche pudo publicar los siguientes trabajos en la importante revista *Rheinisches Museum für Philologie*: «De Laertii Diogenis fontibus 1-2» (1868), «De Laertii Diogenis fontibus 3-6» (1869) y «Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf 1-2», entre otros.<sup>5</sup>

Indudablemente, el filólogo era una promesa. Para el joven, la filología era aparentemente un proyecto. Sin embargo, al comunicarle las alternativas del nombramiento académico a su amigo Edwin Rohde, Nietzsche se refiere a su ingreso a la universidad como un azar: «somos propiamente tontos del destino: apenas la semana pasada iba a escribirte y proponerte que estudiemos química juntos y que arrojemos a la filología donde corresponde que esté, en el mobiliario de Adán. Ahora tienta el diablo “destino” con un cargo de profesor de fi-

3. Friedrich Nietzsche, *Frühe Schriften 1854-1869* [en adelante, *FS*], herausgegeben von Hans Joachim Mette, München, Beck, 1994, t. II, pp. 54-59, 60-62, respectivamente.

4. Friedrich Nietzsche, *FS*, t. III, pp. 21-68, 104-113, 137-150, respectivamente.

5. *Rheinisches Museum für Philologie* [en adelante *RM*] 23, pp. 632-653 [= Friedrich Nietzsche, *FS*, t. IV, pp. 269-296]; *RM* 24, pp. 181-228 [= Friedrich Nietzsche, *FS*, t. IV, pp. 296-358]; *RM* 25, pp. 528-540 [= Friedrich Nietzsche, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, De Gruyter, 1967 ss., t. II/1, pp. 271-288].

lología». <sup>6</sup> Al cabo de poco tiempo, el azar y el destino parecen coincidir, razón por la cual Nietzsche escribe una nueva carta –esta vez exultante– a su amigo. En ella narra su armoniosa integración a la comunidad universitaria, las perspectivas a futuro –que incluyen la fantaseada incorporación de Rohde a la universidad– y una serie de proyectos de investigación y publicación. <sup>7</sup> Si alguna alegría faltaba a un joven académico en ascenso era un contacto con personalidades consagradas de la cultura. A la devoción que Nietzsche sentía por Wagner se sumó entonces un conocimiento directo y una cercanía espiritual y geográfica. El músico vivía entonces en Tribtschen, muy cerca de Basilea.

Pero si hasta 1869 la vida y la obra de Nietzsche parecían entretejerse al ritmo de un destino académico similar –e incluso superior– a otros filólogos de su generación, faltaba muy poco para que esta trama –que en verdad equivalía ya a una rebelión primera respecto del mandato familiar– se deshilara sin ninguna dificultad. Una vez que el joven se hubo establecido en Suiza, la frecuentación de Wagner dejó de ser una ocasión al tiempo extática y extraordinaria, para convertirse en una productiva cotidianeidad. <sup>8</sup> Si bien Nietzsche había ya tomado algunas notas sobre diversas obras wagnerianas e incluso había asistido, hacia comienzos de 1869, a la presentación de *Die Meistersinger von Nürnberg* en la Ópera de Dresden, el vínculo con el músico comenzó a adquirir otro cariz. La calidez de la relación permite a ambos un contrapunto de erudición, pasión y –sobre todo– el despliegue de fantasías y proyectos musicales, teatrales, estéticos y políticos. El hecho de que Wagner había abandonado ya la convicción anarquista de sus años mozos –plasmados en escritos que Nietzsche lee con fruición en esta época– y se había pasado a las filas de la primera generación schopenhaueriana constituye un punto de segura comunidad con el joven filólogo, menos afecto a la militancia que a la disección de lo antiguo. En este contexto se comprende por qué Nietzsche debe revisar su lectura de *Die Welt als Wille und Vorstellung*: no porque Wagner pudiera aportar una clave de lectura filológica o filosóficamente nueva, más ajustada, más iluminadora, sino más bien porque el músico lo arrastra y envuelve al *leer desde sí mismo*: es decir, desde su presente y su proyecto político-cultural. Si Nietzsche pudo ver en la filosofía de Schopenhauer el atractivo elitísimo de un *ethos*, si no protestante, al menos compatible con la «seriedad de la vida», es sólo a partir de sus encuentros con Wagner

6. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* [en adelante, *KSB*], herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / N. York 1986, t. II, pp. 359-360.

7. Friedrich Nietzsche, *KSB*, t. III, pp. 16-19.

8. Sobre las idas y vueltas de la relación entre Nietzsche y Wagner, véase Massimo Ferrari Zumbini, «Nietzsche in Bayreuth: Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive», en: *Nietzsche Studien*, Band 19 (1990), pp. 246-291.

que puede visualizar en el mismo corpus textual el precedente de una tradición y la materia de un proyecto colectivo. La fascinación del filólogo con Wagner procede, entre otras cosas, del hecho de que éste confirma como un destino lo que sólo llegaba a suceder –a los ojos de aquél– por azares, desvíos, esfuerzos y afanes: ¿cómo no iba a sucumbir un joven de 25 años a la rutilante –pero no desinteresada– invitación a formar parte del círculo privilegiado de la principal luminaria cultural de Alemania?

El reclutamiento de Nietzsche para la causa wagneriana puede verse no sólo en los escritos, sino también en las cartas. Hacia comienzos del año 1868, la palabra «genio» comienza a aparecer en la correspondencia e incluso cada vez más ligada a su uso específico en posteriores escritos. El punto culminante de esta serie de apariciones puede hallarse en una carta escrita en diciembre de 1868 a Rohde –con quien, dicho sea de paso, Nietzsche se siente en libertad para discurrir sobre asuntos importantes de su vida personal y de sus proyectos teóricos–: «Wagner, tal como yo ahora lo conozco, a partir de su música, de sus poesías, de su estética, y en no menor medida a partir de una feliz convivencia con él, es la más vívida ilustración de lo que Schopenhauer denomina genio: sí, el parecido de cada uno de los trazos salta a la vista».<sup>9</sup> La creencia en el genio, es decir: la aceptación de la excepcionalidad y productividad esencial de ciertos hombres para la cultura *en general* ingresa al mundo intelectual de Nietzsche para no abandonarlo jamás. Lejos de ser reducible a la amistad con Wagner, la noción de genialidad es productiva hasta el pensamiento maduro del filósofo. En esta etapa, empero, está ligada a las nociones de cultura (*Kultur*), formación (*Bildung*), pueblo, etc. y constituye un índice del gradual alejamiento de Nietzsche de la filología. Esto significa no sólo un paulatino abandono del estudio de ciertos pensadores, textos y fenómenos de la antigüedad y la aparición de otros temas de interés, sino también un cambio de *habitus* intelectual.

No se trata ya de reconstruir los documentos pasados para poder contemplarlos en su «verdad» histórica, sino detectar en grandes individuos de grandes pueblos la dinámica de acumulación, inversión y gasto de las fuerzas que producen la cultura. Contemplar o reconstruir el pasado *tal como fue* será pues, desde este punto de vista, observar la coincidencia de la verdad y la impotencia. ¿Qué quiere en verdad el científico que reconstruye lo sido? ¿Desea quizá *reconstruir* y *contemplar*? ¿O es que acaso aspira a reconstruir *para* contemplar? Para Nietzsche, la filología habida hasta el momento venera el fenómeno antiguo de tal modo que

9. Friedrich Nietzsche, *KSB*, t. II, p. 352. Cf. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [en adelante *WWV*] II, Kap. 31, en: *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Wolfgang von Löhnheysen, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990 [en adelante *SW*], t. II, pp. 484-514.

no produce efectos en el investigador «objetivo», ni en la cultura presente, que debe admirar ese (objeto) pasado en lugar de servirse de él para *vivir*.

Por otra parte, la comprensión del «pasaje» de Nietzsche a la filosofía es imposible si no se tiene en cuenta el sutil influjo del pensador alemán Friedrich Lange, cuyo libro *Geschichte des Materialismus* leyó aquél hacia fines de los años '60.<sup>10</sup> Como lo testimonian diversas cartas y anotaciones póstumas, el joven filólogo quedó impresionado no sólo por la interpretación langediana de Demócrito y los atomistas griegos, sino también por lo que podría llamarse una radicalización ficcionalista de la crítica kantiana del conocimiento.<sup>11</sup> En una línea similar a Vaihinger, Lange intenta continuar la obra kantiana en el marco de su adhesión al socialismo y con la coloratura de la discusión de época: el avance del materialismo y de la fisiología, así como de toda tendencia opuesta al idealismo absoluto. Mientras tiene lugar el definitivo derrumbe del hegelianismo –en esta época han criticado ya al maestro Feuerbach (un favorito de Wagner) y David Friedrich Strauss (el «protagonista» de la primera *Unzeitgemässe Betrachtung*) entre otros–, se abre paso un grupo de materialistas como Karl Vogt, Jacob Moleschott y Ludwig Büchner. Todos ellos, así como el famoso Hermann von Helmholtz, forman parte de una generación que identifica el conocimiento con ciencia (físico-matemática) desde un punto de vista materialista. Si bien sería injusto negar que entre ellos también existe una preocupación por dar cuenta de la vida «psicológica», «interior» o «espiritual», la gran mayoría de estos pensadores, apoltronados en la tranquilidad de los éxitos científicos, cree que la extensión del método hacia el ámbito de la subjetividad no debería ser problemático. Lange advierte, por el contrario, que si el materialismo ha de ser una posición filosófica, entonces no puede obviar la auto-reflexión.

El resultado de los esfuerzos de Lange es una posición menos científicista que la de sus colegas, pero, al mismo tiempo, más cercana al idealismo y a un punto de vista constructivista. Citamos un pasaje extenso que resume su posición:

El materialismo se atiene a la *realidad*, esto es, al conjunto de fenómenos dados por coacción sensible [*Sinneszwang*] más que cualquier otro sistema. Una realidad empero tal como se la imagina el

---

10. Friedrich Lange, *Geschichte des Materialismus* [1866, 1873-1875], herausgegeben und eingeleitet von Alfred Schmidt [en adelante *GM*], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. Parece un homenaje a la veneración que Nietzsche profesó a Lange en su juventud el que éste incluya una nota en la segunda edición (t. I, p. 49, n. 44), en la cual refiere a *Die Geburt der Tragödie* [en adelante, *GT*]. Sobre la relación Nietzsche-Lange puede consultarse Jorg Salaquarda, «Nietzsche und Lange», en: *Nietzsche Studien*, Band 7 (1978), pp. 236-253; James Porter, *The Invention of Dionysos*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 9-36.

11. Cf. por ejemplo la carta de Nietzsche a von Gersdorff escrita hacia fines de agosto de 1866: *KSB*, t. II, p. 159-160.

hombre, o como la desea cuando se derrumba esta imaginación: una existencia absolutamente fija, independiente, pero conocida por nosotros —una realidad de esa índole no existe ni puede existir porque el factor sintético y creativo de nuestro conocimiento se extiende de hecho hasta las primeras impresiones sensibles e incluso los elementos de la lógica. El mundo no es sólo *representación*, sino también nuestra representación: el producto de la organización de la *especie* en los generales y necesarios trazos fundamentales de toda experiencia y del individuo, en la síntesis que se activa libremente con el objeto. También puede decirse que la «realidad» sería el fenómeno para la especie, mientras que, por el contrario, la apariencia engañosa sería un fenómeno para el individuo, que sólo se vuelve un error cuando se le asigna «realidad», esto es, existencia para la especie. Pero la tarea de crear armonía en los fenómenos y de ligar la multiplicidad dada en una unidad no corresponde sólo a los factores sintéticos de la *experiencia*, sino también a los de la *especulación*. Sin embargo, la organización vinculante de la especie nos deja aquí solos en la estacada; el individuo poetiza según su propia norma y el producto de esta poesía sólo adquiere significado para la especie, la nación y los contemporáneos si el individuo que la engendró es inteligente pero normal, tiene un modo de pensar típico y está llamado a conducir en virtud de su fuerza espiritual. La poesía conceptual [*Begriffsdichtung*] de la especulación no es sin embargo completamente libre; aún aspira, como la investigación empírica, a la exposición unitaria de lo dado en sus conexiones, sólo que carece de la coacción de los principios de la experiencia. Recién en la poesía en sentido estricto se abandona conscientemente el terreno de la realidad. En la *especulación* la forma tiene preponderancia sobre el contenido; en la *poesía*, lo domina por completo. [...]

Desde los niveles más bajos de la síntesis, en los cuales el individuo aparece aún completamente ligado a las bases de su especie, hasta el ascenso a su forma creativa en la poesía, la esencia de este acto está ligada a la creación de unidad, de armonía, de forma perfecta. El mismo principio que, en el ámbito de lo bello, impera ilimitadamente en el arte y la poesía, aparece en el campo de la acción como norma ética verdadera, como sustrato de todos los otros principios de la eticidad, y en el campo del conocimiento como factor configurador, determinante de la forma de nuestra imagen del mundo. Si bien la imagen del mundo que nos dan los sentidos está ya formada por un ideal inmanente, el mundo entero de la realidad se nos aparece no obstante inarmónico y pletórico de cosas desagradables frente a las creaciones libres del arte. Aquí reside el origen de todo pesimismo y optimismo.<sup>12</sup>

Cualesquiera guiños o rastros de retórica que aquí se pudieran invocar no deberían confundirnos sobre la originalidad del materialismo ficcionalista de Lange. No hay aquí postulación alguna de la cosa en sí ni reflexión trascendental sobre los límites de la experiencia. Del texto se infiere por cierto que no hay una «verdadera» realidad, sino elaboración humana, en última instancia libre, de una instancia «material» dada. Es entonces en virtud del momento especulativo de toda síntesis que Lange va más allá de Schopenhauer, quien se limita a reconocer la intelectualidad de toda percepción. El *plus ultra* de Lange tiene lugar cuando se relativiza la sustancialidad o el carácter de «dato duro» del polo objetivo, del correlato de la actividad subjetiva. Al impugnar el *lugar* de este *anclaje* o *referencia* de las facultades representativas, se ingresa directamente al ficcionalismo. La fascinación de Nietzsche con esta operación intelectual no es difícil de ver en filigrana en la *identificación* de voluntad y devenir, en la postulación de una me-

12. Friedrich Lange, *GM*, t. II, p. 981-983.

tafísica de artista en la cual el Uno-primordial o «cosa en sí» es el lugar de la *contradicción* y el *desgarramiento* y también, como se verá más adelante, en imploración de la categoría de genialidad. Por cierto, si destituye el par reflexivo esencia-apariencia, si hace ingresar el sufrimiento mismo en el Uno-primordial, si desprende la genialidad de la intelectualidad, Nietzsche sólo conserva el vocabulario, pero no el *páthos* ni el *lógos* schopenhaueriano.

Una carta a Rohde del 7 de octubre de 1869, enviada apenas antes del comienzo de la escritura del «Fragment...», es especialmente reveladora de la encrucijada del joven Nietzsche entre su referente cultural, su modelo filosófico y la efectiva influencia de sus lecturas: «Aprovecho la ocasión de estas conferencias públicas para elaborar pequeñas partes del sistema, como ya lo he hecho p. ej. en mi discurso inaugural. Naturalmente, Wagner me resulta muy conveniente, ante todo como un modelo que resulta incomprendible a partir de la estética actual. Es imperiosamente necesario ir más allá del *Laokoon* de Lessing...».<sup>13</sup> Nietzsche cree, entonces, en el proyecto wagneriano, pero advierte que los escritos estéticos del músico deben ser *aggiornados* y corregidos. Dispone asimismo del hermenéutico teórico schopenhaueriano, de un novedoso planteo de la tarea del arte y de una radicalización de la estética romántica que hace del genio una «anormalidad» (*Abnormität*). Sin embargo, la teoría del conocimiento del maestro arrastra una hipoteca metafísica demasiado pesada, incluso inverosímil para un filólogo que sabe la miseria de lo histórico. Es en este punto que incide la *Geschichte des Materialismus*, cuya teoría del conocimiento –con las modificaciones del caso– es operativa no sólo en textos de esta época, sino en numerosas anotaciones póstumas.<sup>14</sup> Sin embargo, la «estética» subyacente al ficcionalismo de Lange está, a los ojos del filólogo –como puede colegirse sin mucho esfuerzo del pasaje citado–, fijada ingenuamente a las categorías de unidad, armonía y belleza. A decir verdad, la misión que Nietzsche comienza a entrever requiere la reinvención, ajuste y manipulación de tradiciones alemanas. Para una tarea semejante, el nombre de Lange –a diferencia del de Wagner, Schopenhauer e incluso Kant– no dice mucho.

13. Friedrich Nietzsche, *KSB*, t. III, p. 63. Nietzsche concibe al *Laokoon* como una instancia anterior a la renovación del pensamiento estético que Schopenhauer, Wagner y, ante todo, él encarnan, aunque es muy probable que haya encontrado este *topos* argumentativo en *Oper und Drama*. Cf. Richard Wagner, *Oper und Drama*, herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropffinger [en adelante *OuD*], Stuttgart, Reclam, 2000, p. 127. La distinción entre artes plásticas y poesía se condensa en *GT* en un polo frente a la música y al dionisismo (*GT* §8, en: *KSA*, t. I, p. 64).

14. Sería absolutamente imposible comprender fuera de este marco la génesis e importancia del escrito «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne» (en: *KSA*, t. I, pp. 875-890), donde aparecen la famosa definición de la verdad como ejército retórico (pp. 880-881) y la correlativa impugnación de la cosa en sí (p. 879).

Según palabras de Colli y Montinari, Nietzsche experimenta en este momento el surgimiento de su «ambición literaria».<sup>15</sup> Esta afección se transforma en un campo de experiencia en el cual las dudas vocacionales respecto de la filología se manifiestan en el gradual abandono del lenguaje académico en favor de un vocabulario aún vacilante, pero propio. Así, Nietzsche comienza a coordinar el resultado de sus investigaciones «filológicas» con el *élan* del wagnerismo en un proceso que se extiende desde las conferencias de Basilea hasta *Die Geburt der Tragödie*.

Hacia 1870, en «Das griechische Musikdrama» –cuyo título mismo evoca a Wagner–,<sup>16</sup> Nietzsche introduce y desarrolla una famosa oposición del músico entre arte antiguo (unidad) y moderno (desgarramiento)<sup>17</sup> y presenta la génesis de la tragedia a partir del coro. Esta génesis supone a su vez la presencia de un coro de sátiros en éxtasis y una indistinción del espectador respecto del acontecimiento. Sin embargo, a diferencia del escrito sobre la tragedia, aquí no aparece en primer plano la música, al tiempo que un estilo formal y circunspecto de argumentación y ejemplificación se resiste aún a abandonar la escritura. La segunda conferencia de Basilea, «Socrates und die Tragödie»,<sup>18</sup> se ocupa en cambio de la decadencia de la tragedia y de su encarnación más bien simbólica que histórica: Sócrates. La importancia de esta puntualización semi-mítica es visible en *GT* –la relación de Sócrates, Eurípides y la decadencia de lo trágico en una forma «literaria» ocupa allí varios párrafos– y su centralidad obedece al carácter monumental de las figuras del filósofo y el trágico, en cuanto éstos simbolizan modos típicos de estructuración de la cultura.

Pero es recién a partir de «Die dionysische Weltanschauung» que Nietzsche se aboca explícitamente a aspectos «filosóficos» que quedan fijados e incorporados a *GT*.<sup>19</sup> El primero de ellos es la proteica oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que ordena un gran número de series heterogéneas esenciales para la estrategia argumentativa del libro sobre la tragedia. Así, por un lado, Nietzsche construye el dionisismo heleno tras una primera delimitación respecto de su ho-

15. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, «Nachwort», en: *KSA*, t. I, pp. 912-913.

16. Friedrich Nietzsche, «Das griechische Musikdrama», en: *KSA*, t. I, pp. 515-532. Cf. Richard Wagner, «Über die Benennung Musikdrama», en: *Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit*, ausgewählt, kommentiert und eingeleitet von Egon Voss [en adelante, *Schriften*], Frankfurt am Main, Fischer, 1978, pp. 158-163.

17. Cf. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, en: *Schriften*, p. 126 s.; *OuD*, pp. 57, 65 s.

18. Friedrich Nietzsche, «Socrates und die Tragödie», en: *KSA*, t. I, pp. 533-550. Como bien señala Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kap. 1-12)* [en adelante, *Kommentar*], Stuttgart/Weimar, Metzler, 1992, p. 19, este texto proviene de investigaciones anteriores que Nietzsche había realizado en Leipzig.

19. Friedrich Nietzsche, «Die dionysische Weltanschauung», en: *KSA*, t. I, pp. 511-578.

mónimo bárbaro; a este eje se suman en constelación la idea de embriaguez, la adscripción de cierto *pesimismo* al dionisismo y la asociación de éste con la música y su efecto extático. Por otra parte, la serie apolínea se construye a partir de estilizaciones de instancias dionisiacas o en referencia a ellas: la construcción del culto apolíneo como reacción ante el avance salvaje del culto de Dioniso, la religión olímpica como belleza destilada por el horror e incluso la distinción de la música apolínea de la dionisiaca. Por último, el breve texto «Sokrates und die griechische Tragödie» introduce dos asuntos centrales para la constelación trágica: por un lado, la idea de una relación no excluyente entre arte y ciencia que habrá de reaparecer en *Die Geburt...* bajo la forma de Sócrates músico y, por el otro, un término clave a la luz del wagnerismo de Nietzsche: el renacimiento (*Wiedergeburt*) de la tragedia.<sup>20</sup>

Hacia comienzos de 1871, casi todo el libro sobre la tragedia está listo, así como también el «Fragment...». El destino de este último texto es indicativo de la recepción y «administración» de los textos de Nietzsche, así como de la relación que éste mantenía con sus escritos. En lo que al primer aspecto se refiere, Barbara von Reibnitz ha señalado en su comentario al libro sobre la tragedia que existe un fragmento póstumo –se hallaría atesorado en el *Archiv* de Weimar– no incorporado en edición alguna. Según la autora, el fragmento se denominaría «Ursprung und Ziel der Tragödie» y no sería un mero «paso previo» de un escrito (*Vorstufe*), sino una unidad de sentido que resultaría de los intentos de Nietzsche por sistematizar su trabajo en Basilea.<sup>21</sup> En su composición ingresarían: «Die dionysische Weltanschauung», escritos sobre la mujer en Grecia, interpretaciones del diálogo en la tragedia sofoclea, una lectura del *Prometeo* de Esquilo, etc. Pero además de estos trabajos aparentemente desparramados formaría parte del escrito una reflexión sobre las condiciones socio-políticas de la tragedia: he aquí el lugar del «Fragment...». La importancia del texto radica entonces no sólo en su contenido, sino en la divergencia que él instaura respecto de la parte «política» de *Die Geburt...*<sup>22</sup>

La continuidad de esta peripecia nos lleva al segundo punto: Nietzsche no publica el «Fragment» ni incorpora lo original de su reflexión a *Die Geburt...*, que se cierra con una pura postulación del resurgimiento espiritual de la nación alemana, pero sin ninguna aclaración sobre el Estado, la soberanía o el gobierno.

20. Friedrich Nietzsche, «Sokrates und die griechische Tragödie», en: *KSA*, t. I, pp. 601-640. Cf. *GT* §17, en: *KSA*, t. I, p. 111.

21. Cf. Barbara von Reibnitz, *Kommentar*, pp. 43-46. En una carta a Rohde del 29 de marzo de 1871 Nietzsche se refiere a un «pequeño escrito: “Ursprung und Ziel der Tragödie”» (*KSB*, t. III, p.189).

22. Friedrich Nietzsche, *GT* §19, en: *KSA*, t. I, p. 127 s.

En la medida en que aquí se trata de la unidad nacional, de la proyección de Alemania tras la victoria en la guerra contra Francia, no suena demasiado adecuado –podría pensarse– introducir la textura lacerante de enunciados sobre la esclavitud de las masas o el servicio al ocio de los «eximidos». Independientemente empero del hecho de que hayan sido éstas las razones que llevaron a Nietzsche a excluir el contenido del «Fragment» de *Die Geburt...* –o acaso su perplejidad frente al problema político como tal–, la potencia del escrito no parece destinada al diálogo solitario de un alma consigo misma. Nietzsche *decidió*, pues, no incluir estos pasajes en su obra principal y acaso disponer de ellos para otra ocasión. Los azares que lo fueron enredando transformaron la potencia inicial en anécdota y en devaneo «literario»: el «Fragment...» –que puede leerse como un intento (no importa su valor) de pensar los supuestos de un «nacionalismo estético»– se transforma en 1872 en «Der griechische Staat», uno de los «cinco prólogos para libros no escritos» que Cosima Wagner recibió como presente.<sup>23</sup> Naturalmente, esta metamorfosis es sólo un indicio, pero no se haría justicia a la indicación si sólo se computaran aquellos párrafos suprimidos o se señalaran los enunciados interpolados. Lo esencial no es aquí que un texto ha sido reconstruido, sino que una progresión experimental de pensamiento ha llegado a su fin e incluso negado el impulso que le dio origen.

El «Fragment» piensa en todo momento al genio, pero lo hace de modo heterodoxo. A diferencia del Wagner más cercano a Feuerbach,<sup>24</sup> no aparece la idea de un artista incomprendido por la comunidad modernamente «desgarrada», cuyo correctivo sería la participación en la *Gesamtkunstwerk*.<sup>25</sup> Pero tampoco se trata aquí del genio schopenhaueriano, la anormalidad que acontece cuando un hombre puede desconectar su vida y su concentración del servicio de fines egoístas.<sup>26</sup> Es cierto que a primera vista podría reconocerse en el «Fragment» la progresión sistemática *teleología – instinto – pulsión artística – genio*, idéntica a la que se extiende desde el capítulo 26 hasta el 31 del segundo libro de *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Con todo, una mirada más atenta no podría obviar la

23. El texto «Der griechische Staat» (*KSA*, t. I, pp. 764-777 [en adelante «GS»]) constituye una corrección con algún agregado y un notable recorte del «Fragment». «GS» comienza hacia la mitad del párrafo que –en nuestra traducción– se inicia con: «Si el genio es realmente la meta final...».

24. Sobre la relación entre (el joven) Wagner y Feuerbach puede consultarse el libro de Manuel Cabada Castro, *Querer o no querer vivir*, Barcelona, Herder, 1994, pp. 171-212.

25. Cf. Richard Wagner, «Der Künstler und die Öffentlichkeit», en: *Schriften*, pp. 61-66. Cf. Además Dieter Bremer, «Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie», en: Dieter Borchmeyer (Hrg.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner «Der Ring des Nibelungen»*, München, 1987, pp. 41-63.

26. No es casual que al capítulo del genio (Arthur Schopenhauer, *WWV* II, Kap. 31, en: *SW*, t. II, pp. 484-514) suceda el de la locura (*WWV* II, Kap. 32, en: *SW*, t. II, pp. 514-519).

omisión y distorsión nietzscheana de dos capítulos centrales para el argumento de Schopenhauer: los que versan sobre el conocimiento de las ideas y su correlato, el sujeto puro de conocimiento.<sup>27</sup> Lejos de ser una casualidad, este hecho indica que Nietzsche requiere, para su metafísica de artista –presente en el «Fragment» en la metáfora del ojo más que humano–,<sup>28</sup> una noción de genialidad potente, pero sin que esta plenitud se deshilache en una piadosa generalidad. El genio no puede ser –como piensa Schopenhauer– un ser redimido que presta servicio al género,<sup>29</sup> pues esta ideología destila justamente un humanismo vacío reñido con la idea de *Kultur*. Asimismo, la idea de que el arte sea un aquietador de la voluntad o, peor aún, una ocasión para el entretenimiento es para Nietzsche un insulto: se trata más bien de un modo de producir verdad.<sup>30</sup> Por lo tanto, así como la cultura griega llegó a ser lo que fue en virtud de la existencia de una voluntad helénica y de un genio helénico, lo mismo se aplicará a la voluntad y a los genios alemanes.<sup>31</sup> En la medida en que Nietzsche piensa en esta dirección es que puede hablar del genio en un sentido *original*. En efecto, ¿qué podría ser menos schopenhaueriano que un genio *militar*? ¿Cómo podría ser genio quien «*es uno*» con la voluntad si es justamente de ésta que el artista debe redimirse? Si esto es correcto, es en verdad Lange la fuente de inspiración que, no obstante, tuvo que ser traducida a un vocabulario más «germano».<sup>32</sup> Reconsidérese el pasaje arriba citado según esta clave de lectura:

Pero la tarea de crear armonía en los fenómenos y de ligar la multiplicidad dada en una unidad no corresponde sólo a los factores sintéticos de la *experiencia*, sino también a los de la *especulación*. Sin embargo, la organización vinculante de la especie nos deja aquí solos en la estacada; el individuo poetiza según su propia norma y el producto de esta poesía sólo adquiere significado para la especie, la

27. Arthur Schopenhauer, *WWV II*, Kaps. 29-30, en: *SW*, t. II, pp. 469-484.

28. Sobre la «metafísica de artista» pueden consultarse: Héctor Pérez López, «Gesellschaftspolitische Argumente einer Artistenmetaphysik im Vorfeld der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*», en: *Nietzscheforschung*, Band 4 (1998), pp. 101-117; Volker Gerhardt, «Artisten-Metaphysik. Zu Nietzsches frühem Program einer ästhetischen Rechtfertigung der Welt», en Mihailo Djuri?, Josef Simon (Hrg.), *Zur Aktualität Nietzsches*, Würzburg, K & N, 1984, pp. 81-98 y Holger Schmid, «Über die Tragweite der Artisten-Metaphysik», en: *Nietzsche Studien*, Band 13 (1984), pp. 437-442.

29. Cf. Arthur Schopenhauer, *WWV II*, Kap. 31, en: *SW*, t. II, p. 486.

30. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT* §19, en: *KSA*, t. I, pp. 125-126.

31. Sobre la voluntad «helénica» (y no voluntad schopenhaueriana a secas), cf. Rodrigo Páez Canosa, «Al rescate de Helena. La política estética del joven Nietzsche», en *Deus Mortalis*, n°3 (2004), pp. 279-306, en especial pp. 286-295.

32. Asimismo, y bajo el supuesto de que nuestra exposición es correcta, los lugares comunes acerca de la influencia de Schopenhauer sobre Nietzsche (en particular, que éste se orienta por el *Genie* según *WWV*) recopilados por Jochen Schmidt en *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, t. II, p. 127-161, aportan poco a la comprensión del tema.

nación y los contemporáneos si el individuo que la engendró es inteligente pero normal, tiene un modo de pensar típico y está llamado a conducir en virtud de su fuerza espiritual.<sup>33</sup>

Que Nietzsche no aceptaría seguramente la idea de un pensamiento «típico» en el genio es aquí irrelevante; importan aquí en verdad otros dos asuntos. En primer lugar, que el filósofo conciba la genialidad como individualidad *à la* Lange indica que el pensamiento que se ocupa del origen y unidad de una comunidad no puede ser *genérico* o, lo que es lo mismo, abstractamente universal. Si en el individuo *genial* –pero no *liberal*, i. e. un sujeto cualquiera igual a los demás por sus derechos, su propiedad o su interés privado—<sup>34</sup> se cifra la solución de este problema, es porque se trata de una operación no algorítmica, no técnica. En segundo lugar, no existe una instancia de astucia o planificación histórica que agencie los medios para que una comunidad se constituya según su específico modo de ser. A pesar de un vocabulario teleológico schopenhaueriano, Nietzsche está mucho más cerca de un ejercicio de *Begriffsdichtung* que de la «lectura» de una única voluntad que se expresa «finalísticamente» en el orden de la representación.<sup>35</sup> En efecto, Schopenhauer se propone mostrar que, en la medida en que la voluntad está siempre operando en todas las dimensiones de la naturaleza, puede hablarse de una «causa final». Dado que esta causa sólo es conocida como tal –representada– por los animales, hay que definirla en general «sin rehuir a una contradicción» como «un motivo que produce efectos sobre un ser por el cual no es conocido».<sup>36</sup>

33. Friedrich Lange, *GM*, t. II, p. 983.

34. Cuando Nietzsche se refiere al *individuo* no tiene en mente un sujeto cualquiera, sino alguien que se distingue de los demás por su superioridad. Esta distinción aparece con mucha claridad justamente cuando se tematiza la extrema tensión entre la expansión de la personalidad privada y la exigencia de obediencia al Estado. «El desencadenamiento de la persona privada [*Privatperson*] (me guardo de decir: del individuo [*Individuum*]) es consecuencia del concepto democrático de Estado» (*Menschliches, allzumenschliches* [en adelante, *MA*] I, §472, en: *KSA*, t. II, p. 302). Esta diferencia aparece más tempranamente en el par *Einzelne / Individuum*.

35. Según Schopenhauer, la sorpresa maravillada que se experimenta ante la teleología reside en un presupuesto «natural, pero falso»: *dado* que se advierte la coincidencia (*Übereinstimmung*) de las partes entre sí, con la totalidad del organismo y con los fines externos de éste a través de un proceso intelectual, *entonces* esta coincidencia es obra de un intelecto. Pero dado que la unidad natural de los entes es un «acto en sí indivisible y metafísico de la voluntad» que el intelecto reconstruye exteriormente a partir de las condiciones del objeto de la experiencia (espacio, tiempo y causalidad), la sorpresa es en verdad del intelecto respecto de su *propia* operación (*WWV* II, Kap. 26, en: *SW*, t. II, p. 423).

36. El texto dice: «*Ja, wenn wir die Endursachen in der Natur genau betrachten, so müssen wir, um ihr transcendentes Wesen auszudrücken, einen Widerspruch nicht scheuen, und kühn heraussagen: die Endursache ist ein Motiv, welches auf ein Wesen wirkt, von welchem es nicht erkannt wird*» (Arthur Schopenhauer, *WWV* II, Kap. 26, en: *SW*, t. II, p. 429).

Nietzsche, por el contrario, impugna la teleología, incluso en lo que se refiere al arte. En un fragmento póstumo titulado «Del destino [*Bestimmung*] del filósofo» se lee

Hay algo no adecuado a fines [*Unzweckmässiges*] que se puede reprochar a la naturaleza: uno lo advierte en la pregunta: ¿para qué existe una obra de arte? ¿Para quién? ¿Para el artista? ¿Para los otros hombres? Pero el artista no necesita hacer visible la imagen que él ve y mostrársela a otros. En cualquier caso, la felicidad del artista por su obra, así como su comprensión de la misma, es mayor que la felicidad y la comprensión de todos los otros. Yo encuentro esta desproporción inadecuada a fines. [...] El artista es una prueba contra la teleología.

Este fragmento no se cierra aquí. La interrogación se extiende al filósofo y al arquitecto, ambos pensados también como artistas. Y en todos los casos «la naturaleza se conduce ininteligiblemente y sin pericia. El artista dispara su flecha, al igual que el filósofo, en el gentío. Quedará sin duda colgando en algún lugar. Ellos no apuntan a una meta. La naturaleza no apunta a una meta y yerra innumerables veces. Artistas y filósofos perecen porque sus flechas no llegan al blanco».<sup>37</sup>

Si interpretamos entonces la *historia* como dimensión a-teleológica, es decir: como «naturaleza», y al «espíritu» como prehistoria de aquella comunidad que se construye retrospectivamente distorsionando y re-nominando tradiciones, entonces *no hay orden metafísico sustancial que el filósofo deba representar o el artista simbolizar*. Si el Estado y la sociedad están al servicio del genio artístico, si sólo puede haber Estado a partir del genio militar; si, en otras palabras, una comunidad humana es algo *serio* cuando trasciende la dimensión crematística de la supervivencia, entonces el artista yerra cuando no produce aquella obra que permite a una comunidad *existir*. En la medida en que el genio es quien puede producir la unidad de las manifestaciones artísticas de un pueblo o, lo que es lo mismo, un *pueblo*, no podrá dirigirse con su obra a ese sujeto sin antes constituirlo. Hasta tanto el pueblo no sea sujeto, el genio no puede ser reconocido por otro que no sea, en algún sentido, de su mismo linaje. Si la condición de existencia de un pueblo es un genio y si el genio no se puede auto-designar como tal, allí entra en escena el filósofo, cuya tarea no es entonces raciocinar, sino reconocer y reinventar fuerzas culturales que hacen posible una comunidad política. La respuesta a la pregunta: ¿en qué caso yerra el filósofo? es ahora clara: cuando, distraído en su erudición, no está a la altura del «azar» que le permitiría «reconocer» al genio, es decir, *designarlo*. Lo que, desde este punto de vista, pone de manifiesto el «Fragment» –leído en conjunto con la obra juvenil de Nietzsche–

37. Friedrich Nietzsche, *NF 29* [223], en: *KSA*, t. VII, pp. 719-720.

es que ni el erudito que disecciona el pasado ni el piadoso recolector que añora lo que fue tienen –ni pueden tener– una «misión».

Dos pulsiones de la cultura helénica son reconocibles: la apolínea y la dionisiaca. Ellas se unen para engendrar una nueva forma de arte, la de la idea trágica. La voluntad helénica en sus manifestaciones como sociedad, Estado, mujer, oráculo, sirve a esta meta artística. Aquella naturaleza doble reside en la faz de la máscara trágica y ha signado en general la tragedia. [...] La meta de la ciencia, que Sócrates inauguró, es el conocimiento trágico como preparación del genio. El nuevo escalón del arte no fue alcanzado por los griegos: se trata de la misión germánica. El arte que aquel conocimiento trágico requiere es la música.<sup>38</sup>

El conocimiento trágico es, obviamente, muy distinto de «la ciencia» justamente por el hecho de que *sabe* que ésta fracasa –tiene que fracasar– en llevar a cabo la ilusión que la sostiene: entender y, en lo posible, corregir la esencial disonancia del mundo.<sup>39</sup> La existencia no puede ser entonces gobernada, mejorada u orientada por la ciencia; en su reemplazo ingresa el arte, que no describe ni explica, sino ayuda a soportar y afirmar la vida. Pero si, como parece, todo lo anterior no es otra cosa que el argumento de *Die Geburt*, entonces allí se proclama aquello cuyos presupuestos el «Fragmento» examina. Si se trata de un texto puramente filológico, ¿cómo no darle la razón a Wilamowitz?<sup>40</sup> *El libro sobre la tragedia es ininteligible sin la idea de genialidad.*

¿Cómo entender si no el ditirambo en el que se asegura el «resurgimiento» de un poder no-apolíneo del «fondo del espíritu alemán»? ¿De dónde procede la «misteriosa unidad de la música y la filosofía alemanas»? ¿Por qué razón puede «el pueblo alemán» presentarse libre frente «a todos los pueblos», tras el «regreso a la fuente primordial de su ser»? ¿A qué obedece la «fe en un renacimiento ya inminente de la antigüedad griega», donde reside «la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia del fuego y de la música»? Obra del genio es, en efecto, aquella que relea la tradición de una comunidad y la resignifica, mientras que la tradición –que sólo secundariamente tiene que ver con la historiografía– se potencia originariamente en el mito.<sup>41</sup> *La genialidad subyace a la trama del renacimiento trágico; en el genio revive el espíritu.*

38. Friedrich Nietzsche, *NF 7* [174], en: *KSA*, t. VII, p. 206.

39. Sobre el conocimiento trágico, puede consultarse Friedrich Kaulbach, «Ästhetische und phiosophische Erkenntnis beim jüngeren Nietzsche», en: Mihailo Djuri?, Josef Simon (Hrg.), *Zur Aktualität Nietzsches*, op. cit., p. 64 s.

40. Cf. los impiadosos escritos de Ulrich v. Wilamowitz Möllendorf, «Zukunftphilologie!» y «Zukunftphilologie! Zweites Stück» en: Karl Gründer (Hrg.), *Der Streit um Die Geburt der Tragödie*, Hildesheim, Olms, 1989, pp. 27-55 y 113-135, respectivamente.

41. Los textos citados en este párrafo corresponden en todos los casos a Friedrich Nietzsche, *GT §19*, en: *KSA*, t. I, p. 127; §19, en: *KSA*, t. I, p. 128; §19, en: *KSA*, t. I, pp. 128-129; §20, en: *KSA*, t. I, p. 131.

Pero una comunidad sólo puede reavivar la llama de sus relatos centrales a través de un proceso de resignificación casi milagrosa del «mundo plástico» del mito: el acontecimiento *musical* dionisiaco. La *Kultur* es entonces el proceso de reactivación del arte de una comunidad o, en otras palabras, el resurgimiento de su unidad por un *événement* indisponible e incalculable. El «renacimiento del mito alemán» prueba, pues, la «aptitud dionisiaca» de este pueblo. Por consiguiente, la designación de Wagner como *genio* en el prólogo de *Die Geburt...* no es una mera cuestión privada, sino el resultado de cierta consecuencia teórico-política.<sup>42</sup>

Tras haber sido supuesta en el libro sobre Dioniso, la matriz conceptual de la genialidad aparece cada vez más diluida en la obra posterior de Nietzsche. Así, por ejemplo, en el «diálogo» póstumo sobre las instituciones de enseñanza la designación del genio se convierte en una *opinión* del filósofo que participa en la plática.<sup>43</sup> Por su parte, la tercera de las *Unzeitgemässe Betrachtungen* intenta presentar a Schopenhauer como un *Genie*, como un intempestivo, pero acaba por degenerar en un lamento por el abismo que separa a las masas de los grandes hombres.<sup>44</sup> Finalmente, a medida que Nietzsche se aleja del wagnerismo, se ríe de su propio credo de juventud o se abstiene de usar el término.<sup>45</sup> A la pregunta de por qué el filósofo abandonó su filiación juvenil se han dado muchas respuestas: psicológicas, estéticas, filosóficas, entre las cuales incluso podría extraerse cierto consenso. Que, por otra parte, este alejamiento haya significado un real desprecio por la obra del músico es un asunto hartamente disputado, por momentos quizá de manera poco interesante. En cualquier caso, estas preguntas conservan cierta exterioridad respecto del texto que nos ocupa, el «Fragment». Por el contrario, la cuestión de si Nietzsche dejó de lado definitivamente *no* la noción de genio ligada a la metafísica de artista, *sino* la matriz conceptual de la individualidad-genialidad parece un eje más productivo para iluminar no sólo la filosofía temprana, sino las proyecciones posteriores del pensamiento nietzscheano.

En nuestro texto, podría decirse, quedan registrados en estilo y contenido líneas invariantes de la filosofía de Nietzsche. En lo que a la construcción retórica se refiere, equivale el «Fragment» a un ejercicio, que podríamos llamar genealógico, de detectar en un discurso sobre el pasado la verdad de un discurso sobre el presente. Los «modernos» hallan *–quieren hallar–* jovialidad, mesu-

42. Friedrich Nietzsche, *GT* §21, en: *KSA*, t. I, p. 134; §23, en: *KSA*, t. I, p. 147; §24, en: *KSA*, t. I, p. 153.

43. Friedrich Nietzsche, «Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten», Vortrag III, en *KSA*, t. I, pp. 691, 694.

44. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* [en adelante *UB*] III, §3, en: *KSA*, t. I, p. 355 s.

45. Cf. *Menschliches, allzumenschliches* [en adelante *MA*] I, §162, en: *KSA*, t. II, p. 152. La crítica más severa –y acaso más injusta– a su proyecto juvenil la realiza Nietzsche en su «Ensayo de autocritica» (1886), en: *KSA*, t. I, pp. 11-22.

ra y armonía en los griegos *porque* lo *necesitan* para compensar, casi ornamentalmente, la barbarización del gusto a la cual su esclavitud los somete. Pero «en verdad» los griegos eran violentos y durísimos: no eran «demócratas», «socialistas», ni creían en la emancipación de la mujer. *Por eso* pudieron crear aquello que aún hoy conmueve oscuramente y que no es *mera* belleza. Desde este punto de vista, la filología —o lo que la escritura de Nietzsche conservó de la experiencia juvenil con documentos y monumentos antiguos—, es, al igual que la historia, un relato *sobre* el presente. Por otra parte, aunque en el mismo gesto, el filósofo exaspera la tensión y la distorsión de la mirada que la cultura moderna tiene sobre sí al presentar a lo arcaico como lo infinitamente actual. Para ello *evita* la operación «científica» de rigor: comparación, puesta en perspectiva, indicación contextual; se limita a presentar brutalmente un fenómeno en su potente vitalidad, sin difuminarlo, sin sintetizarlo, sin reducirlo causalmente.

Es en no menor medida a causa de esta operación que el discurso nietzscheano produce a un tiempo fascinación e irritación, interpretación y exégesis: no sólo porque las épocas oyen y desoyen alternativamente sus *propias* miserias, emociones o glorias, sino porque la maquinaria del texto conduce, descarría y en ocasiones extravía a partir de un conjunto de indicaciones, evocaciones y provocaciones. Al igual que, por ejemplo, Platón, Montaigne o Kierkegaard, Nietzsche constituye una de las personalidades filosóficas en que la densidad de lo textual/ficcional no sólo no es negada, sino por el contrario, exaltada. Frente a esta modalidad de pensamiento existen dos clases de extravío, que se ponen de moda alternativamente según las miserias de la época: por un lado, el literalismo elemental, que quisiera justificar una lectura apelando —«en última instancia»— a una cita que zanjaría disputas y, por el otro, cierto culteranismo que aceptaría gustoso la imposibilidad de que un decir acabe por cristalizar en ciertos dichos. Frente a nuestro texto, la primera posición hablaría acaso de un arcaísmo «anti-moderno» o bien de un esteticismo intempestivo que dice tener la vista puesta en lo que vendrá; la segunda, en cambio, acabaría por desactivar la tensión entre el decir y lo dicho y, seguramente, borraría por completo el momento temático del texto para hacer aparecer en él un mecanismo infernal que, al devorarse a sí mismo, permite la libertad casi jacobina del lector. ¿Pero no serían ambas actitudes diversas formas del mismo desoír? Si se pretende impugnar el texto —o, lo que es lo mismo, desactivar la *provocación*— a causa de un arcaísmo que se permite «recomendar la esclavitud», se habrá obviado la indicación de que los modernos somos *todos* esclavos: y este detalle hace ociosa la impugnación. Si, en cambio, convertimos al escrito en metáfora arbitraria de, por ejemplo, la escritura o —¿por qué no?— la diferencia, habremos desafectado un momento esencial de la textura del texto, a saber: el *insulto* o, al menos, la *burla*.

Al presentar el «Fragment» como un «discurso semi-místico de imágenes [*halb mystische Bilderrede*]», el autor se asigna impunidad en cantidad y calidad indeterminadas.<sup>46</sup> A partir de allí se enfrenta al problema de cómo produce la convivencia humana, en cuanto problema no-genérico; ¿qué artificios requiere la violencia originaria del ente que trasciende su determinismo natural y por ende su teleología? Para este problema no hay una regla, sino una invención y, en parte, una coordinación de dos series prácticas heterogéneas: la (re)productiva y la creativa. La primera genera condiciones de existencia (para un fin dado); la segunda destruye los recursos generados (para realizar ese fin). Al destruir esos recursos, asigna retrospectivamente un sentido a la actividad reproductiva y construye lo que ésta no puede: una síntesis creativa que redime de la violencia originaria. En sociedades «arcaicas» la destrucción improductiva subordina a la producción.<sup>47</sup> El gasto ocupa el lugar de lo sagrado, al tiempo que el trabajo el de lo pudoroso o vergonzoso. Las categorías de amo y esclavo tienen aquí su lugar.

Frente a esto, la «modernidad» relega la necesidad artística y sacraliza la «avidez de la lucha por la existencia». O, desde otro punto de vista y en palabras de otra tradición intelectual, el trabajo se convierte en trabajo *libre*. Pero un sistema que requiere trabajo libre es incompatible con el gasto y lo sacro. Si la modernidad está entonces «condenada» al trabajo irredento, su única salvación coincide con la de Fausto: suspensión de la avidez ante la belleza («*Im Augenblicke dürft' ich sagen/ Verweile doch, du bist so schön*»). Ésta es —sería—, empero, sólo la solución del «espíritu germano» al problema moderno; sin embargo, en la intemperie del mundo la extensión universal del trabajo libre genera la ilusión adecuada para la infinita reproducción: la dignidad del trabajo y la igualdad de derechos. La irritación de Nietzsche ante estas ideologías obedece no sólo a que hacen de la necesidad virtud, sino a que destituyen o reducen casi a grado cero la legitimidad de la lógica del gasto. A la imagen del arte como descanso de la seriedad del trabajo, es decir: como un insumo más de la reproducción de la fuerza de trabajo, opone Nietzsche el gasto que una comunidad *hace* y que, justamente, la *hace* ser comunidad. A pesar de lo abstracto del planteo, es de este núcleo conceptual que Nietzsche deriva y articula lo que podría denominarse su anti-liberalismo. Desde este punto de vista, la *multiplicidad e individualidad* como tales no tienen un valor intrínseco, sino más bien todo lo contrario: sólo

---

46. De aquí en adelante, las palabras o pasajes entrecorillados cuyo origen bibliográfico no se aclara pertenecen al «Fragment».

47. George Bataille ha construido gran parte de su teoría de la religión sobre esta premisa. Cf. *Teoría de la religión*, trad. esp. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1998.

hay unidad comunitaria por referencia al genio y a su obra. La decisión de un conjunto de hombres de vivir en común no deriva de un cálculo racional, sino de la unidad de la lengua, de la adhesión a un conjunto de tradiciones y costumbres de larga duración y poca coherencia que, no obstante, se condensan en obras de arte significativas por obra del genio.

La modernidad va en la dirección contraria. En la medida en que tiende a adorar el proceso de reproducción y transformarlo de medio en fin, se vuelve *obs-cena*. A diferencia de la cultura griega, que no puede sino atisbar con pudor el proceso de producción humana y empujarse frente a la potencia de la *physis*, la cultura moderna exhibe la fábrica que la gesta e identifica el fabricar con la obra. Si cualquier fabricar es obra, entonces no hablamos ya de la *Kultur*, del ideal alemán de la unidad de las manifestaciones artísticas de un pueblo, sino de la *Zivilisation*, la forma francesa de venerar la vida de las grandes ciudades carentes de religiosidad y tradición. Si Alemania ha de resistir y derrotar el ideal de la *Zivilisation*, piensa Nietzsche, es claro que el Estado puede hacer justicia a un pueblo estéticamente unido en cuanto garantiza la continuidad de la obra de arte genial y mantiene a la «sociedad civil» a raya. Pero esta tarea –como pensaba Schiller– no es meramente pedagógica u orientadora: siempre que hay genialidad estética, siempre que un pueblo produce grandes obras es porque una gran «tenaza» evita la dispersión atómica y conduce a la sociedad en pos de su unidad. Ahora bien, cuando el Estado deja de ser un medio para la existencia de una comunidad, cuando el Estado es desprovisto de su sustrato ético, tradicional e histórico, sólo entonces puede ser concebido como un medio para ciertos grupos, como un *aparato*.

Según el «Fragment», el lugar de lo político en cuanto *construcción* del Estado, *sujeción* de la dispersión atómica y *creación* del lazo social, es también una instancia de destrucción improductiva. Es por esta razón que puede haber *genialidad político-militar*. Miradas así las cosas, la idea de genialidad política es operativa, por lo menos, hasta *Menschliches, allzumenschliches*, donde se identifica la destrucción del Estado por parte de la democracia y el socialismo con la descomposición de un *plus* misterioso:

La fe en un orden divino de las cosas políticas, en un misterio en la existencia del Estado tiene un origen religioso: si desaparece la religión, entonces el Estado perderá inevitablemente su velo de Isis y ya no suscitará veneración. Vista de cerca, la soberanía del pueblo sirve también para apartar los últimos encantos [*Zauber*] y supersticiones [...]; la democracia moderna es la forma histórica de decadencia del Estado.<sup>48</sup>

---

48. Friedrich Nietzsche, *MA* §472, en: *KSA*, t. II, p. 306.

El destino luctuoso del gasto político es su *dialectización* o su reducción a *producto social*. Equivalente a este proceso es la disolución de la *Repräsentation* en *Vertretung*. Como –a diferencia de Tocqueville– Nietzsche se rehúsa a pensar políticamente la sociedad de masas, la identifica con la muerte del Estado y estigmatiza tanto el liberalismo como el socialismo como ideologías *anti-estéticas* de la reproducción. Esta conclusión, que supone –como se dijo– el gesto de la actualización de lo arcaico, se despliega dramáticamente en el «Fragment» por medio del anacronismo. Por un lado, la categoría de *esclavo*, propia de una sociedad basada en el gasto improductivo, se aplica ahora difusamente y genéricamente al modo de vida moderno. Por el otro, la idea de dignidad, inescindible de una operación de legitimación en la que es necesario abstraer toda particularidad e historicidad, se predica ahora del genio estético, el *cenit* de la individualidad histórica. El mundo moderno es un mundo invertido y también contradictorio: sacraliza *malgré lui* justo aquello que es imposible que sea sagrado.

La serie productividad/gasto/genialidad recorre toda la obra de Nietzsche, pero halla en el «Fragment» su anclaje político. Además de las peripecias en las que después quedó envuelto, este planteo es legible como el marco teórico con que el nacionalismo alemán enfrenta al socialismo. De otra manera es inexplicable por qué razón, tras su separación del wagnerismo, Nietzsche desarticuló la alianza entre política y estética sin renunciar a la serie antes mencionada. Esto no significa empero que la ambigüedad del planteo nietzscheano sobre el gesto sea erradicable: en la medida en que la categoría *trabaje* en fenómenos «modernos» no hallará jamás su lugar.

Universidad de Buenos Aires



# Fragmento de una forma ampliada

Friedrich Nietzsche

de *El Nacimiento de la tragedia*

escrito en las primeras semanas del año 1871

11 páginas

[10 = Mp XII I c. Comienzo de 1871]<sup>1</sup>

10 [1]

Ahora bien, a quien se le ha aclarado, por medio de la anterior caracterización,<sup>2</sup> el sentido de los mundos contrapuestos pero coperteneientes de lo apolíneo y

---

1. Los números y las siglas corresponden a la clasificación de Colli y Montinari, responsables de la edición crítica de la obra de Nietzsche. La presente traducción corresponde a un fragmento póstumo que figura en el séptimo tomo de *KSA*, clasificado como 10 [1] y se extiende entre las páginas 333-349. La paginación de la edición alemana se indica entre corchetes.

2. Esta remisión a *GT* es de carácter genérico: de hecho, al tiempo que escribía este fragmento, Nietzsche dudaba aún de la estructura definitiva de su obra. Asimismo, es difícil encontrar un pasaje del libro sobre la tragedia en el que Nietzsche no vuelva, con obsesión inacabable y en cada caso desde un diferente respecto, a iluminar la oposición entre las dos divinidades helenas. Si aceptamos la hipótesis de Von Reibnitz presentada *supra*, Nietzsche se estaría refiriendo a la primera parte de «Ursprung und Ziel der Tragödie», equivalente al texto póstumo «Die dionysische Weltanschauung». Desde un punto de vista no genético, sino sistemático, Nietzsche se referiría a *GT* §§1-6: *KSA*, t. I, pp. 25-52. En efecto, en un fragmento póstumo posterior al que aquí se traduce –comienzos de 1872: *Nachgelassene Fragmente* [en adelante, *NF*] 14 [7], en: *KSA*, t. VII, p. 377–, Nietzsche subdivide *GT* en partes y confina el análisis de lo dionisiaco y lo apolíneo a la primera, junto con la presentación de los conceptos de

lo dionisiaco podrá avanzar un escalón y, desde el punto de vista de ese conocimiento, captar *la vida helénica* en sus más importantes fenómenos como *preparación* para las más elevadas exteriorizaciones de aquellas pulsiones, para *el nacimiento del genio*.<sup>3</sup> Pues si bien debemos representarnos aquellas pulsiones como *fuerzas naturales*, independientemente de toda conexión con ordenamientos y costumbres sociales, estatales o religiosas, existe empero una manifestación más artificial y mucho mejor preparada o, por así decirlo, indirecta de ellas, que tiene lugar en el *genio* individual, sobre cuya naturaleza y elevado significado me tendré que permitir ahora un discurso semi-místico de imágenes.

El *hombre* y el *genio* se diferencian entre sí en la medida en que el primero es obra de arte sin ser consciente de ello, porque la satisfacción que de él se obtiene en cuanto obra de arte corresponde a una esfera de conocimiento y contemplación completamente distinta: pertenece, en este sentido, a la naturaleza, que no es otra cosa que un relucir, similar a una visión, del uno primordial.<sup>4</sup> En el genio, por

---

lo ingenuo y del lírico. La segunda parte comenzaría con el coro, el héroe y el mito (§§7-10), mientras que la tercera se dedicaría a Eurípides y Sócrates (Nietzsche no se refiere a la existencia de más partes de su libro). No obstante, las idas y venidas del filósofo respecto de la estructura del texto dificultan la posibilidad de determinar a ciencia cierta esta clase de cuestiones.

3. El vocablo alemán para *pulsión* es *Trieb*, posteriormente famoso a la luz de la obra de Sigmund Freud. Elegimos aquel término en lugar de *impulso*, ya que en este último caso se podría dar la idea de una *reacción*, de un acto inexplicable o parcialmente ininteligible. Tampoco hemos optado por *instinto*, ya que en general en alemán y en particular en la obra de Nietzsche es legible una distinción entre *Trieb* e *Instinkt*. Si bien el filósofo no utiliza sistemáticamente estos conceptos (en cuyo universo habría que incluir *afecto* o *afección* [*Affekt*]), es posible trazar una diferencia general entre ellos. El instinto es, a grandes rasgos, un juicio colectivo “incorporado” (*einverleibt*) que funciona espontáneamente y no requiere de un estímulo (*Reiz*). La etapa intermedia entre el puro impulso y el instinto correlativo es el semi-instinto (*Halbinstinkt*), que reacciona ante estímulos o, de otro modo, muere (NF 11 [164], en: *KSA*, t. IX, p. 505; cf. *MA* I, §228, en: *KSA*, t. II, p. 192; *Jenseits von Gut und Böse* §199, en: *KSA*, t. V, pp. 119-120; *Zur Genealogie der Moral* [en adelante *GM*] II §2, en: *KSA*, t. V, pp. 293-294). Una pulsión es básicamente una fuerza psíquico-corporal que no puede ser caracterizada cualitativamente de modo originario, sino como una mera energía que tiene que descargarse (*Morgenröte* §38, en: *KSA*, t. III, pp. 45-46). En este sentido, se parece a la definición freudiana de pulsión, en la medida en que a ésta es esencial el fin (*Zweck*), a saber, la descarga, mientras que el objeto (*Objekt*) es indiferente (la pulsión puede tener –como reza el título de una obra de Freud– muchos destinos). El *afecto*, en cambio, se constituye por un conjunto de pulsiones que le confieren una determinada cualidad (cf. *GM* III §20: *KSA*, t. V, pp. 387-390 y Müller-Lauter, *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Berlin, De Gruyter, 1971, pp. 14-15). Véase además *Die fröhliche Wissenschaft* §1, en: *KSA*, t. III, pp. 369-372, donde Nietzsche opone el *Instinkt* de auto-conservación (*Selbsterhaltung*) a diversas pulsiones o impulsos (*Triebe*). Para una distinción entre afecto y pasión (*Leidenschaft*) según un régimen de duración en el tiempo, cf. Heidegger, *Nietzsche*, Pfulligen, Neske, t. I, pp. 55-65. Este análisis es, con todo, tributario –incluso en los ejemplos– de la análoga distinción de Kant en el apartado 15 de la Introducción a la Segunda Parte (*Tugendlehre*) de *la Metaphysik der Sitten*. Sobre la noción de *Kunsttrieb* en Schopenhauer, cf. nota 56.

4. La locución alemana es *Spiegelung des Ur-Einen*. Véase nota 57.

el contrario, está presente al mismo tiempo –además del significado que le corresponde como hombre– también aquella fuerza peculiar de la otra esfera, que le permite sentir el éxtasis [334] de la visión. En cuanto el genio accede, aunque más no sea crepuscularmente, a una satisfacción en la contemplación del hombre que sueña, es capaz de experimentarla en su forma más elevada; así como, por otra parte, tiene este estado bajo su dominio y lo puede engendrar exclusivamente a partir de sí mismo. Luego de todo lo que hemos señalado sobre el significado eminente del sueño en relación con el uno primordial,<sup>5</sup> tenemos permitido considerar la totalidad de la vida de vigilia del hombre particular como una preparación para su sueño; ahora es preciso agregar que *la totalidad de la vida onírica de muchos hombres* es, a su vez, la preparación para el genio. En este mundo del no-ente, de la apariencia, es forzoso que todo *llegue a ser*: y así también *llega a ser* el genio, en cuanto en un complejo de la humanidad, en un individuo más grande, aquella sensación crepuscular de placer propia del sueño se intensifica cada vez más, hasta que alcanza el goce peculiar del genio: fenómeno que se nos hace ostensible en la comparación con la paulatina salida del sol, anunciada por la aurora y por los prematuros rayos. En este sentido amplísimo podemos designar a la humanidad, junto con la naturaleza toda –que aquí presuponemos en cuanto seno materno–, como el continuado nacimiento del genio; desde aquel punto de vista monstruoso y omnipresente del uno primordial se ha llegado en todo momento al genio, la pirámide de la apariencia es perfecta hasta la cima. Nosotros, en la estrechez de nuestra mirada y en el interior del mecanismo de la representación de tiempo, espacio y causalidad,<sup>6</sup> tenemos que contentarnos si reconocemos al genio como uno entre muchos hombres; en verdad, debemos darnos por satisfechos si es que lo hemos reconocido, lo cual en el fondo sólo puede suceder por azar y en muchos casos, ciertamente, no ha sucedido jamás.

El genio como hombre que «no despierta y sólo sueña»,<sup>7</sup> quien, como dije, se prepara y surge en el hombre que al mismo tiempo está despierto y sueña, es de

5. Aquí se aplica una vez más lo dicho en la nota 50. Desde un punto de vista sistemático, la observación de Nietzsche se refiere a *GT* §§1-5, en: *KSA*, t. I, pp. 25-48.

6. Según Schopenhauer existen cuatro formas de remitir un ente a su fundamento, es decir: de aducir la razón suficiente de su devenir, ser-conocido, ser y motivación. Con la «estrechez de la mirada» no se refiere Nietzsche a otra cosa que a la condición espacio-temporal y causal de la percepción de los fenómenos, es decir: a la razón suficiente de su devenir. Esta capacidad perceptiva, que para Schopenhauer es inmediata e intuitiva, corresponde al entendimiento (*Verstand*). Cf. Arthur Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund* §§19-22, en: *SW*, t. III, pp. 44-107.

7. Sobre el genio que sueña, cf. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, en: *Werke*, herausgegeben von Norbert Miller und Gustav Lohmann, München, Carl Hanser, 1959-1963, sec. I, t. V, p. 57, nota 26. En este pasaje, Jean Paul señala que el carácter meditativo del genio lo separa tajantemente de aquellos que no lo son. Por esta razón, la lámpara interior del genio se asemeja a una antorcha mortuo-

cabo a cabo de naturaleza *apolínea*: una verdad que, [335] de acuerdo con la caracterización precedente de lo apolíneo, se comprende de suyo. Esto nos impulsa a una definición del genio *dionisiaco* como hombre que, en un completo olvido de sí, se vuelve idéntico al fundamento primordial del mundo<sup>8</sup> y crea entonces, en pos de su redención, un volver a brillar de aquél a partir del dolor primordial: del mismo modo que tenemos que rendir culto a este proceso en el *santo* y en el gran *músico*, en ambos casos sólo repeticiones y segundos vaciados del mundo.<sup>9</sup>

Si este reflejo artístico del dolor primordial engendra desde sí un segundo relucir, como un sol adicional, entonces tenemos la común *obra de arte apolíneo-dionisiaca*, a cuyo misterio nos intentamos acercar con este lenguaje de imágenes.

Para aquel ojo de los mundos, frente el cual se derrama en sueño el mundo empírico real *junto con* su reflejo, aquella unificación dionisiaco-apolínea es por ende una forma eterna e inmodificable, por no decir única, del goce: no hay brillar dionisiaco sin reflejar apolíneo. Para nuestro ojo miope, casi cegado, aquel fenómeno se disgrega en diversas formas aisladas de goce –en parte apolíneas, en par-

---

ria, que se apaga inmediatamente al ser alcanzada por una corriente de aire que proviene de afuera. En la nota a este pasaje se encuentra el siguiente texto: «Pues la ausencia de meditación [*Unbesonnenheit*] en la acción, esto es: el olvido de los asuntos personales, se aviene tan bien con el carácter meditativo poético y especulativo, que es en el sueño y la locura, lugar en que aquel olvido acontece con mucha intensidad, donde aparecen frecuentemente el reflexionar y el poetizar. El genio es en más de un sentido un caminante nocturno: en su claro sueño puede más que en vigilia y asciende cada cumbre de la realidad a oscuras...». Es muy probable que Nietzsche hubiera leído este texto, cálidamente elogiado por Schopenhauer en *WWV II*, Kap. 31, en: *SW*, t. II, p. 487-488.

8. En *GT* Nietzsche se refiere, valiéndose de vocabulario schopenhaueriano a dos *Kunsttriebe*, que se fundan a su vez en dos fuerzas naturales (cf. Arthur Schopenhauer, *WWV II*, Kap. 27, en: *SW*, t. II, pp. 443-451). Los *Triebe* fundan dos mundos artísticos separables, en principio independientes de la acción del artista: el mundo del sueño y el de la embriaguez. El primero corresponde a Apolo y el segundo a Dioniso. Mientras que el primero domina el sueño, la forma, la imagen, el diálogo, el *epos*, la *belleza*, en el segundo se impone el desgarramiento, lo informe, lo musical y lo a-figurativo, es decir: lo feo. Según Nietzsche, la tragedia hace posible la reconciliación de ambos mundos artísticos y de ambos aspectos de la naturaleza.

9. A esta altura del texto ha introducido ya Nietzsche los dos términos que metaforizan el «movimiento» que «tiene lugar» entre el uno primordial (*Ur-Eine*) y su criatura: el mundo fenoménico. Se trata de *Spiegelung* (relucir, [proceso de] espejamiento) y *Widerschein* (reflejar o volver a brillar), a los que se suman –no aquí, pero sí en *GT- Wiederspiegelung* (volver a relucir, repetición del espejamiento: *GT* §5: *KSA*, t. I, p. 39) y *Widerschein* (brillar correlativo, i.e. relativo a otro brillar: *GT* §5: *KSA*, t. I, p. 39). El traductor español de *El nacimiento de la tragedia* opta en los cuatro casos por *reflejo* (*El nacimiento de la tragedia*, tr. esp. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1984, p. 57, 63, etc.). Cabe agregar que el *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig, Hirzel 1854-1960, t. 29, col. 1183 registra antiquísimos usos de *widerscheinen*, muchos de los cuales están estrechamente vinculados a la tradición mística. Por nuestra parte, preferiremos la inteligibilidad del texto al uso de una única palabra española para cada palabra alemana. En lo que se refiere a la críptica expresión «segundo vaciado», se trata aquí del *Abguss*, término técnico de la escultura que se refiere a las figuras de yeso u otros materiales que se han formado en un molde.

te dionisiacas–, y sólo en la obra de arte trágica escuchamos a aquel elevado arte doble –que en su unificación de lo apolíneo y lo dionisiaco es la reproducción de aquel goce primordial del ojo del mundo– dirigirnos la palabra. Así como para éste el genio es la cima de la pirámide de la apariencia, así también, por su parte, la obra de arte trágica debe valer para nosotros como cima de la pirámide artística accesible a nuestro ojo.

Nosotros, que nos vemos obligados a comprender todo bajo la forma del devenir, es decir: de la *voluntad*, seguimos ahora los pasos del nacimiento de las tres diferentes clases de genio en el mundo de los fenómenos, el único para nosotros consabido: investigamos qué importantes *preparativos* necesita la «voluntad» para acceder a ellos. Tenemos a tal efecto sobradas razones para probar nuestro asunto en el [336] *mundo griego*, que nos habla sencilla y expresivamente, como es su estilo, sobre aquel proceso.

Si el genio es realmente la meta y propósito final de la naturaleza, entonces también es preciso sostener que en las otras formas de manifestación<sup>10</sup> del ser helénico sólo han de reconocerse indispensables mecanismos auxiliares y preparativos para esa meta última. Este punto de vista nos obliga a investigar las raíces de hechos muy célebres de la antigüedad, sobre los cuales ningún hombre moderno ha hablado aún con simpatía: de lo que resultará que sólo a partir estas raíces podía crecer únicamente el maravilloso árbol de la vida del arte griego.<sup>11</sup> Puede ser que este conocimiento nos llene de horror: no obstante, este horror casi pertenece a los efectos necesarios de todos y cada uno de los conocimientos más profundos. Pues la naturaleza es, incluso allí donde se esfuerza por crear lo más bello, también algo espantoso. Es conforme a su esencia que la marcha triunfal de la *cultura* sólo beneficie a una minoría increíblemente pequeña de selectos mortales; que, no obstante, el *servicio esclavo* de la gran masa sea imprescindible, si es que ha de tener lugar una adecuada apetencia vital de arte.

10. Si bien se suele traducir *Erscheinung* por «fenómeno», el término alemán significa también aparecer o aparición, en el sentido de manifestación. Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* §7A, Tübingen, Niemeyer, 1993, pp. 28-32.

11. La imagen del árbol de la vida (que podría traducirse también por *tuya* = *Lebensbaum*) está provista de una gran potencia evocativa tanto religiosa como literaria. Es célebre a partir del Edén veterotestamentario (Génesis 2:9; 3:5), de la promesa neotestamentaria del Apocalipsis (2:7), pero también es parte fundamental del epos babilónico de Gilgamesh. La metáfora reaparece en uno de las obras favoritas de Nietzsche, el *Faust* -([ed. E. Trunz], München, Beck, 1999, Erster Teil, v. 2038-2039, p. 66), que se cita en el presente texto en dos oportunidades- y no cesa de tener buena fortuna en la literatura alemana (aparece, entre otros, en los *Hymnen an die Nacht*, de Novalis). Allí está estrechamente ligado a la vitalidad y a la redención, en oposición a la reflexión y la *libido sciendi*, lo cual en este contexto sugiere que el arte constituye el método del mundo griego para superar la intensa violencia que le pertenece.

Nosotros los modernos aventajamos a los griegos en dos conceptos que se dan aires de importancia como si fueran pavos y que, por así decirlo, nos han sido proporcionados como medio de consuelo frente a un mundo que se comporta de manera esclava y evita temerosamente la palabra «esclavo»: hablamos de la «dignidad del hombre» y de la «dignidad del trabajo». Todo el mundo se fatiga para perpetuar miserablemente una vida miserable; esta temible penuria obliga a un trabajo devorador, al cual de vez en cuando mira embobado el hombre seducido por la «voluntad», como si se tratase de algo digno. Pero para que el trabajo mereciera honores y nombres célebres sería ante todo necesario que la existencia misma, para la que aquél constituye en verdad sólo un fatigoso medio, tuviera algo más de dignidad que la que usualmente le atribuyen las filosofías y religiones serias. ¿Qué otra cosa nos [337] cabría hallar en la necesidad compulsiva de trabajar de millones sino la pulsión de seguir vegetando? ¿Y quién no reconocería la misma pulsión omnipotente en las plantas marchitas que extienden sus raíces en las piedras sin tierra?

De esta horrorosa lucha por la existencia sólo pueden salir a la luz aquellos individuos que se ocupan de inmediato con las imágenes ilusorias de la cultura artística; de tal suerte que no caen en el pesimismo práctico, un estado que la naturaleza aborrece al máximo. En el mundo moderno, que en comparación con el griego crea con mucha frecuencia anomalías y centauros y en el que el individuo —al igual que aquel ser fabuloso del comienzo de la *Poética* de Horacio—<sup>12</sup> está compuesto de multicolores fragmentos, se muestra en uno y un mismo hombre tanto la avidez de la lucha por la existencia como la de la necesidad artística:<sup>13</sup> de esta mezcla antinatural surge el apremio por disculpar y en cierto

---

12. Vale la pena citar in extenso el pasaje de Horacio al cual se refiere Nietzsche; se trata de la «Epístola a los Pisones» y es conocida como *Arte poética*: «Si por capricho infeliz/ un pintor da en la rareza/ de unir a humana cabeza/ de un caballo la cerviz,/ miembros de todas juntara/ las especies de animales/ y con plumas desiguales/ de aves mil las adornara,/ o bien el lienzo ostentase/ arriba mujer hermosa/ que en disforme y monstruosa/ cola de pez rematase./ ¿podrías a duras penas/ la risa, amigos, contener/ si alguien os invita a ver/ tan estupendas figuras?/ Creedme, nobles Pisones,/ a este cuadro semejante/ fuera aquel libro elegante/ en que su autor invenciones/ hacinase vanidosas./ sueños de enferma cabeza,/ y forjase informe pieza/ con porciones caprichosas/ sin enlace en sus extremos./ Que a poetas y pintores/ dispensa Apolo favores/ de audacia ya lo sabemos,/ y esa licencia pedimos/ y mutuamente la damos,/ pero sí la limitamos/ a lo justo que exigimos./ Que absurdo es mezclar los mansos/ animales con los fieros;/ con los tigres, los corderos;/ con las serpientes, los gansos.» Se cita aquí la traducción de Dolores Cortázar, incluida en *Horacio. Arte poética*, Madrid, Imprenta moderna, 1901.

13. Juega Nietzsche en este pasaje con la idea de necesidad o menesterosidad (*Bedürfniss*), muy cara a Schopenhauer, pero cambia por completo la constelación y sentido del concepto. Si hay algo que separa al joven filólogo de su maestro es que cree haber encontrado en el arte —el «Fragment» lo testimonia suficientemente— una forma excelente de comportarse individual y colectivamente. Y esta

modo por sacralizar a aquella primera avidez cuando se presenta la necesidad artística, lo cual ha sucedido a través de aquella ajustada representación de la dignidad del hombre y del trabajo. Los griegos no necesitan tales lamentables recursos de urgencia; entre ellos se expresa con claridad que el trabajo es un oprobio –no precisamente porque la existencia es un oprobio, sino porque surge el sentimiento de la imposibilidad de que el hombre en lucha por la nuda supervivencia pueda ser artista. El hombre *que necesita el arte* reina con sus conceptos en la Antigüedad, mientras que el *esclavo* determina las representaciones en la Edad Moderna: él, que conforme a su naturaleza tiene que referirse a todas sus circunstancias con nombres engañosos y resplandecientes para poder vivir. Fantasmas como la dignidad del hombre o la dignidad del trabajo son las criaturas indigentes de la esclavitud que se oculta de sí misma. ¡Fatídico tiempo, aquel en el que el esclavo ha sido incitado a reflexionar sobre sí y más allá de sí! ¡Fatídicos seductores, los que han aniquilado el estado de inocencia del esclavo con el fruto del árbol del conocimiento! Ahora, para poder vivir, [338] éstos<sup>14</sup> tienen que entretenerse con esas mentiras como la supuesta «igualdad de derechos para todos», los «derechos fundamentales del hombre», del género humano o la dignidad del trabajo, mentiras reconocibles para cualquier mirada profunda. Ciertamente, no tienen<sup>15</sup> permitido comprender a partir de qué momento, a partir de qué nivel, se puede hablar, poco más o menos, de dignidad –y los griegos no lo permiten siquiera una vez–, a saber: allí donde el individuo se trasciende por completo a sí mismo y no se ve forzado a producir y a trabajar al servicio de su supervivencia individual. Aun en esta cima del «trabajo» los grie-

---

excelencia no se refiere eminentemente a la satisfacción, la riqueza, el bienestar o el poder individuales o colectivos, sino a una metafísica (del uno primordial) que lleva a Nietzsche a postular una justificación estética de la existencia. Este planteo, que no es otra cosa que el *problema mismo* de la existencia, constituye desde el principio una impugnación a la filosofía de Schopenhauer. Si bien para el autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung* la experiencia estética no es un mero pasatiempo subjetivo, desligado de la verdad y de la profundidad existencial, tampoco adquiere la centralidad que le adjudica su discípulo. Lo estético no es reductible a la esfera de las bellas artes, sino que debe ser pensado en su pureza como un momento en que el entendimiento logra desligarse de la voluntad y puede *percibir* el puro *qué* de las cosas, su idea. Si el *genus* de lo estético es la auto-supresión de la voluntad, entonces el artista será uno de los tres exponentes de esta capacidad, junto con el sabio y el santo. En lo que a la necesidad metafísica se refiere, Schopenhauer la hace derivar de la mortalidad como tal y de la vanidad de los afanes; señala asimismo que dos grandes clases de discurso pueden saciarla parcialmente: la religión y la filosofía. Mientras que la primera se presenta de manera alegórica y por ello es accesible al pueblo, la segunda es una forma compleja y elitista de la verdad. Sobre lo anterior, cf. Arthur Schopenhauer, *WWV II*, Kap. 17, en: *SW*, t. II, pp. 206-243.

14. Aquí Nietzsche parece haber cometido un error en la concordancia. En «GS», en: *KSA* 1, p. 766 se lee *dieser* en lugar de *diese*, con lo cual se remite el singular *der Sklave* (el esclavo), en lugar del plural *unselige Verführer* (fatídicos seductores).

15. Cf. nota anterior.

gos tienen la misma franca ingenuidad. Incluso aquel empalidecido epígono, Plutarco, tiene tanto instinto griego en sí, que nos puede decir que ningún joven de cuna noble ansiaría ser un Fidias, si viera el Zeus de Pisa o ser un Policleto, si viera a Hera en Argos; y tampoco desearía ser Anacreonte, Filetas o Arquíloco, por mucho que pudiera deleitarse con su poesía.<sup>16</sup> La creación artística cae para el griego bajo el indigno concepto de trabajo, al igual que el trabajo manual propio de esclavos. Pero cuando la fuerza coercitiva de la pulsión artística actúa en él, *tiene que* crear y someterse al acuciamiento del trabajo. Al griego le sucedía lo que a un padre que admira la belleza y el talento de su hijo, pero piensa con pudorosa repugnancia en el acto de su nacimiento. El jubiloso estupor ante la belleza no lo ha ofuscado respecto del proceso en que ésta surge; un proceso que se le aparecía como toda creación en la naturaleza, como una violenta indignencia, como un ávido bregar hacia la existencia. Este mismo sentimiento por el cual se contempla el proceso de engendramiento como algo que ha de ser ocultado pudorosamente, aun cuando el hombre sirva en él a una meta más elevada que su conservación individual, es el que también recubría con un velo el surgimiento de las grandes obras de arte, a pesar de que a través de ellas se inaugurara [339] una forma de existencia más elevada, al igual que a través de aquel acto una nueva generación. El *pudor* parece, entonces, entrar verdaderamente en escena allí donde el hombre es apenas el instrumento por el cual se manifiesta una voluntad infinitamente más grande de lo que él tiene permiso de ser en la forma particular del individuo.

Ahora disponemos del concepto general bajo el cual han de subsumirse los sentimientos de los griegos respecto de la esclavitud y el trabajo. Ambas cosas contaban entre ellos como un oprobio necesario, frente al cual se experimenta pudor; este sentimiento contiene el conocimiento inconsciente de que la auténtica meta *requiere* la existencia de las condiciones antes mencionadas, el conocimiento de que aquí reside, no obstante, lo que la esfinge naturaleza, que tan bellamente extiende su cuerpo virgen en la glorificación voluntaria de la vida cultural artísticamente libre, tiene de espantoso y de bestia de presa. La formación,<sup>17</sup> que concibo ante todo como verdadera necesidad del arte, se asienta so-

16. Nietzsche cita a Plutarco, *Vidas paralelas*, «Pericles», II. Hay una versión española incluida en *Biógrafos griegos*, trad. esp. Antonio Romanillos, José Ortiz y Sanz & José Riano, Madrid, Aguilar, 1964. En esta versión, la cita se halla en la página 187.

17. Al menos en su juventud, Nietzsche hace una distinción entre formación (*Bildung*) y cultura (*Kultur*). Así, por ejemplo, es muy famosa la distinción entre una formación o educación (*Erziehung*) que conduce a una forma de vida coherente y unificada por un sentir estético común y otra que sólo aspira a la erudición o a la «objetividad» (*Gebildetheit*). Mientras que la erudición conduce a lo «contrario de la cultura, la barbarie, esto es: la falta de estilo o la caótica superposición de to-

bre un fondo horrible; éste se da a conocer empero en el sentimiento ambiguo del pudor. Para que esté dado el suelo de un gran desarrollo artístico, es preciso que la enorme mayoría, servilmente sometida a penurias que *rebasen* sus necesidades individuales, se ponga al servicio de una minoría. A expensas de la mayoría y gracias a su plus de trabajo, esta clase privilegiada debe ser dispensada de la lucha por la existencia para poder entonces crear un nuevo mundo de necesidades. Por consiguiente, tenemos que dejar sentada como cruel condición fundamental de toda formación que la esclavitud pertenece a la esencia de una cultura: un conocimiento que puede generar inmediatamente un justificado horror ante la existencia. Este conocimiento es como los buitres que mordisquean el hígado del promotor prometeico de la cultura. La miseria de la masa que vive esforzadamente tiene que acrecentarse aún más para hacer posible a un número de hombres olímpicos la producción del mundo artístico. He aquí la fuente de la aquel rencor mal disimulado que comunistas y socialistas y también sus más pálidos herederos, la *race*<sup>18</sup> blanca [340] de los liberales, han alimentado contra las artes, pero también contra la antigüedad clásica. Si la cultura residiera realmente en el arbitrio de un pueblo, si aquí no imperaran poderes ineluctables que son ley y barrera para el individuo, entonces el desprecio de la cultura, la glorificación de la pobreza del espíritu, la destrucción iconoclasta de las pretensiones del arte serían algo más que una rebelión de la masa oprimida contra ciertos zánganos: sería el grito de la *compasión* que derrumbaría los muros de la cultura; la pulsión de justicia, de equidad en el sufrimiento, anegaría todas las demás representaciones. A decir verdad, el exaltado sentimiento de la compasión ha arrasado aquí y allí de una vez con todos los diques de la vida cultural: un arco iris de amor compasivo y de paz ha aparecido con el primer surgimiento del Cristianismo y bajo su resguardo nació su más bello fruto, el evangelio de San Juan.<sup>19</sup> Hay también ejemplos que muestran que poderosas religiones petrifican, por así decirlo, un determinado grado de cultura durante largos períodos; piénsese en la milenaria cultura momificada de Egipto. Pero no hay que olvidarse de una cosa: la misma crueldad que hallamos en la esencia de toda cultura, reside también en la esencia

---

dos los estilos», la *Kultur* es, en cambio, «ante todo la unidad del estilo artístico en todas las expresiones vitales de un pueblo». Por consiguiente, «saber o haber aprendido mucho no es un medio necesario de la cultura ni un signo de la misma» (Friedrich Nietzsche, *UB* I, §1, en: *KSA*, t. I, p. 159). Cf. además «Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten» §2, en: *KSA*, t. I, pp. 687 s.; *GT* §23, en: *KSA*, t. I, pp. 145 s.; *UB* II §1, en: *KSA*, t. I, pp. 250-251 y Patrick Wotling, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, París, PUF, 1995.

18. En francés en el original. «Raza» es en francés, no obstante, *race*.

19. Es notable la importancia que Nietzsche asigna en su juventud a este evangelio. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT* §1, en: *KSA*, t. I, p. 25; «Die dionysische Weltanschauung», en: *KSA*, t. I, p. 553; «Die Geburt des tragischen Gedankens», en: *KSA*, t. I, p. 581.

de toda religión poderosa;<sup>20</sup> de tal modo que no tendremos problemas en comprender que una cultura haga desplomar, con su grito de justicia, las torres demasiado elevadas de un bastión de exigencias religiosas. Lo que en esta espantosa constelación de cosas quiere, es decir: tiene que vivir, es, en el fondo de su esencia, imagen del dolor y la contradicción primordiales, razón por la cual tiene que darse a nuestros ojos, «órgano adecuado para la tierra y el mundo»,<sup>21</sup> como voluntad, como insaciable avidez de existir. Por eso también es lícito comparar la cultura señorial con un vencedor que chorrea sangre y que en su marcha triunfal arrastra como esclavos a los vencidos, encadenados a su carro: a los cuales un poder bienhechor ha ofuscado los ojos, de tal suerte que, casi aplastados por las ruedas [341] del carro, aún gritan: «¡Dignidad del trabajo! ¡Dignidad del hombre!»

El hombre moderno está acostumbrado, no obstante, a una consideración completamente distinta, reblandecida, de las cosas. Por esa razón está siempre insatisfecho, porque nunca se atreve a encomendarse por completo a la temible y gélida corriente de la existencia, sino que deambula temerosamente en la orilla. La época moderna, con su «ruptura», ha de comprenderse como una época que se repliega ante todas sus consecuencias: no quiere tener nada *íntegramente*, íntegramente incluso con toda la natural crueldad de las cosas. La danza de su pensamiento e impulso es en verdad ridícula, porque siempre se arroja anhelante sobre nuevas formas para abrazarse a ellas, pero luego, súbitamente, tiene que dejarlas ir con horror, como Mefistófeles a las seductoras Lamias.<sup>22</sup> De este

20. En el pasaje paralelo a éste en «GS» interpola Nietzsche un pasaje muy burckhardiano: «y en general en la naturaleza del poder, que siempre es malvado [*und überhaupt in der Natur der Macht, die immer böse ist*]» (KSA, t. I, p. 768). Cf. Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Mit einer Nachwort von Alfred von Martin* [en adelante WB], Krefeld, Im Scherpe, 1948, pp. 42, 148. En verdad, Burckhardt aclara *loc. cit.* que la sentencia proviene de «[Friedrich Christoph] Schlosser», historiador alemán (1776-1861).

21. Johann W. Goethe, *Faust, op. cit.*, Zweiter Teil, v. 11907, p. 358. No está de más notar que en la versión de este pasaje que luego pasó a formar parte de «GS» Nietzsche escriba «*devenir*» (*Werden*) donde en nuestro texto figura «voluntad» (*Wille*). Este reemplazo constituye una heterodoxia tal respecto del schopenhauerismo, que debería evitar las reducciones rápidas del pensamiento del joven Nietzsche al sistema de su venerado maestro. Sobre la incompatibilidad de la voluntad y el devenir, cf. por ejemplo Arthur Schopenhauer, *WWV I §18*, en *SW*, t. I, pp. 156 s.

22. Johann W. Goethe, *Faust, op. cit.*, Zweiter Teil, v. 7696 s. El pasaje al que se refiere Nietzsche se encuentra en el apartado «La noche de Walpurgis clásica» (v. 7005 s.), despliegue portentoso de la imaginación goetheana, en el cual desfilan una plétora de seres mitológicos: esfinges, sirenas, grifos, el centauro Quirón, etc. Lamia es en la mitología griega la hija de Poseidón. Sin embargo, las Lamias son famosas por tres leyendas. Una de ellas las sindicaba como monstruos femeninos que robaban niños. La segunda se refiere específicamente a una doncella proveniente de Libia, preferida de Zeus. La doncella, que tuvo varios hijos con Zeus, era intensamente envidiada por Hera, quien mataba a los niños y la perseguía. La impotencia ante la persecución llevó a Lamia a refugiarse en una cueva, donde al cabo de un tiempo se transformó en un monstruo que robaba los hijos de las madres dichas.

ablandamiento del hombre moderno han nacido las penurias del presente, para las cuales me atrevo a recomendar la *esclavitud*, aun cuando sea con nombres más tibios, como un antídoto que reside en la esencia de la naturaleza; la esclavitud, que en modo alguno se les antojó escandalosa y menos aún abyecta ni al Cristianismo primitivo ni al mundo germano. Dejando de lado a los esclavos griegos, cómo nos eleva la contemplación del siervo medieval, la relación jurídica y ética interiormente poderosa y delicada que mantiene con su superior, el cercado profundo y poético de su estrecha existencia. ¡Qué elevada y qué reprochable!

Ahora bien, quien pueda reflexionar sin melancolía sobre la configuración de la *sociedad*, quien haya aprendido a concebirla como el continuo y doloroso nacimiento de aquellos hombres de cultura eximidos del trabajo, al servicio de los cuales todo lo demás se consume, ése ya no se engañará más con aquel brillo fingido que los modernos han divulgado acerca del origen y significado del *Estado*. Pues, ¿qué puede significar para nosotros el Estado, si no el medio [342] para encauzar y garantizar la continuidad ininterrumpida del proceso social recién descrito? Aun cuando la pulsión de sociabilidad del hombre aislado sea poderosa, sólo la férrea tenaza del Estado reúne por la fuerza a las grandes masas, de tal modo que ahora *tiene* que producirse la separación química de la sociedad, con su nueva estructura piramidal. Pero, ¿de dónde proviene este súbito poder del Estado, cuya meta reside bien lejos, más allá de la comprensión, incluso del egoísmo de los particulares? ¿Cómo surgió el esclavo, el ciego topo de la cultura? Los griegos nos lo han confesado en su posición instintiva frente al derecho de gentes, que incluso en la más madura plenitud de su carácter ético y humanidad no cesó de proclamar con voz broncínea las siguientes palabras: «Al vencedor pertenece el vencido, con hembra y niño, bienes y sangre. La violencia confiere el primer derecho; y no hay derecho alguno que no tenga a la violencia como su fundamento».

Así vemos, nuevamente, con qué impiadosa rigidez la naturaleza, para llegar a la sociedad, fragua los crueles instrumentos del Estado: a saber, aquellos conquistadores con manos férreas, que no son otra cosa que objetivaciones de los

---

Aún así, Hera continuó con su venganza y le quitó el sueño, ante lo cual Zeus le permitió quitarse los ojos. La tercera presenta a las Lamias como vampiros femeninos, doncellas que sorben la sangre hombres jóvenes (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. esp. Francisco Payarols, Paidós, Buenos Aires, 1997, s. v., pp. 303-304). Esta última versión parece corresponder al *Faust*, donde Goethe hace que las vampiras se burlen del no tan joven Mefistófeles, quien, engañado por su seducción, confiesa que habría disfrutado del engaño si éste hubiese durado más tiempo: «*Ich möchte gerne mich betrügen/ wenn es nur länger dauerte*» (vv. 7799-7800). La cita de Nietzsche, en cambio, neutraliza el contenido humorístico e irónico del pasaje.

instintos que hemos mencionado. Ante la grandeza y poder indefinibles de los conquistadores, el espectador intuye que sólo se trata de medios para un propósito que se manifiesta en ellos, pero también se les oculta. Al igual que si una voluntad mágica dimanara de ellos, con la misma enigmática prontitud se les suman las fuerzas más débiles, de igual modo se convierten éstas maravillosamente durante la súbita intensificación de aquella avalancha de violencia, bajo el encantamiento de aquel núcleo creativo, en una afinidad hasta entonces inexistente.

Ahora bien, si vemos cuán poco se preocupan los sometidos por el horrible origen del Estado, tan poco que en el fondo no hay ninguna clase de acontecimientos sobre los cuales la historia universal nos haya instruido peor que sobre la puesta en práctica de aquellas violentas, sangrientas y casi siempre [343] inexplicables usurpaciones; si, más aún, allí donde el entendimiento calculador sólo está capacitado para ver una adición de fuerzas, los corazones se inflaman involuntariamente en contrapunto con aquella magia del Estado a causa del presentimiento de un propósito recónditamente profundo;<sup>23</sup> si se considera ahora el Estado, incluso con fervor, como la meta y la cima del sacrificio y los deberes del particular: es porque en todo eso se expresa la enorme necesidad del Estado, sin el cual la naturaleza no podría conseguir, por medio de la sociedad, su redención en la apariencia, en el espejo del genio. ¡A qué conocimientos no se sobrepone el placer instintivo en el Estado! Habría que pensar, sin embargo, que un ser que comprende profundamente el nacimiento del Estado buscará su bienaventuranza de allí en adelante a una temerosa distancia de él: ¡y hay acaso algún sitio donde no puedan verse los monumentos de aquel surgimiento, tierras arrasadas, ciudades destruidas, hombres agrestes, odio voraz entre los pueblos! El Estado, de ignominioso origen, para la mayoría de los seres una fuente constante de agobio, la antorcha devoradora del género humano durante períodos que se repiten con frecuencia; y no obstante un sonido que nos desquicia, un grito de guerra que ha producido el entusiasmo para realizar innumerables actos verdaderamente heroicos, quizás el objeto más elevado y venerable para la masa egoísta, que lleva en su rostro, aunque más no sea en los momentos terribles de la vida del Estado, una insólita expresión de grandeza!

En vista de la altura solar única de su arte, tenemos que construirnos ya *a priori* a los griegos como «los hombres políticos en sí»: y en verdad la historia no co-

---

23. La palabra alemana para presentimiento es *Abnung* y adquiere su máxima intensidad en *GT* cuando se refiere a la anticipación del restablecimiento de una unidad perdida o, para decirlo más correctamente, la *reinvención* del espíritu y el mito alemanes a partir de la música. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT* §10, en: *KSA*, t. I, p. 73. Nietzsche se inspiró para este uso en el vocabulario del joven Wagner: *OuD*, pp. 344, 384.

noce un ejemplo similar de tan terrible desencadenamiento de la pulsión política, de tan incondicionado sacrificio de todos los intereses al servicio de este instinto del Estado; si se trata de comparar, a los sumo se podría distinguir por similares razones a los hombres del Renacimiento en Italia con el mismo título. Tan sobrecargada está aquella [344] pulsión entre los griegos, que una y otra vez se enfurece consigo misma y hiende los dientes en la propia carne. Este sangriento celo que se extiende de ciudad en ciudad, de partido en partido, esta avidez asesina de pequeñas guerras, el animalesco desfile triunfal sobre el cadáver del enemigo muerto, en una palabra: aquella incesante renovación de las escenas de lucha y atrocidad troyanas, en cuya contemplación, gozosamente sumido, vemos ante nosotros a Homero, el heleno típico – ¿hacia dónde apunta esta ingenua barbarie del Estado griego, de dónde obtiene éste su disculpa ante el tribunal de la justicia eterna? Orgulloso y calmo comparece el Estado ante el tribunal: y lleva de la mano a la hembra que florece con esplendor, la *sociedad* griega. Para esta Helena y sus hijos combatió en aquellas guerras: ¿qué juez tendría competencia aquí para condenar?

A partir de esta misteriosa conexión que aquí presentimos<sup>24</sup> entre Estado y arte, avidez política y procreación artística, campo de batalla y obra de arte, entendemos por Estado, como se ha dicho, sólo la férrea tenaza que produce coercitivamente el proceso de socialización; mientras que sin Estado, en el natural *bellum omnium contra omnes*, la sociedad no puede en modo alguno echar sus raíces mucho más allá del ámbito de la familia. Ahora, luego de que ha tenido lugar un proceso universal de formación de Estados, aquella pulsión del *bellum omnium contra omnes* se concentra, por cierto, en horribles tormentas bélicas entre los pueblos y se descarga, por así decirlo, en golpes tanto más impetuosos cuanto más infrecuentes. En los intervalos, empero, la sociedad tiene tiempo de germinar y verdear por doquier bajo el efecto interiorizado y comprimido de aquel *bellum*, para que, tan pronto se sucedan algunos días templados, deje brotar la resplandeciente floración del genio.

De cara al mundo político de los helenos no quiero esconder en qué fenómenos del presente creo reconocer peligrosos raquitismos de la esfera política, igualmente graves para el arte y la sociedad. [345] Bajo el supuesto de que haya hombres que, digámoslo así, se hallen emplazados por su nacimiento fuera de los instintos del pueblo y del Estado, que por ello han de reconocer al Estado en tanto y en cuanto comprendan que está ligado a su propio interés, entonces serán necesariamente ellos quienes se representarán como meta última del Estado una coexistencia lo menos incordiosa posible entre grandes colectividades polí-

24. Cf. nota anterior.

ticas, en las cuales les estaría permitido sobre todo a ellos abocarse sin restricciones a sus propósitos. Con esta representación en la cabeza, apoyarán aquella política que ofrezca la mayor garantía para estos propósitos, razón por la cual es impensable que se sacrifiquen, guiados tal vez por un instinto inconsciente, en beneficio de la tendencia estatal; impensable porque carecen justamente de ese instinto. El resto de los ciudadanos del Estado están a oscuras respecto de aquello que la naturaleza se propone con los instintos estatales y obedecen ciegamente; sólo los que están por fuera de esos instintos saben lo que *ellos* quieren del Estado y lo que éste debe garantizarles. Por eso es absolutamente inevitable que tales hombres adquieran una gran influencia sobre el Estado, ya que se han permitido considerarlo un *medio*, mientras que todos los demás son, bajo el poder de aquellos propósitos inconscientes, solamente un medio para el fin del Estado. Ahora bien, para que los hombres que carecen de instintos estatales alcancen, por medio del Estado, el máximo fomento de sus metas egoístas es ante todo necesario que el Estado se libere por completo de aquellos éxtasis guerreros horriblemente impredecibles, de suerte que pueda ser utilizado de modo racional; y con vistas a ese fin se esfuerzan, tan conscientemente como sea posible, por lograr un estado de cosas en el cual la guerra se vuelva imposible. En este caso se trata ante todo de cercenar y debilitar estas pulsiones específicamente políticas y, a través de la constitución de grandes cuerpos estatales *de similar peso* y del establecimiento de garantías recíprocas entre los mismos, de transformar un provechoso éxito de una guerra de agresión y con ello la guerra misma en algo altamente improbable; al igual que, por otra parte, buscan arrebatar la cuestión de la guerra y la paz de la exclusiva decisión [346] de los jefes políticos, para poder apelar más bien al egoísmo de la masa o de sus representantes: para lo cual necesitan, a su vez, disolver lentamente los instintos monárquicos de los pueblos. Realizan ese fin por medio de la más general propagación de la cosmovisión liberal-optimista, enraizada en las doctrinas de la Ilustración y la revolución francesa, esto es: una filosofía superficial, completamente anti-germana y *auténticamente románica*. No puedo evitar ver en el movimiento de las nacionalidades hoy en día imperante y en la simultánea aceptación del derecho al sufragio universal más que nada los efectos del temor a la guerra, así como tampoco dejar de divisar en el trasfondo de estos movimientos a los que en realidad temen, esos eremitas verdaderamente internacionales, apátridas del dinero, los cuales, por su natural carencia de instinto estatal, han aprendido a abusar de la política como medio de la bolsa, así como del Estado y de la sociedad como aparatos para su propio enriquecimiento. El único antídoto contra esta desviación –desde nuestro punto de vista, temible– de la tendencia estatal en una tendencia dineraria es la guerra y de nuevo la guerra: en cuyo desencadenamiento –por lo menos– se

hace claro que el Estado no se funda en el temor al *daimon* de la guerra, que no es un instituto para la protección de individuos egoístas,<sup>25</sup> sino que engendra, en el amor a la patria y al príncipe, un impulso ético que apunta a un destino mucho más elevado. Así pues, si señalo como una peligrosa característica del presente político la utilización de la idea misma de revolución al servicio de una aristocracia del dinero, avara y sin Estado, si comprendo al mismo tiempo la enorme propagación del optimismo liberal como resultado de una economía moderna dineraria que ha caído en extrañas manos y veo que todos los males de la situación social, junto con la forzosa decadencia del arte, o bien germinan a partir de esa raíz o bien están íntimamente unidos a ella, entonces se me tendrá que conceder que entone para esta ocasión un peán a la *guerra*. Terrible [347] resuena su arco de plata: y aunque se presenta rápidamente como la noche, es el dios que consagra y purifica el Estado. En primer lugar, empero, como dice el comienzo de la *Iliada*,<sup>26</sup> arroja sus flechas sobre mulos y perros. Luego alcanza a los hombres mismos y por todos lados se alzan las llamas de las hogueras con cadáveres. Quede dicho, pues, que la guerra constituye algo tan necesario para el Estado como el esclavo para la sociedad: y, ¿quién de los que se preguntan honestamente por las razones de la inigualada perfección artística griega podría sustraerse a estos conocimientos?

Quien considere la guerra y su posibilidad uniformada, el estamento de los soldados, en relación con lo que hasta aquí se ha referido sobre la esencia del Estado tiene que llegar a captar que a través de la guerra y en este estamento se ofrece a nuestra vista una imagen o acaso el modelo mismo del Estado.<sup>27</sup> Aquí vemos, como el más universal efecto de la tendencia bélica, una inmediata separación y desmembramiento de la masa caótica en castas militares, a partir de las cuales se eleva piramidalmente, con una extensísima base esclava, el edificio de la «sociedad guerrera». El fin inconsciente del movimiento en su totalidad somete a cada cual bajo su yugo y produce, incluso entre naturalezas heterogéneas, una transfiguración química de sus propiedades –digámoslo así–, hasta que éstas alcanzan cierta afinidad con el fin. En las castas superiores se advierte ya algo más; eso de lo que aquí, en este proceso interior, en el fondo se trata, a saber: del nacimiento del genio militar, al que hemos conocido en su condición de fundador originario de Estados. En algunos casos, por ejemplo en la constitución es-

25. Sobre el Estado como agencia de protección, cf. Jacob Burckhardt, *WB*, p. 142; Arthur Schopenhauer, *WWV I* §62, en: *SW*, t. I, p. 478; *Parenga und Paralipomena II* §123, en: *SW*, t. V, p. 286.

26. Homero, *Iliada*, canto I, v. 42 s.

27. Juego de palabras entre *Abbild* (imagen que copia algo, reproducción) y *Urbild* (imagen original, modelo).

partana de Licurgo, puede percibirse claramente la impronta de aquella idea fundamental del Estado, del nacimiento del genio militar.<sup>28</sup> Si nos imaginamos ahora el Estado originario en el ejercicio más intenso de su vitalidad, en su auténtico «trabajo», y nos representamos la técnica de la guerra en su totalidad, no podemos sino corregir los conceptos por doquier consagrados [348] de la «dignidad del trabajo» y de la «dignidad del hombre» a partir de la siguiente pregunta: el concepto de «dignidad» ¿se ajusta también al trabajo que tiene por fin la destrucción del hombre «digno» e incluso al hombre a quien está encomendado este «trabajo digno» o no será que, cuando se trata de la tarea guerrera del Estado, aquel concepto se suprime a sí mismo por contradictorio? Yo diría que el hombre guerrero es un medio del genio militar y su trabajo, a su vez, un medio del mismo genio; y no es en cuanto hombre absoluto y no-genio, sino en cuanto medio del genio –el cual también puede arbitrar su destrucción como medio de la obra de arte guerrera– que le corresponde al guerrero un grado de dignidad, a saber: la de ser dignificado en cuanto medio del genio. Lo que aquí se muestra en un solo ejemplo vale sin embargo en un sentido generalísimo: todo hombre, con la totalidad de sus actividades, sólo tiene valor en la medida en que consciente o inconscientemente es instrumento del genio; de lo cual ha de extraerse inmediatamente la consecuencia ética de que el «hombre en sí», el hombre absoluto, no posee dignidad, derechos o deberes; sólo como un ser completamente determinado, que está al servicio de fines inconscientes, puede el hombre disculpar su existencia.

Según nuestras consideraciones, el Estado perfecto de Platón es algo aún más grandioso de lo que imaginan sus más serios admiradores, por no hablar del risueño desprecio con que nuestros hombres cultos, «históricamente» formados, rechazan semejante fruto de la antigüedad. La auténtica meta del Estado, la existencia olímpica y el siempre renovado engendramiento del genio, respecto del cual todos los demás hombres son sólo medios preparatorios, se descubre aquí a través de una intuición poética: Platón atravesó con su mirada el herma horriblemente devastado de la pretérita vida del Estado y advirtió no obstante la existencia de algo divino en su interior. Creyó que esto divino podía ser aislado y que [349] su cara exterior, furiosa y bárbaramente deformada, no formaba parte de la esencia del Estado; todo el fervor de su pasión política se aplicó a aquel de-

---

28. Nietzsche parece referirse aquí a Plutarco, *Vidas paralelas*, «Licurgo», XIII (= Biógrafos griegos, *op. cit.*, p. 82 s.). Es probable asimismo que Nietzsche haya leído el texto de Friedrich Schiller, «Die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon», en: *Werke*, herausgegeben von Paul Stapf, Wiesbaden, Vollmer, t. II, pp. 870-900, donde Schiller sigue paso a paso a Plutarco, pero agrega que la constitución espartana era una «obra de arte perfecta» (*vollendetes*] *Kunstwerk*: p. 878).

seo. Que no colocara al genio en su concepto más universal en la cima del Estado perfecto, sino sólo aceptara al genio de la sabiduría en la más alta jerarquía y excluyera de plano a los artistas geniales de su Estado, fue una inflexible consecuencia de algo que pronto hemos de considerar en detalle: el juicio socrático sobre el arte, que Platón, en lucha consigo mismo, había hecho suyo. Esta laguna, más bien exterior y casi azarosa, no debe ser contada entre las características principales del Estado platónico.

Así como Platón sacó a la luz el más íntimo fin del Estado de sus coberturas y turbiezas, así también comprendió la más profunda razón de la posición de la *mujer helénica* frente al Estado: en ambos casos divisó en aquello que lo rodeaba la imagen de las ideas, que para él se habían vuelto manifiestas y frente a las cuales lo real es, por cierto, imagen nebulosa y juego de sombras. Quien, según la extendida costumbre, considera indigna o contraria a la humanidad la posición de la mujer helénica como tal, tiene que remitirse con esta objeción a la concepción platónica de dicha posición: pues en ella hallamos lo que circundaba al filósofo, sólo que, por así decirlo, lógicamente precisado. Aquí se repite, pues, nuestra pregunta: ¿no debería tener la esencia y posición de la mujer helénica una relación *necesaria* con las metas de la voluntad helénica?

Lo más íntimo que Platón pudo decir como griego de la posición de la mujer en relación con el Estado fue la chocante exigencia de que la *familia* tenía que *dejar de existir* en el Estado perfecto. Dejemos de lado ahora cómo él, con el fin de llevar a cabo puramente esta exigencia, llegó incluso a suprimir el matrimonio y en su lugar - - - oficialmente - - - festivas.<sup>29</sup>

---

29. Los tres guiones del último enunciado del texto son una convención filológica cuyo significado es: «oración incompleta».