

BIBLIOTECA NIETZSCHEANA

Bajo la dirección de
Jacobo Muñoz

Friedrich Nietzsche

ESCRITOS SOBRE WAGNER

Introducción, traducción y notas

de

Joan B. Llinares

BIBLIOTECA NUEVA

Cubierta: A. Imbert

ÍNDICE

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2003
Almagro, 38
28010 Madrid

ISBN: 84-9742-098-5
Depósito Legal: M-240-2003

Impreso en Rógar, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

EL CASO WAGNER*
UN PROBLEMA PARA MÚSICOS

* F. Nietzsche, *El caso Wagner. Un problema para músicos*, Leipzig, Editorial de C. G. Naumann, 1888 (Primera edición).

PRÓLOGO

Me concedo un pequeño desahogo. No es tan sólo por pura maldad, si en este escrito alabo a Bizet a expensas de Wagner. Entre muchas bromas expongo un asunto con el que no hay que bromear. Romper con Wagner fue para mí una fatalidad; volver a estimar luego cualquier cosa, una victoria. Nadie estuvo quizá tan peligrosamente comprometido con el wagnerismo, nadie se le ha resistido con tanta fuerza, nadie se ha alegrado tanto de haberse librado de él. ¡Toda una larga historia!¹ — ¿Quiéren que la resuma en una palabra? — Si yo fuera un moralista, ¡quién sabe cómo la llamaría! Quizá *autosuperación*. Pero al filósofo no le gustan los moralistas... ni tampoco le gustan las hermosas palabras...

¿Qué es lo primero y lo último que exige un filósofo de sí mismo? Superar a su época en él mismo, volverse «intemporab». ¿Contra qué, pues, ha de sostener el combate más duro? Contra aquello en lo que él es precisamente un hijo de su tiempo. ¡Muy bien! Yo soy, al igual que Wagner,

¹ Véase el cuaderno W II 7, 70 y el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [74]. Lo esencial de esa historia lo expone el propio Nietzsche en el apartado de *Nietzsche contra Wagner* que se titula precisamente «Cómo conseguí librarme de Wagner».

hijo de esta época, es decir, un *décadent*²: con la diferencia de que yo me di cuenta de que lo era y me puse en contra, defendiéndome. El filósofo que hay en mí se puso en contra y se defendió.

Lo que más a fondo me ha ocupado ha sido de hecho el problema de la *décadence* — he tenido razones para ello³. La diferenciación entre «bueno y malvado»⁴ no es sino una

² Transcribimos en cursiva las palabras no alemanas que Nietzsche utiliza, francesas en su mayoría, las más reiteradas de las cuales en estos dos escritos de 1888 son: *décadent* [decadente], *décadence* [decadencia], *par excellence* [por excelencia], *délicatesse* [delicadeza], etc.

³ Aparece aquí por primera vez este repetido sustantivo, que, como hemos dicho, Nietzsche utiliza normalmente en francés, aunque no siempre, el cual, en compañía del adjetivo correspondiente, circunscribe con claridad y constancia uno de los problemas sobre los que más reflexionó, especialmente en sus últimos años, a partir sobre todo de la lectura de los libros del escritor y psicólogo francés P. Bourget (1852-1935) *Essais de psychologie contemporaine* [Ensayos de psicología contemporánea], editado en 1883, que el filósofo estudió en el invierno de 1883/1884, y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* [Nuevos ensayos de psicología contemporánea], editado en 1885, que también poseía en su biblioteca particular, leído y subrayado apasionadamente. P. Bourget presentaba un amplio y famoso estudio de la figura de Baudelaire. Quizá convenga destacar que el diagnóstico de *décadent* lo formula Nietzsche no sólo al analizar la persona y la obra de diferentes artistas de su tiempo, sino también respecto a sí mismo, al menos en lo que se refiere a una parte o componente de su personalidad, como también dice al inicio de *Ecce homo*, en los §§ 1 y 2 de «Por qué soy yo tan sabio». Véase la edición revisada de A. Sánchez Pascual de esta obra, Madrid, Alianza, 1998, págs. 25-29. Sobre este importante concepto del maduro Nietzsche y sobre sus múltiples aplicaciones y consecuencias recomendamos la lectura de la nota 13 de la edición de A. Sánchez Pascual de *El Anticristo*, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, páginas 129-131 y de las notas 25 y 30 de los §§ 6 y 7, respectivamente, de la edición de este mismo escrito, preparada por G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 117 y 120.

⁴ Para la distinción entre «bueno y malvado» y «bueno y malo» nos remitimos, por ejemplo, al título mismo del «Tratado primero» de

variedad de ese problema. Si se ha conseguido percibir los signos de la decadencia, se comprenderá también la moral — se comprenderá lo que se oculta bajo sus más sagradas denominaciones y fórmulas de evaluación: la vida *empobrecida*, la voluntad de tener un final, el gran cansancio. La moral *niega* la vida... Para una tarea semejante me fue necesaria la autodisciplina: — Tomar partido *contra* todo lo que había de enfermo en mí, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el «humanitarismo» moderno. — Un profundo extrañamiento, enfriamiento y desencanto contra todo lo contemporáneo, contra lo que se adapta a lo actual: y, como deseo supremo, el ojo de *Zaratustra*, un ojo que a enorme distancia mira por encima de todo ese hecho denominado «el ser humano»⁵ — lo ve *debajo* de sí... Para una meta semejante — ¿qué sacrificio no estaría a su medida? ¡y qué «auto-superación» no lo estaría! ¡qué «auto-negación»!

La mayor vivencia que he tenido fue una *curación*. Wagner forma parte de mis enfermedades, nada más.

No es que quiera ser un desagradecido con esa enfermedad. Si en este escrito defiendo la tesis de que Wagner es *pejudicial*, no por ello quiero defender con menor fuerza *para quién* es indispensable — para el filósofo. En otros casos quizá se pueda pasar sin Wagner: pero el filósofo *no tiene la libertad de prescindir de Wagner*. Él ha de ser la mala conciencia de su época⁶ — para serlo tiene que co-

La genealogía de la moral. A. Sánchez Pascual la expone con claridad en la *Introducción* a su traducción de ese libro, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, págs. 10-11.

⁵ En cierto modo puede descubrirse en el texto original una referencia a aquello que está por encima [*über-*] de lo humano, esto es, lo suprahumano, es decir —si usamos el término ya habitual—, el «superhombre».

⁶ Compárese con este pasaje del § 212 de *Más allá del bien y del mal*: «Hasta ahora todos esos extraordinarios promotores del ser humano a

nocerla de manera óptima. Ahora bien, ¿dónde encontraría para el laberinto del alma moderna un guía más iniciado, un conocedor de almas más elocuente que Wagner? A través de Wagner la modernidad habla su *más íntimo* lenguaje: no oculta ni sus cosas buenas, ni sus cosas malvadas, ha olvidado tener ante sí misma cualquier tipo de vergüenza. Y, a la inversa: se está muy cerca de haber hecho un balance del *valor* de lo moderno si se ha conseguido tener claridad sobre lo bueno y lo malvado en Wagner. — Comprendo perfectamente que hoy día un músico diga: «Detesto a Wagner, pero ya no soporto ninguna otra música.» No obstante, también comprendería a un filósofo que declarase: «Wagner *resume* la modernidad. No hay alternativas, primero se ha de ser wagneriano...»

los que se da el nombre de filósofos y que raras veces se han sentido a sí mismos como amigos de la sabiduría, sino más bien como necios desagradables y como peligrosos signos de interrogación — han encontrado su tarea, su dura, involuntaria, inevitable tarea, pero finalmente la grandeza de su tarea, en ser la conciencia malvada de su tiempo.» Transcribimos con ligeras modificaciones la traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, pág. 167.

EL CASO WAGNER.

Carta de Turin, mayo de 1888

ridendo dicere verum... [decir cosas severas riendo...]⁷

I

Ayer escuché — ¿lo creerán ustedes? — por vigésima vez la obra maestra de Bizet. De nuevo me mantuve en mi sitio todo el tiempo en un dulce recogimiento, de nuevo resistí sin distraerme ni marcharme. Este triunfo sobre mi impaciencia me sorprende. ¡Cómo perfecciona una obra así! Al escucharla uno mismo se convierte en una «obra maestra». — Y, efectivamente, cada vez que he escuchado *Carmen* me ha parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan *sedentario*... Estar sentado cinco horas: ¡primera etapa de la santidad! — ¿Me está permitido que diga que el sonido orquestal de Bizet es casi el único que todavía soporto? Ese *otro* sonido orquestal que ahora predomina, el wagneriano, es brutal, artificial e «inocente» al mismo tiempo y, de ese modo, va hablando a la vez a los tres sentidos del alma moderna — ¡qué poco me conviene ese sonido orquestal wagneriano! Yo lo llamo *scirocco*. Me produce un sudor molesto. Acaba con *mi* buen tiempo⁸.

⁷ Este *motto* se inspira en Horacio, concretamente, en su sátira I, 1, 24, que dice así: «*Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?*» [«Aunque, ¿qué impide que alguien diga riendo la verdad?»].

⁸ Compárese con lo que se dice en el tomo 13, fragmento 15 [111]. Nietzsche usa aquí la expresión italiana para esa especie de molesto viento de poniente que tanto alteraba su frágil salud. Como sabemos por la carta a *Peter Gast* del 28 de noviembre de 1881, Nietzsche escuchó *Carmen* de Bizet por vez primera en Génova el día 27 de noviem-

Esta música me parece perfecta. Se va acercando ligera, elástica, sin perder la cortesía. Es amable, no la *empapa el sudor*. «Lo bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delgados»: primera tesis de mi estética⁹. Esta música es malvada, refinada, fatalista: con todo, continúa siendo popular — tiene el refinamiento de una raza, no el de un individuo. Es rica. Es precisa. Construye, organiza, consigue una disposición acabada: con lo cual se convierte en la antítesis del pólipio en la música, en la oposición a la «melodía infinita»¹⁰. ¿Se han escuchado nunca en escena acentos trágicos más dolorosos? ¡Y cómo se obtienen! ¡Sin muecas! ¡Sin falsificaciones! ¡Sin la *mentira* del gran estilo! — Por último: esta música trata al oyente como a una persona inteligente, incluso como a un músico — también en eso es la réplica a Wagner, quien, fuera lo que fuera en todo lo demás, en cualquier caso era el genio más *descortés* del mundo (Wagner nos trata, por así decirlo, como si tratara a — — dice una cosa tantas veces, que uno se desespera, — que uno se la cree).

Lo repito una vez más: me hago una persona mejor cuando este Bizet me habla. También un músico mejor, un oyente mejor. ¿Hay alguna forma posible de escuchar todavía mejor? — Hago que mis oídos se sumerjan todavía *por debajo* de esa música, consigo oír su causa¹¹. Me parece que participo vivamente en su surgimiento — tiemblo ante pe-

bre de ese año. Desde entonces la volvió a escuchar repetidas veces. La carta a *Peter Gast* del 20 de abril de 1888 comenta el gran éxito de las representaciones de esa ópera en Turín, en el Teatro Carignano, durante la primavera de ese año, a las que también asistió el filósofo y cuyo renovado impacto sobre él comenta en este pasaje.

⁹ Véase «Del espíritu de la pesadez» en la «Tercera parte» de *Así habló Zaratustra*, así como el final del § 2 de la sección «Los cuatro grandes errores» de *Crepúsculo de los ídolos*, donde se dice: «los pies ligeros, primer atributo de la divinidad».

¹⁰ Como es sabido, la «melodía infinita» es una expresión típicamente wagneriana.

¹¹ Sería conveniente no dejar de percibir simultáneamente los dos sentidos que contiene el término que traducimos por «causa», «*Ursache*»,

ligros que acompañan a cualquier empresa arriesgada, me fascinan hallazgos afortunados en los que Bizet no tiene nada que ver. — Y, ¡cosa curiosa!, en el fondo no pienso en ello, o no sé hasta qué punto pienso en ello. Pues mientras lo escucho corren por mi cabeza pensamientos completamente diferentes... ¿Se ha observado que la música *libera* el espíritu? ¿que da alas al pensamiento? ¿que en la medida en que uno se hace más músico, en esa misma medida se hace también más filósofo? — El cielo gris de la abstracción, cruzado como por rayos; la luz, con suficiente intensidad para todas las filigranas de las cosas; los grandes problemas, a punto de ser captados; el mundo, visto en un panorama de conjunto como desde una montaña. — Acabo de definir el *pathos* filosófico. — Y, de improviso, caen sobre mí las *respuestas*, un pequeño granizo de hielo y sabiduría, de problemas *resueltos*... ¿Dónde estoy? — Bizet me hace fecundo. Todo lo bueno me hace fecundo. Es la única gratitud, y también la única *prueba*, que tengo de lo que es bueno. —

2

También esa obra *redime*; no solamente Wagner es un «redentor»¹². Con ella se despiden uno del norte *húmedo*, de todo el vapor de agua del ideal wagneriano. Ya la acción

pues si atendemos a su estructura lingüística, '*Ur-sache*' significa, literalmente, 'asunto primordial u originario', con lo cual esa frase también dice que, al situarse Nietzsche a gran nivel de profundidad mientras escucha, sus oídos son capaces de percibir ese asunto en la música, tesis que remite a consideraciones estético-metafísicas de su juventud: esa música posibilitaría una vivencia de la unidad primordial de la realidad.

¹² Este «mal chiste», como reconoce Nietzsche en la carta a *Peter Gast* del 11 de agosto de 1888, tiene como motivo criticar la inscripción de la Asociación Wagner de Múnich, cuyo lema era «Redención al redentor», últimas palabras del *Parsifal* sobre las que vuelve a ironizar más adelante en el Post scriptum.

redime de él. Tiene de Merimée todavía la lógica en la pasión, la línea más corta, la *dura* necesidad; tiene, sobre todo, como es propio de la zona cálida, la sequedad del aire, la *limpidezza*¹³ [transparencia] en el aire, aquí ha cambiado el clima en todos los aspectos. Aquí habla una sensualidad diferente, una sensibilidad diferente, una serenidad diferente. Esta música es serena; pero no tiene una serenidad francesa o alemana. Su serenidad es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su felicidad es breve, repentina, sin perdón. Envidio a Bizet porque ha tenido el valor de manifestar esta sensibilidad, que en la cultivada música de Europa todavía no tenía hasta ahora ningún lenguaje — esta sensibilidad más meridional, más morena, más quemada... ¡Cuánto bien nos hacen las doradas tardes de su felicidad! En ellas miramos a lo lejos: ¿hemos visto alguna vez *más tranquilo* el mar? — ¡Y cómo nos habla la danza mora, sosegándonos! ¡Cómo en su lasciva melancolía hasta nuestra insaciabilidad conoce por una vez la saciedad!¹⁴ — ¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la *naturaleza*! ¡No el amor de una «virgen superior»! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta!¹⁵ ¡Sino el amor como *fatum* [destino], como *fatalidad*, cínico, inocente, cruel — y, precisamente por ello, todo él *naturaleza*! ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el *odio a muerte* entre los sexos! — No conozco ningún caso en que la *broma trágica* que constituye la esencia del amor se exprese de manera tan estricta, se convierta en una fórmula tan terrible, como en el último grito de don José, con el que acaba la obra:

¹³ Este término italiano, que Nietzsche subraya, combina dos significados a la vez, la limpidez o transparencia, pero también la tibieza y la calidez, es decir, remite al aire de un clima que ni es opaco ni gélido, en el que no hay brumas ni hace frío.

¹⁴ Véanse al respecto los fragmentos póstumos siguientes: tomo 12, 10 [36] y tomo 13, 11 [49].

¹⁵ Referencia a la figura femenina de *El holandés errante*.

¡Si! ¡Yo la he matado,
yo — a mi Carmen adorada!

— Semejante concepción del amor (la única que es digna del filósofo —) es infrecuente: distingue a una obra de arte entre miles. Pues, por término medio, los artistas lo hacen como todo el mundo, incluso peor — *malentenden* el amor. También Wagner lo ha malentendido. Creen que en el amor son desinteresados porque quieren el provecho de otro ser, a menudo contra su propio provecho. Pero en recompensa quieren *poseer a ese otro ser*... Ni siquiera Dios constituye en esto una excepción. Está lejos de pensar: «¿qué te importa a ti, que yo te quiera?»¹⁶ — si no se corresponde a su amor, se pone furioso. *L'amour* — con esta sentencia uno gana el proceso, litiguen los dioses o los humanos — *est de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux*. [El amor es el más egoísta de todos los sentimientos y, en consecuencia, cuando está herido, es el menos generoso de todos] (B. Constant)¹⁷.

3

¿Ven ustedes ya cuánto me *mejora* esta música? — *Il faut méditerraniser la musique* [Es necesario mediterraneizar la música]: tengo razones para esta fórmula (*Más allá del bien y del*

¹⁶ Nietzsche está citando aquí una célebre sentencia de Goethe, véase *Wilhelm Meister, Años de aprendizaje*, libro IV, capítulo 9, en *Obras completas*, tomo II, traducción de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1962, 4.ª edición, pág. 315: «Y si yo te quiero, ¿a ti qué más te da?», así como determinado pasaje de *Dichtung und Wahrheit [Poesía y verdad]*, parte III, libro XIV, en el que Goethe expone que esa descarada frase, «Si yo te amo, ¿qué se te da a ti?», le salió del alma reflexionando sobre la sentencia de Spinoza que dice: «Quien bien ama a Dios no debe exigir que Dios le ame a él», véase edición citada, pág. 1813.

¹⁷ Benjamín Constant (1767-1830), político y escritor francés, de quien Nietzsche conocía sobre todo sus ensayos sobre el teatro alemán.

mal, pág. 220)¹⁸. ¡El retorno a la naturaleza, a la salud, a la serenidad, a la juventud, a la *virtud!* — Y, sin embargo, yo fui uno de los wagnerianos más corruptos... Yo fui capaz de tomar en serio a Wagner... ¡Ah, ese viejo hechicero! ¡cuántas cosas nos ha hecho creer con sus engaños! Lo primero que nos ofrece su arte es un cristal de aumento: se mira a su través y uno no se fía ya de sus ojos. — Todo se hace grande, *incluso Wagner se hace grande...* ¡Qué serpiente de cascabel tan astuta! ¡Toda la vida nos ha estado haciendo oír su cascabelco de «devoción», de «fidelidad», de «pureza», se retiró del mundo *corrompido* con una alabanza a la castidad! — Y nosotros se la hemos creído...

— ¿Pero es que ustedes no me oyen? ¿Aún siguen prefiriendo el *problema* de Wagner al de Bizet? Tampoco yo lo subestimo, tiene su hechizo. El problema de la redención es hasta un problema venerable¹⁹. Wagner no ha meditado sobre nada con tanta profundidad como sobre la redención: su ópera es la ópera de la redención. En ella siempre hay alguien, sea quien sea, que quiere ser redimido: a veces es un señorito, a veces una señorita — éste es el problema *de Wagner*. — ¡Y con qué riqueza varía su *leitmotiv!* ¡Qué desviaciones tan raras y tan profundas! ¿Quién, si no Wagner, nos enseñó que la inocencia redime preferentemente a pecadores interesantes? (el caso de *Tannhäuser*), ¿O que hasta el eterno judío errante se redime, se hace *sedentario*, si se casa? (como sucede en *El holandés errante*), ¿O que viejas mujerzuelas corrompidas prefieren que castos adolescentes las rediman? (el caso de *Kundry*)²⁰. ¿O que un caballero que

¹⁸ Esta referencia remite a la primera edición alemana de esta obra. La cita se encuentra en el § 255 en su parte final. Sobre esta consigna que defiende la necesidad de *meditación* en la música véase el artículo de L. E. de Santiago Guervós «Nietzsche y los ideales estéticos del sur», en *Analecha Malacitana*, Universidad de Málaga, XXIII, 1, 2000, págs. 131-148.

¹⁹ Véase el fragmento póstumo del verano de 1878, editado en el tomo 8, 30 [110].

²⁰ En *Parsifal*.

es wagneriano redime de manera óptima a jóvenes hermosas? (el caso de *Los maestros cantores*). ¿O que también las mujeres casadas son redimidas con mucho gusto por un caballero? (el caso de *Isolda*)²¹. ¿O que «el viejo dios», después de haberse comprometido moralmente en todos los aspectos, al final es redimido por un librepensador que es immoralista? (el caso de *El anillo*), ¡Admiren ustedes en particular este último pensamiento tan profundamente abismal! ¿Lo comprenden? Yo — me cuído mucho de hacerlo... Que aún se puedan sacar otras enseñanzas de las obras citadas, eso, antes que discutirlo, yo me inclinaría a demostrarlo. Que por un *ballet* wagneriano a uno se lo pueda llevar a la desesperación — ¡y a la virtud! (de nuevo el caso de *Tannhäuser*): que puede tener las peores consecuencias no irse a la cama a una hora adecuada (otra vez el caso de *Lohengrin*). Que jamás se debe saber con excesiva exactitud con quién se casa uno en realidad (por tercera vez el caso de *Lohengrin*) — Tristán e Isolda glorifican al cónyuge perfecto que, en un caso determinado, sólo tiene una única pregunta: «¿Pero por qué no me lo habéis dicho antes? ¡Si era lo más sencillo que se podía hacer!» Respuesta:

No te lo puedo decir;
y lo que preguntas,
nunca lo podrás saber²².

Lohengrin contiene una solemne prohibición contra las investigaciones y las preguntas. Con lo cual Wagner reivindica la noción cristiana «tú debes y tienes que *creer*». Ser científico es un crimen contra lo más alto y lo más sagrado... *El holandés errante* predica la sublime doctrina de que la mujer amarra — «redime», si hablamos a la manera

²¹ En *Tristán e Isolda*.

²² Véase el fragmento póstumo del verano de 1878 del tomo 8, 30 [110].

wagneriana— incluso al más errabundo. Aquí nos permitimos una pregunta. Admitiendo que eso fuera cierto, ¿sería por ello también algo deseable? — ¿Qué le sucede al «judío eternamente errante» a quien una mujer adora y *amara*?²³ Sencillamente, que deja de ser un eterno errante; se casa y deja de interesarnos. — Traduciéndolo a la realidad: el peligro del artista y del genio — y eso es lo que son, ciertamente, los «judíos eternamente errantes» — reside en la mujer: las mujeres que los adoran son su perdición. Casi nadie tiene suficiente carácter para no perderse — para no «redimirse» — cuando se siente tratado como si fuera un dios: *condesciende* en seguida ante la mujer²⁴. — El hombre es cobarde ante todo lo eterno-femenino²⁴: eso lo saben las mujercitas. — En muchos casos de amor femenino, y quizá precisamente en los más famosos, el amor no es más que un *parasitismo* muy refinado, un enquistarse en un alma extraña, a veces hasta en una carne extraña — ¡Ay! ¡Cuán a menudo a expensas «de aquel que brinda hospitalidad»! —

Es bien conocido el destino de Goethe en la Alemania saturada de ácida moralina y de acitudes de solterona. Siempre fue un escándalo para los alemanes, sólo ha tenido sincéras admiradoras entre las judías. Schiller, el «noble» Schiller, que les aturdió los oídos con grandes palabras — *ése* sí que correspondía a los dictados de su corazón. ¿Qué le reprochaban a Goethe? El «monte de Venus»;

²³ Es obvia la implícita referencia crítica a Cosima Wagner, como documentan los fragmentos póstumos redactados en Niza el 25 de noviembre de 1887, editados en el tomo 13, 11 [27] y 11 [28]. Como es bien sabido, también la figura de Cosima juega un importante papel, complejo y ambiguo, en las reflexiones y notas del último período de Nietzsche. Una confesión de notable reconocimiento se encuentra, por ejemplo, en el § 3 del apartado «Por qué soy yo tan inteligente», de *Ecce homo*.

²⁴ Referencia indirecta al famoso verso con el que concluye el *Fausto* de Goethe: «lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto». Véase la ed. cit., Madrid, Cátedra, 1994, pág. 432.

y que hubiera escrito epigramas venecianos. Ya Klopstock le dio un sermón moral; hubo un tiempo, en que Herder, cuando hablaba de Goethe, usaba con predilección la palabra «Priapo». Incluso el *Wilhelm Meister* era considerado solamente como un síntoma de decadencia, como bancarota moral. La «menagerie» [casa de fieras] del ganado domesticado», la «abyección» que sufre el héroe, encolerizaba, por ejemplo, a Niebuhr²⁵; quien finalmente prorrumpió en una lamentación que *Biterolf* hubiera podido cantar²⁶: «Nada produce con tanta facilidad una impresión más dolorosa que cuando un gran espíritu se corta las alas y busca su virtuosismo en algo muy inferior, renunciando a lo superior... Pero quien estaba sobremanera indignada era la joven superior: en Alemania todas las pequeñas cortes, toda esa especie de «Wartburgos»²⁷, se persignaban ante Goethe, ante el «espíritu impuro»²⁸ que había en Goethe. — Esta historia la ha puesto Wagner en música. Cae por su propio peso que *redime* a Goethe; pero de tal manera que, con astucia, al mismo tiempo toma partido por la joven superior. Se salva a Goethe: una oración lo salva, una joven superior *lo eleva a su nivel...*²⁹

²⁵ Barthold Georg Niebuhr, historiador alemán del XIX, famoso por su monumental *Geschichte des Zeitalters der Revolution* [Historia de la época de la Revolución], Hamburgo, 1845. Nietzsche lo cita en otras obras, por ejemplo, en el § 167 de *Aurora*, edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 164.

²⁶ Referencia a un personaje de cantor, con voz de barítono-bajo, de *Tannhäuser*, que en el segundo cuadro del Acto segundo responde airado a la reivindicación explícita de los goces del amor físico mediante la «noble» defensa caballeresca del amor y la virtud «elevados» y de la consabida «honra de las mujeres», véase R. Wagner, *Werke*, edición citada, tomo II, pág. 75.

²⁷ Referencia a la citada ópera romántica de Wagner de 1842-1843 cuyo título completo dice así: *Tannhäuser y el torneo de cantores en el Wartburg*.

²⁸ Expresión usada por Fr. H. Jacobi en una carta del 18 de febrero de 1795, como expone V. Hehn en el libro que citamos en la nota siguiente.

²⁹ Sobre la compleja historia de las relaciones de Goethe con el pú-

— ¿Qué hubiera podido pensar Goethe de Wagner?
 — Goethe se planteó una vez la cuestión siguiente: cuál era el peligro que acechaba a todos los románticos: la fatalidad-del-romántico. Su respuesta dice así: «perecer asfixiado por rumiarse absurdos morales y religiosos». En una palabra: *Parsifal* — — El filósofo todavía le añade un epílogo. La *santidad* — lo último quizás que el pueblo y la mujer de valores superiores aún llegan a captar, el horizonte del ideal para todo lo que es mío por naturaleza. Pero, entre filósofos, es, como todo horizonte, una mera incompreensión, una especie de puerta cerrada ante lo único a partir de lo cual *empieza su mundo* — *su peligro, su ideal, su aspiración...* Dicho de manera más cortés: *la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté* [A la masa no le basta la filosofía. Necesita la santidad]³⁰.

4

— Aún voy a contar la historia de *El anillo*: Le corresponde este lugar. También es una historia de redención: sólo que esta vez quien es redimido es el propio Wagner.
 — Durante media vida Wagner ha creído en la *revolución*

blico, Nietzsche se documentó en el libro de Viktor Helm, *Gedanken über Goethe* [Pensamientos sobre Goethe], Berlín, 1887, que leyó y extrajo en la primavera de 1888. Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [36] y la documentada respuesta a cierto presunto error de citación que le quiso atribuir *Peter Gast* en la carta que Nietzsche le envió el 18 de agosto de 1888.

³⁰ Cita extraída de E. Renan, *Vie de Jésus* [Vida de Jesús], París, 1863, pág. 451. Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 11 [402]. El gran especialista en lenguas semíticas, historiador, filósofo y ensayista francés Ernest Renan (1823-1892), a quien Nietzsche suele criticar, fue muy leído y anotado por él, sobre todo a comienzos de 1888, y el debate con sus ideas aparece también en varios pasajes de *Crepúsculo de los ídolos* y, sobre todo, de *El Anticristo*. Conviene saber que Wagner tenía en gran estima la manera en que Renan interpretaba los orígenes del cristianismo.

como sólo algún que otro francés ha creído en ella. Buscó sus huellas en la escritura rúnica del mito, creyó haber encontrado en *Siegfried* al típico revolucionario. — «¿De dónde procede toda la desgracia del mundo?», se preguntó Wagner. De «antiguos contratos»: así respondió, como todos los ideólogos de la revolución. Dicho con toda claridad: procede de costumbres, leyes, morales, instituciones, de todo aquello en que se basa el mundo antiguo, la vieja sociedad. «¿Cómo conseguimos que desaparezca del mundo la desgracia? ¿Cómo se elimina la vieja sociedad?». Sólo de una manera, que se declare la guerra a los «contratos» (a la tradición, a la moral). *Es lo que hace Siegfried*. Empieza a hacerlo pronto, muy pronto: su gestación ya es una declaración de guerra a la moral — viene al mundo a partir de un adulterio, de un incesto... El inventor de este rasgo radical *no* es la saga, sino Wagner, en este punto la ha *corregido*... Siegfried continúa como ha comenzado: sólo sigue el primer impulso, se desembaraza de toda tradición, de todo respeto, de todo temor. Liquidada lo que le desagrade. Arrolla a las viejas divinidades sin ninguna consideración. Pero su empresa capital consiste en *emancipar a la mujer* — en «redimir a Brünnhilde»... Siegfried y Brünnhilde; el sacramento del amor libre; el inicio de la *edad de oro*; el ocaso de los dioses de la vieja moral — *el mal está eliminado*... Durante mucho tiempo la nave de Wagner avanzó alegre por *esta* ruta. No hay duda de que al proseguirla buscaba Wagner *su* meta suprema. — ¿Qué sucedió? Una desgracia. La nave tropezó en un arrecife; Wagner quedó paralizado. Ese escollo era la filosofía schopenhaueriana; Wagner quedó encallado en una concepción *contraria* del mundo. ¿Qué había puesto en música? El optimismo. Wagner se avergonzó. Un optimismo, además, para el que Schopenhauer había inventado un epíteto malvado — el optimismo *infame*³¹. Wagner se avergonzó por segunda vez.

³¹ Véase A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, § 59. *Zürcher Ausgabe*, tomo II, Zürich, Diogenes, 1977, pág. 408.

Se puso a reflexionar durante largo tiempo, su situación parecía desesperada... Al fin empezó a vislumbrar una salida: el escollo en el que fracasó, ¿cómo? ¿y si lo interpretaba como la *meta*, como la intención escondida, como el verdadero sentido de su viaje? Fracasó *aquí* — también era una meta. *Bene navigavi, cum naufragium feci...* [buena navegación hice cuando naufragué...]³². Y tradujo *El anillo* a lenguaje schopenhaueriano. Todo va mal, todo se derrumba, el nuevo mundo es tan malo como el antiguo: la *nada*, la *Circe* india, hace señas...³³ Brunnhilde, que, según el propósito primitivo, tenía que despedirse con una canción en honor al amor libre, consolando al mundo con una utopía socialista, con la de que «todo irá bien», ahora tiene el encargo de hacer algo diferente. Primero ha de estudiar a Schopenhauer; ha de poner en verso el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación*. *Wagner estaba redimido...* Con toda seriedad, eso fue una redención. El beneficio que Wagner le debe a Schopenhauer es incommensurable. Sólo el *filósofo de la decadence* le dio al artista de la *décadence* el acceso a *si mismo* — —

³² Sentencia de Zenón el estoico, véase Diógenes Laercio, VII, 4, que Nietzsche cita siguiendo la traducción latina de Schopenhauer (véase *Parerga und Paralipomena*, I, 216) y que ya utilizó en un par de fragmentos póstumos, por ejemplo, el de marzo de 1875, editado en el tomo 7, 3 [19] y el del tomo 13, 16 [44].

³³ Aparece aquí una primera alusión a Circe en relación con Wagner y su arte, asociación que más adelante reaparecerá de manera explícita y desarrollada. Una indirecta crítica llevada a cabo con este mismo motivo se encuentra en el § 17 de «Sentencias y flechas» en *Crepúsculo de los ídolos*, véase la correspondiente nota de A. Sánchez Pascual, edición revisada citada, pág. 152.

Al *artista de la decadence* — aquí está la palabra clave. Y con ella acaban mis bromas. Estoy lejos de la actitud del cándido espectador cuando este *décadent* nos arruina la salud — ¡y, además, la música! ¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es, más bien, una enfermedad? Toque lo que toque, lo pone enfermo — *ha hecho que la música se ponga enferma* —

Un típico *décadent* que con su gusto corrompido se siente necesario, que con él pretende un gusto superior, que sabe hacer que su corrupción imponga su validez como ley, como progreso, como cumplida realización³⁴.

Y uno no se defiende. Su poder de seducción crece hasta alcanzar proporciones descomunales, a su alrededor hay un denso humo de incienso, el malentendido que sobre él circula se denomina «evangelio» — ¡no, no ha conseguido persuadir sólo a los *pobres de espíritu* para que le sigan!³⁵

Tengo ganas de abrir un poco las ventanas. ¡Aire! ¡Más aire! — —

No me extraña que en Alemania se engañen sobre Wagner. Me extrañaría lo contrario. Los alemanes se han fabricado un Wagner al que pueden venerar: nunca hasta ahora han sido psicólogos, merecen que se les den las gracias cuando malentienden. ¡Pero que también en París se engañen sobre Wagner, allí donde apenas se es otra cosa más que psicólogo! ¡Y en San Petersburgo, donde todavía se adivinan cosas que incluso en París no saben adivinar!³⁶ ¡Cuánta afinidad ha de haber entre Wagner y toda la *décadence* europea para que ésta no lo sienta como *décadent*!

³⁴ Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 15 [88].

³⁵ Véase la primera de las bienaventuranzas, *Evangelio de Mateo*, 5, 3.

³⁶ Referencia indirecta a Dostoiévski. Véase, por ejemplo, el § 45 de «IncurSIONES de un intempestivo» en *Crepúsculo de los ídolos*.

Forma parte de ella: es su protagonista, su nombre de mayor grandeza... Uno se venera a sí mismo cuando lo eleva a las nubes. — Pues el hecho de que uno no se defiende contra él ya es, en sí mismo, un signo de *décadence*. El instinto está debilitado. Atrae lo que tendría que producir espanto. Uno pone en sus labios lo que conduce al abismo todavía con mayor rapidez. — ¿Se quiere un ejemplo? Pero si no hay más que observar el régimen que se recetan a sí mismos los anémicos, los gotosos o los diabéticos. Definición del vegetariano: un ser que necesita una dieta que lo corrobore. Sentir lo perjudicial como perjudicial, *poder* prohibirse algo que sea perjudicial, es, todavía, un signo de juventud, de fuerza vital. Al agotado lo *atrae* lo perjudicial: al vegetariano, las verduras. La enfermedad misma puede ser un estimulante de vida: ¡sólo se tiene que estar suficientemente sano para ese estimulante! — Wagner aumenta el agotamiento: *por eso* atrae a los débiles y agotados. ¡Oh, la felicidad de serpiente de cascabel del viejo maestro al ver precisamente que siempre vienen a él «dos niños pequeños»!³⁷ —

Anticipo este punto de vista: el arte de Wagner es un arte enfermo. Los problemas que lleva a escena — puros problemas de histéricos —, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en especial, la elección de sus héroes y heroínas, considerados éstos como tipos fisiológicos (— ¡una sala de enfermos! —): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas.

³⁷ Véase *Evangelio de Mateo* 19, 14. En las traducciones castellanas suele leerse el bien conocido «dejad que los niños...», pero hemos querido resaltar el diminutivo del original alemán, *die Kindlein*, fiel reproducción de la versión de Lutero, que Nietzsche cita maliciosamente con un recurso gráfico que, como bien se sabe, en sus manos va más allá de la mera transcripción literal: lo pone entre comillas. Esta alusión irónica a «dos niños pequeños» se encuentra también en «Del espíritu de la pesadez», Tercera parte de *Así habló Zaratustra*.

*Wagner est une névrose [Wagner es una neurosis]*³⁸. Acaso no hay nada que mejor se conozca hoy día, nada en cualquier caso está mejor estudiado que el carácter proteico de la degeneración que aquí se transforma en la crisálida del arte y del artista. Nuestros médicos y fisiólogos tienen en Wagner su caso más interesante, como mínimo tienen en él un caso muy completo. Wagner es el *artista moderno par excellence*, el Cagliostro de la modernidad, precisamente porque nada es más moderno que esta dolencia integral, esta decrepitud y sobreexcitación del mecanismo nervioso³⁹. En su arte se mezcla del modo más seductor lo que hoy día más falta le hace a todo el mundo — los tres grandes estimulantes de los agotados, lo *brutal*, lo *artificial* y lo *inocente* (idiota)⁴⁰.

Wagner es una gran corrupción para la música. Ha conseguido averiguar la manera de que excite los nervios can-

³⁸ Véase el texto del día 2 de septiembre de 1866, pág. 279 del tomo II del *Journal* de los hermanos Goncourt, que, recién editado, Nietzsche leyó atentamente a partir del otoño de 1887, en el que se dice lo siguiente: «*Et le mot du docteur Moreau de Tours: Le génie est une névrose* [Y la sentencia del Dr. Moreau de Tours: el genio es una neurosis]». La huella de la lectura de los tres tomos de este *Diario* volverá a manifestarse más adelante, y es muy notable también en varios aforismos de *Crepúsculo de los ídolos*.

³⁹ Ya Karl Gutzkow comparó a Wagner con Cagliostro. Este aventurero, mago y alquimista italiano del xviii le sirve a Nietzsche en varias ocasiones para exponer su crítica imagen de Wagner, desde el § 99 de *La ciencia jovial*, véase la edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, págs. 187-191, concretamente en pág. 189 y nota 46, hasta el «Epílogo» de este escrito en el que nos hallamos — véase más adelante —, donde se repite explícitamente el juicio aquí citado, pasando por el § 1 del apartado dedicado a comentarlo en *Ecce homo*, o por la carta a *P. Gast* del 25 de julio de 1882.

⁴⁰ Este adjetivo es usado por Nietzsche en esta época con el significado que tiene en la célebre novela *El idiota* de Dostoievski. Véase al respecto, por ejemplo, la nota 95 de las págs. 160-162 de la edición de Germán Cano de *El Anticristo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, así como la nota 25 de la edición revisada de este mismo escrito preparada por A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997, pág. 133.

sados — con lo cual ha hecho que la música se ponga enferma. Su talento inventivo en el arte de agujonear de nuevo a los más agotados, de reanimar a los mediomuertos, no es en absoluto pequeño. Wagner es el maestro de los golpes hipnóticos, pone bajo su yugo incluso a los más fuertes como si fuesen toros. El éxito de Wagner — su éxito con los nervios y, por consiguiente, con las mujeres — ha convertido a todo el mundo de los músicos ambiciosos en discípulos de su arte oculto. Y no sólo al mundo de los ambiciosos, también al de los listos... Actualmente sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner.

6

— Vuelvo a permitirme una diversión. Supongo el caso de que el éxito de Wagner tomara cuerpo y adquiriera figura, de que, disfrazado de humanitario erudito musical, se mezclara con jóvenes artistas. ¿Cómo creen ustedes que se expresaría en ese trance? —

Amigos míos —diría—, hablemos cuatro palabras entre nosotros. Es más fácil hacer mala música que hacerla buena. ¿Cómo? ¿y si, además, todavía fuera más ventajoso? ¿más efectivo, más convincente, más fascinante, más seguro? ¿y más wagneriano?... *Pulchrum est paucorum hominum* [Lo bello es cosa de pocos humanos]⁴¹. ¡El asunto es bastante grave! Entendemos latín, quizá entendemos también nuestra ventaja. Lo bello tiene sus espinas: nosotros lo sabemos. Así pues, ¿Para qué la belleza? ¿Por qué no preferir lo grande, lo sublime, lo gigantesco, lo que mueve a las masas? — Y, lo vuelvo a decir, es más fácil ser gigantesco que bello; nosotros lo sabemos...

⁴¹ Véase Horacio, *Sátiras*, I, 9, 44. Esta sentencia horaciana también aparece en el § 2 del apartado titulado «Lo que los alemanes están perdiendo» de *Crepúsculo de los ídolos*.

Conocemos a las masas, conocemos el teatro. Lo mejor de su público, adolescentes alemanes, Siegfriedos con cuernos y otros wagnerianos, tiene necesidad de lo sublime, lo profundo, lo avasallador. Todavía somos capaces de tantas cosas. Y el resto del público, los cretinos-por-formación, los indiferentes de poca monta, los eterno-femeninos, los que felizmente-todo-lo-digieren, en una palabra, el pueblo — también necesitan lo sublime, lo profundo y lo avasallador. Todo esto tiene una misma lógica. «Quien nos pone bajo su yugo, ése es fuerte; quien nos eleva, ése es divino; quien nos hace-presentir cosas, ése es profundo.» — Decidámonos, señores músicos: queremos subyugarlos, queremos elevarlos, queremos hacer que tengan presentimientos. Todavía somos capaces de tantas cosas.

En lo que respecta al hacer-presentir-cosas —pues en este punto comienza nuestro concepto de «estilo»—: ¡Ni un solo pensamiento, eso ante todo! ¡Nada compromete tanto como un pensamiento! Sino el estado anterior al pensamiento, la aglomeración de los pensamientos que todavía no han nacido, la promesa de pensamientos futuros, el mundo tal como era antes de que Dios lo creara — una re-credescencia del caos... El caos hace presentir cosas...

Para decirlo en el lenguaje del maestro: infinitud, pero sin melodía⁴².

En lo que concierne —en segundo lugar— al subyugar, eso pertenece ya, en parte, a la fisiología. Estudiemos ante todo los instrumentos. Algunos de ellos persuaden incluso a los intestinos (— abren las puertas, para hablar con Händel), otros hechizan la médula espinal. El color del sonido aquí es decisivo; aquello que suena es prácticamente indiferente. ¡Seamos refinados en este punto! ¿Para qué prodigarnos en lo demás? ¡Tengamos un sonido que sea característico nuestro hasta la locura! ¡Se le atribuirá a la riqueza de nuestro espíritu que con sonidos demos a adivinar muchas cosas!

⁴² Ironía sobre la wagneriana «melodía infinita».

Excitemos los nervios, golpeémoslos hasta asesinarlos, utilicemos rayos y truenos — que eso subyuga...

Pero, ante todo, lo que más subyuga es la *pasión*. — Ponámonos de acuerdo sobre ella. ¡Nada es tan barato como la pasión! ¡Se pueden ignorar todas las virtudes del contrapunto, no es necesario haber aprendido nada — que de la pasión siempre se tienen nociones! La belleza es difícil: ¡guardémosnos de ella!... ¡Y no digamos la *melodía*! ¡Calumniemos, amigos míos, llenemos de calumnias a la melodía si es que, por lo demás, todavía tomamos en serio el ideal, calumniémosla! ¡Nada es tan peligroso como una bella melodía! ¡Nada corrompe el gusto con mayor seguridad! ¡Estamos perdidos, amigos míos, si de nuevo cobran estima las bellas melodías!...

Principio fundamental: la melodía es inmoral. *Prueba:* Palestrina. *Aplicación práctica:* Parsifal. La falta de melodía hasta santifica...

Y he aquí la definición de la pasión. *Pasión* — o la gimnasia de lo feo en la cuerda de la inarmonía. — ¡Atrevámonos, amigos míos, a ser feos! ¡Wagner se atrevió a serlo! ¡Revolvamos sin miedo el lodo de las repugnantes melodías! ¡No nos cuidemos de nuestras manos! Sólo así llegaremos a ser *naturales*...

¡Un último consejo! Acaso resuma todo lo anterior. ¡Seamos *idealistas*! — Esto, si no es lo más inteligente, si es lo más sabio que podemos hacer. Para elevar a los seres humanos, uno mismo ha de ser elevado y sublime. ¡Caminemos por las nubes, invoquemos a lo infinito, rodeémonos de grandes símbolos! *Sursum!* [¡Arriba!] ¡*Bumbum!* — no hay ningún consejo mejor que éste. Que el «pecho levantado» sea nuestro argumento y el «bello sentimiento» nuestro abogado. La virtud sigue teniendo razón incluso frente al contrapunto. «quien nos mejora ¿cómo sería posible que él mismo no fuese bueno?», así ha razonado siempre la humanidad. ¡Mejoremos, pues, a la humanidad!⁴³ — de ese

⁴³ Véase la sección titulada «Los “mejoradores” de la humanidad» de *Crepúsculo de los ídolos*.

modo se llega a ser bueno (de ese modo se llega a ser hasta «clásico»: Schiller llegó a ser un «clásico»). La afanosa persecución de bajas excitaciones sensuales, de la así llamada belleza, ha enervado a los italianos: ¡sigamos siendo alemanes! Hasta la actitud de Mozart hacia la música — ¡Wagner nos lo ha dicho para consolarnos! — era frívola en el fondo... No permitamos jamás que la música «sirva al restablecimiento»; que «divierta»; que «produzca placer». ¡No proporcionemos nunca *placér*! — estamos perdidos si de nuevo se piensa sobre el arte con un criterio hedonista... Eso es siglo XVIII del malo... En cambio, nada podría ser más aconsejable, dicho sea con reservas, que una dosis — de *santurronería, sit venia verbo*⁴⁴. Eso confiere dignidad. — Y escojamos la hora en que convenga verlo todo negro, suspirar en público, suspirar cristianamente, poner en exhibición la *gran compasión cristiana*. «El ser humano está corrompido: ¿quién lo redimirá? ¿qué lo redimirá?» — No respondamos. Seamos precavidos. Combatamos nuestra ambición, que quisiera fundar religiones⁴⁵. Pero nadie debe dudar de que nosotros lo redimimos, de que *nuestra* música es la única que redime... (Véase el ensayo de Wagner sobre «*Religión y arte*»)⁴⁶.

⁴⁴ Son varios los pasajes en los que Nietzsche usa este adjetivo, 'Mucker' [santurrón, mojigato], y hace juegos de palabras con él, para burlarse de los moralistas, véase, por ejemplo, el § 6 de «La moral como contranaturaleza» en *Crepúsculo de los ídolos* y el § 5 de «Por qué soy yo tan inteligente» en *Ecce homo*.

⁴⁵ Toda esta 'diversión' construye en boca de Wagner una especie de paródico retrato en negativo de lo que Nietzsche piensa del arte y de lo que afirma que él es como ser humano. Sobre este último rasgo véase, por ejemplo, lo que dice en el § I de «Por qué soy yo un destino» de *Ecce homo*: «nada hay en mí de fundador de una religión».

⁴⁶ Este ensayo apareció por vez primera en 1880 en la revista *Bayreuther Blätter* [Hojas de Bayreuth] y contenía una crítica de Wagner a la concepción nietzscheana de los espíritus libres que no quieren creer en el pecado original de la humanidad. Véase R. Wagner, *Wetke*, edición citada, tomo X, págs. 117-163.

¡Basta! ¡Basta! Temo que con sólo el trasfondo de mis trazos joviales se habrá reconocido ya con demasiada nitidez la siniestra realidad — la imagen de una decadencia del arte, de una decadencia también de los artistas⁴⁷. Esta última, una decadencia-del-carácter, quizá llegue a tener con esta fórmula una expresión provisional: el músico se convierte ahora en actor, su arte evoluciona cada vez más como talento para *mentir*. Tendré oportunidad (en un capítulo de mi obra capital que lleva por título «Sobre la fisiología del arte»)⁴⁸ de mostrar con mayor detalle cómo esa transfor-

⁴⁷ En todo este apartado dedicado a estudiar la decadencia del arte y del artista, o, si se prefiere, las características fundamentales de todo estilo decadente, se inspira Nietzsche en la atenta lectura que hizo, ya en el invierno de 1883-84, de la obra de Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [*Ensayos de psicología contemporánea*], París, 1883, en cuyo tomo I, pág. 25 se puede leer el pasaje que a continuación veremos reflejado en el texto: «Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. [Una misma ley gobierna el desarrollo y la decadencia de éste otro organismo, el lenguaje. Un estilo de decadencia es aquél en el que la unidad del libro se descompone para dar lugar a la independencia de la página, en el que la página se descompone para dar lugar a la independencia de la frase, y la frase para dar lugar a la independencia de la palabra]». En seguida relacionó Nietzsche estos juicios con sus críticas a la obra de Wagner. Las huellas de esa fecunda lectura se encuentran en los fragmentos póstumos del tomo 10, 646, 16-18.

⁴⁸ En efecto, en la primavera de 1888 empezó Nietzsche un cuaderno con ese título, el W II 9. Varias anotaciones procedentes de este cuaderno las utilizó en la redacción del apartado de *Crepúsculo de los ídolos* titulado «Incursiones de un intempestivo». Sobre esa «obra capital» y sobre su proyectado capítulo segundo del libro tercero, que llevaba por título «Sobre la fisiología del arte», véase la «Introducción» de A. Sánchez Pascual a su edición revisada de este escrito, Madrid, Alianza, 1998.

mación total del arte en lo representativo-teatral, y la determinación del arte precisamente en ese sentido, es una expresión de degeneración fisiológica (más exactamente, una forma de histerismo), como también lo son en igual medida cada una de las corrupciones y debilidades particulares del arte inaugurado por Wagner: por ejemplo, el desasosiego de su óptica, que obliga a cambiar constantemente la posición frente a tal arte. Nada se comprende de Wagner mientras sólo se vea en él un juego de la naturaleza, una arbitrariedad y un capricho, una casualidad. No fue un genio «defectuoso», ni «malogrado», ni «contradictorio», como se ha ido diciendo. Wagner fue algo *perfectamente acabado*, un típico *décadent*, en el que falta toda «voluntad libre»⁴⁹, en el que cada rasgo es fruto de la necesidad. Si hay algo interesante en Wagner, ese algo es la lógica con la que una anomalía fisiológica avanza paso a paso, conclusión tras conclusión, en cuanto práctica y procedimiento, en cuanto innovación en los principios y en cuanto crisis del gusto.

Esta vez solamente me detendré en la cuestión del estilo. — ¿Qué es lo que caracteriza a toda *décadence littéraire*? El hecho de que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo — el todo no es ya un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para cualquier estilo de *décadence*: en cada momento hay anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad — si lo decimos moralmente, hay «libertad del individuo» — si lo ampliamos a

⁴⁹ Hemos querido destacar en la traducción la presencia de este concepto capital en la filosofía de Nietzsche, la voluntad, si bien la forma habitual de decir en castellano el concepto de *frei Wille* [voluntad libre] es, como bien se sabe, el ya clásico de «libre albedrío». Sobre la «voluntad libre» véase el § 7 de «Los cuatro grandes errores» de *Crepúsculo de los ídolos*, así como la correspondiente nota 85, págs. 160-161 de la ya citada edición revisada de A. Sánchez Pascual de este escrito.

una teoría política, «los *mismos* derechos para todos»⁵⁰. La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y exuberancia de la vida, comprimidas en las configuraciones mínimas, el resto es *pobre* en vida. Por todas partes hay parálisis, fatiga, entumecimiento, o bien hostilidad y caos: una cosa y otra se hacen cada vez más evidentes según se asciende a formas más elevadas de organización. El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto. —

En el principio está en Wagner la alucinación: pero no la de los sonidos, sino la de los gestos. Para éstos él busca ante todo la semiótica musical. Si se lo quiere admirar, es aquí donde hay que verlo trabajar: cómo separa las cosas, cómo consigue pequeñas unidades, cómo las anima, las resalta, las hace visibles. Pero en ello se agota su fuerza: el resto no vale nada. ¡Qué miserable, qué confusa, qué poco profesional es su forma de «desarrollar», su tentativa por introducir al menos cierto orden en aquello que no ha crecido sin coordinación! Sus mancras de proceder recuerdan a los *frères* [hermanos] *de Goncourt*⁵¹, los cuales, por lo demás, también tendrían puntos en común con el estilo de Wagner: ante tanta apremiante necesidad uno tiene una especie de lástima. Que Wagner haya disfrazado como si fuera un principio su incapacidad para la configuración orgánica, que instituya un «estilo dramático» allí donde nos-

⁵⁰ De nuevo preferimos que se conserve la expresión original y los juegos de palabras y de conceptos que origina, pues, como es obvio, actualmente bastaría con la fórmula habitual y más concisa de «igualdad de derechos». Véase una crítica similar en el inicio del § 5 de «Por qué soy yo tan sabio», el § 5 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» y el § 1 del comentario a «El caso Wagner» de *Ecce homo*.

⁵¹ Edmond Huot de Goncourt (1822-1896) y Jules Huot de Goncourt (1830-1896), escritores franceses citados a menudo en las obras, el epistolario y los fragmentos póstumos de Nietzsche. De sus escritos el filósofo leyó en 1887-1888 con particular atención, como ya dijimos, los tres volúmenes de esa viva crónica cultural del París de los años 50 y 60 que es su *Journal* [Diario].

otros meramente instituímos su impotencia para tener estilo en absoluto, eso está en correspondencia con una atrevida costumbre que ha acompañado a Wagner a lo largo de toda su vida: donde carecía de una facultad, allí ponía un principio (— muy distinto en esto, dicho sea de paso, del viejo Kant, que prefería un atrevimiento *diferente*: a saber, dondequiera que le faltase un principio, ponía en su lugar una «facultad» en el ser humano...) ⁵². Lo digo una vez más: Wagner tan sólo es digno de admiración y de amor en la invención de lo mínimo, en la poetización del detalle — se tiene todo el derecho a favor para proclamarlo al respecto como un maestro de primer rango, como nuestro más grande *miniaturista de la música*, el cual comprime en el más pequeño de los espacios una infinidad de sentido y de dulzura ⁵³. Su riqueza de colores, de medias tintas, de misterios de luz agonizante, refina el gusto hasta tal punto que, después de él, casi todos los otros músicos a uno le resultan demasiado robustos. — Si se acepta lo que yo digo, el más elevado concepto de Wagner es imposible de alcanzar a partir de lo que hoy día agrada de él. Esto último se ha inventado para persuadir a las masas, ante lo cual nosotros retrocedemos dando un salto, como ante una pintura al fresco de excesiva desfachatez. ¿Qué *nos* importa la irritante brutalidad de la obertura de *Tannhäuser*? ¿O ese circo llamado *Walkiria*? Todo lo que ha llegado a ser popular de la música de Wagner, incluso fuera del teatro, es de gusto dudoso y corrompe el gusto. La marcha de *Tannhäuser* me parece sospechosa de caer en la cursilería de los pecatos; la obertura de *El holandés errante* es mucho ruido para no decir nada ⁵⁴; el preludio de *Lohengrin* dio el primer ejemplo,

⁵² Véase la exposición desarrollada de esta idea en el § 11 de *Más allá del bien y del mal*.

⁵³ Sobre Wagner como miniaturista ya hay anotaciones de Nietzsche diez años antes, del verano de 1878 en concreto, véase el tomo 8, 30 [50].

⁵⁴ Es clara la referencia al conocido título de Shakespeare, *Much*

sólo que demasiado insidioso, y demasiado bien conseguido, de cómo se hipnotiza también con música⁵⁵ (— no me gusta toda música cuya ambición se reduzca a persuadir a los nervios). Ahora bien, si prescindimos del Wagner *magnétiseur* (magnetizador) y pintor al fresco, todavía hay un Wagner que por donde pasa va dejando pequeñas y muy valiosas preciosidades: nuestro más grande melancólico de la música, repleto de atisbos, ternuras y consolaciones que nadie le anticipó, el maestro en sonidos de una felicidad nostálgica y soñolienta...⁵⁶ Un diccionario de las palabras más íntimas de Wagner, puras cosas breves de cinco a quince compases, pura música que *nadie conoce*... Wagner tenía la virtud de los *décadents*, la compasión — — —

8

— «¡Muy bien! ¿pero cómo puede uno perder su gusto con ese *décadent*, si se es un músico y no por casualidad, si uno mismo es un *décadent* y no por casualidad?» — ¡Al contrario! ¡Cómo puede uno *no* perderlo! ¡Inténtenlo ustedes! — No saben quién es Wagner: ¡un gran actor de primera categoría! ¿Acaso hay en el teatro un efecto que sea más profundo y que tenga *mayor peso*? ¡Miren ustedes a esos adolescentes — rígidos, pálidos, sin siquiera poder respirar! Así son los wagnerianos: no entienden nada de música — y, sin embargo, Wagner los tiene dominados... El arte de Wagner ejerce una presión de cien atmósferas: ustedes han de doblar el espinazo, no hay más remedio... El actor Wagner es un tirano, su *pathos* fulmina todos los gustos, todas las re-

Ado About Nothing, motivo por el cual quizá fuese preferible traducir este juicio diciendo que esa obertura es «mucho ruido y pocas nueces».

⁵⁵ Véase al respecto el fragmento póstumo del tomo 13, 11 [323].

⁵⁶ Véase la carta a *P. Gast* del 21 de enero de 1887 en la que ya se habla de Wagner como el pintor de la mirada nostálgica del amor.

sistencias. — ¡Quién tiene semejante poder de convicción en los gestos, quién ve los gestos con tanta determinación y con tanta rapidez! ¡Y ese contener la respiración del *pathos* wagneriano, ese no querer ya liberarse de un sentimiento extremo, esa lenta *prolongación* generadora de terror en situaciones en que cada instante amenaza con estrangularnos! — —

¿Fue Wagner un músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa, a saber: un *histrión incomparable*, el más grande de los *mimos*, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro *director de escena par excellence*. Ocupa un lugar diferente que no está en la historia de la música: no se le debe confundir con los grandes músicos auténticos. Wagner y Beethoven — eso es una blasfemia — y, en fin de cuentas, incluso una injusticia contra Wagner... También como músico fue solamente aquello que siempre había sido: se hizo músico, se hizo poeta, porque a ello le obligó el tirano que llevaba en él, su genio de actor. Nada se adivina de Wagner mientras no se haya adivinado su instinto dominante.

Wagner no fue un músico por instinto. Lo demostró al abandonar toda legalidad y, hablando con mayor exactitud, todo estilo en la música, para hacer de ella lo que necesitaba, una retórica teatral, un medio de expresión, de potenciación de los gestos, de sugestión, un medio de lo psicológicamente pintoresco. Deberíamos estar legitimados para reconocer aquí a Wagner como inventor e innovador de primer orden — *ha multiplicado la capacidad lingüística de la música hasta lo incommensurable* —: es el Victor Hugo de la música en cuanto lenguaje. Siempre que se presuponga que primero haya de tener validez el que a la música en determinadas circunstancias le *sea lícito* no ser música, sino ser lenguaje, instrumento, *ancilla dramaturgica* [sierva de la dramaturgia]. La música de Wagner, *sin* la protección del gusto teatral, que es un gusto muy tolerante, es, sencillamente, mala música, tal vez la peor que jamás se haya hecho. Cuando un músico ya no sabe contar ni hasta tres, se hace «dramático», se hace «wagneriano»...

Wagner casi ha descubierto qué magia se puede practicar incluso con una música desintegrada y compuesta, por así decirlo, *de una manera elemental*. La conciencia que de ello tenía llega hasta lo siniestro, al igual que su instinto de prescindir por completo de la legalidad superior, del *estilo*. Basta lo elemental — el sonido, el movimiento, el color, en una palabra, basta la sensualidad de la música. Wagner jamás calcula como músico, guiado por alguna conciencia de músico: quiere el efecto, el efecto y nada más. ¡Y conoce perfectamente sobre qué ha de producirlo! — En ello tiene la falta de escrúpulos que tenía Schiller, que tiene toda persona dedicada al teatro, y también tiene su desprecio del mundo, de un mundo que pone a sus pies!... Se es actor cuando se posee un determinado conocimiento que proporciona una ventaja sobre el resto de los humanos: lo que tiene que producir efecto como si fuera verdad, eso no debe ser verdadero. Este principio ha sido formulado por Talma⁵⁷: contiene toda la psicología del actor, contiene también — ¡no tengamos la menor duda al respecto! — su moral. La música de Wagner no es nunca verdadera.

— Pero *se la tiene por tal*: así las cosas, todo está en orden. —

Mientras se siga siendo infantil y, además, wagneriano, a Wagner se le tendrá incluso por rico, incluso por un prodigioso derrochador y hasta por un propietario de grandes superficies en el reino del sonido. Se admirará en él lo que los jóvenes franceses admiran en Victor Hugo, la «prodigalidad de un rey». Más tarde se admira a éste y a aquél por la razón inversa: como maestros y modelos de economía, como anfitriones *listos*. Nadie los iguala en hacer la representación de una mesa principesca con un gasto moderado. — El wagneriano, con su crédulo estómago, se sacia hasta con la comida que su maestro le ofrece en sus mágicos hechizos. Pero nosotros, que tanto en los libros como en la música exigimos ante todo *substancia*, y que difícilmente es-

⁵⁷ François Joseph Talma (1763-1826) fue un actor francés.

tamos servidos con mesas meramente «representadas», nos encontramos en tales casos mucho peor. Hablando claro: Wagner no nos da bastante que morder⁵⁸. A su *recitativo* — poca carne, un poco más de huesos y mucho caldo — le he dado el nombre de *alla genovese*: con lo cual no he querido en absoluto halagar a los genoveses, sino al *recitativo más antiguo*, al *recitativo secco*. En lo que se refiere al *leitmotiv* wagneriano, carezco de todo tipo de entendimiento culinario al respecto. Quizá lo admitiría, si a ello se me obligara, como mondadientes ideal, como oportunidad de desembarazarse de *restos* de comidas. Quedan las «arias» de Wagner — Y ahora ya no digo ni una palabra más.

9

También al planificar la acción es Wagner ante todo actor. Lo que se le ocurre en primer lugar es una escena de efecto absolutamente seguro, una verdadera *actio*⁵⁹ con un *hautrelief* [altorrelieve] de los gestos, una escena que *subyugue*

⁵⁸ Esta sentencia se la aplicó previamente Carlyle a Emerson, tal y como lo expone el mismo Nietzsche en el § 13 del apartado «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos*.

⁵⁹ Nota. Ha sido una verdadera desgracia para la estética que siempre se haya traducido la palabra 'drama' por «acción» (*Handlung*). En ello no sólo se equivoca Wagner; todo el mundo continúa equivocándose; incluso los filólogos, que deberían saberlo mejor. El drama antiguo tenía a la vista grandes *escenas de pathos* — excluía precisamente la acción (la situaba *antes* del comienzo o *después* de la escena). La palabra 'drama' es de origen dórico; y, según el uso dórico del lenguaje, significa «acontecimiento», «historia», tomadas ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo representaba la leyenda local, la «historia sagrada» en la que se basaba la institución del culto (—por consiguiente, no era un hacer [*thun*], sino un hecho que ya ha sucedido [*Geschehen*, acontecer, suceso acontecido]: en dórico *ἔργον* no significa en absoluto «hacer» [*thun*]). [N. del A.]. Esta misma distinción ya se encuentra en una nota del invierno de 1876-1877, véase el fragmento póstumo del tomo 8, 23 [74].

— esa escena él la piensa en profundidad, desde ella, y sólo desde ella, extrae los diferentes personajes. Todo lo demás se deriva de ahí, adecuándose a una economía técnica que no tiene motivos para ser sutil. El público que Wagner ha de tomar en consideración *no* es el público de Corneille: es mero siglo XIX. Sobre «la única cosa que es necesaria»⁶⁰ Wagner opinaría poco más o menos como lo hace actualmente cualquier otro actor: una serie de escenas fuertes, cada una de ellas más fuerte que las anteriores — y, ensartándolas a todas, mucha estupidez *inteligente*⁶¹. Él busca en primer lugar garantizarse a sí mismo el efecto de su obra, comienza por el Acto tercero y se *hace la demostración* de su obra por el efecto final que le causa. Temiendo por guía semejante comprensión del teatro, no se está en peligro de crear un drama sin haberlo pretendido. El drama exige una lógica *estricta*: pero ¡a Wagner no le importaba la lógica en lo más mínimo! Lo repito: *no* es el público de Corneille el público que él había de tomar en consideración: ¡eran meros alemanes! Se sabe en qué problema técnico el dramaturgo pone toda su fuerza y suda sangre con frecuencia: en el problema de darle *necesidad* al nudo que trama y en hacer lo mismo respecto al desenlace, de manera que ambos solamente sean posibles de una única forma, y tanto el nudo como el desenlace produzcan la impresión de libertad (principio del mínimo gasto de fuerza)⁶². Pues bien, para resolver esa cuestión lo que menos suda Wagner es sangre; lo cierto es que para tramar el nudo y el desenlace hace un mínimo gasto de fuerza. Mírese al microscopio cualquier «nudo» de Wagner — prometo que habrá cosas para reírse.

⁶⁰ Véase *Evangelio de Lucas* 10, 42.

⁶¹ Este adjetivo, que también significa 'hábil' y 'astuto', se lo aplica Nietzsche a sí mismo en la sección de *Ecce homo* que titula precisamente «Por qué soy yo tan inteligente».

⁶² Preferimos mantener la más estricta literalidad, aun cuando sería quizá más habitual decir en este caso «ley del mínimo esfuerzo» o «principio de la economía de fuerzas».

No hay nada más divertido que el nudo del *Tristán*, a no ser que cojamos el de *Los maestros cantores*. Wagner *no* es un dramaturgo, no nos dejemos engañar. Le gustaba la palabra «drama»: eso es todo — le gustaron siempre las palabras hermosas. No obstante, la palabra «drama» es en sus escritos meramente un malentendido (— y una astucia de persona inteligente: Wagner se dio siempre aires de gran señor frente a la palabra «ópera» —); poco más o menos como en el *Nuevo Testamento* la palabra «espíritu» también es meramente un malentendido⁶³. — Ni siquiera fue lo bastante psicólogo para el drama; evitaba insintivamente la motivación psicológica — ¿de qué modo? poniendo siempre en su lugar la idiosincrasia... Muy modernó, ¿no es verdad? ¡muy parisino! ¡muy *décadent!*... Los nudos, dicho sea de paso, que de hecho Wagner sabe desenlazar con ayuda de invenciones dramáticas, son de otra especie completamente diferente. Voy a dar un ejemplo. Pongamos por caso que Wagner necesite una voz femenina. Todo un acto *sin* una voz femenina — ¡eso es imposible! Pero, de momento, no está libre ninguna de las «heroínas». ¿Qué hace Wagner? Emancipa a la mujer más vieja del mundo, a Erda: «¡Arriba, vieja abuela! ¡Que usted tiene que cantar!» Y Erda canta⁶⁴. Wagner ha logrado su propósito. En seguida vuelve a eliminar a la vieja dama. «Pero ¿para qué ha tenido que venir? ¡Retírese usted! ¡Continúe durmiendo a placer!» — *In summa*: una escena llena de estremecimientos mitológicos, en la que el wagneriano *presiente*...

⁶³ Véase el § 29 de *El Anticristo*, donde Nietzsche explica que la palabra «genio» y el concepto de «espíritu» están fuera de lugar en el mundo de Jesús, razón por la cual Renan merece que se le llame un payaso en cuestiones psicológicas. Sobre la importancia de la psicología histórica en el último Nietzsche, otra denominación de la tarea genealógica que propugna, véase la nota 92 de Germán Cano en su edición de *El Anticristo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 158, que acertadamente remite a textos paralelos y complementarios del § 7 del apartado «Por qué soy yo un destino» de *Ecce homo*.

⁶⁴ Parodia del comienzo del acto tercero de *Siegfried*.

— «Pero ¡y el *contenido* de los textos wagnerianos! ¡su contenido mítico, su contenido eterno!» — Preguntas: ¿Cómo se analiza este contenido, este contenido eterno? — El químico responde: se traduce a Wagner a lo real; a lo moderno, — ¡seamos todavía más crueles! ¡se lo traduce a lo burgués! ¿Qué queda entonces de Wagner? — Dicho sea entre nosotros, yo lo he intentado. No hay nada tan entretenido, ni nada tan recomendable para los paseos; como contarse a sí mismo a Wagner en proporciones *reducidas y modernizado*: por ejemplo, Parsifal como estudiante de teología, con los estudios de bachillerato ya hechos (— esto último es imprescindible para la *insensatez pura*)⁶⁵. ¿Qué sorpresas se tienen entonces! ¡No se creerían ustedes que todas las heroínas wagnerianas sin excepción, tan pronto como se las despoja de su pellejo heroico, se parecen tanto a Madame Bovary que las confundirían con ella! — así como también se comprende, a la inversa, que Flaubert *no hubiera tenido ningún impedimento* para traducir a su heroína al escandinavo o al cartaginés y luego, mitologizada, se la hubiera podido ofrecer a Wagner como libreto. En efecto, a grandes trazos parece que Wagner no se interesó sino en los problemas que hoy día interesan a los pequeños *décadents* parisinos. ¡Siempre a dos pasos del hospital! ¡Puros problemas completamente modernos, puros problemas típicos de una gran ciudad! ¡No tengan ninguna duda de ello!... ¿Han notado (pues forma parte de esta asociación de ideas) que las heroínas wagnerianas no tienen niños?

⁶⁵ Sobre esta reiterada expresión nietzscheana, *reine Thorheit* [insensatez (o también: necesidad, estupidez, tontería) pura], con su clara alusión antikantiana y su implícita burla contra una supuesta etimología del nombre de Parsifal, el 'puro-insensato', véase, sobre todo, el § 30 de «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos*, que contiene una explícita referencia a Bayreuth y a Wagner, así como el § 8 de «Por qué soy yo tan sabio» y los §§ 1 y 4 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» de *Ecce homo*, con la correspondiente nota explicativa de A. Sánchez Pascual.

— No *pueden* tenerlos... La desesperación con la que Wagner ha abordado el problema de permitir que Siegfried nazca en absoluto, delata lo moderno de su sentir en este punto. — Siegfried «emancipa a la mujer» — bien cierto, sin esperanza de posteridad. — Y, para terminar, un hecho que nos deja estupefactos: ¡Parsifal es el padre de Lohengrin! ¿Cómo lo ha conseguido? — ¿Tendremos que acordarnos aquí de que «la castidad obra *milagros*»⁶⁶?...

Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas [Wagner, autoridad principal en asuntos de castidad, lo dijo textualmente].

10⁶⁷

Y, de paso, unas palabras todavía sobre los escritos de Wagner: son, entre otras cosas, una escuela de *inteligencia*. El sistema de procedimientos que Wagner maneja puede ser utilizado en cien casos diferentes — quien tenga oídos, que oiga. Quizá tenga yo derecho al reconocimiento público si doy una expresión precisa de los tres procedimientos más valiosos.

Todo lo que Wagner *no* puede hacer es inadmisibile.

Wagner aún podría hacer muchas cosas: pero no quiere hacerlas — por rigor de principio.

Todo lo que Wagner *puede* hacer, no lo podrá hacer nadie después de él, no lo ha podido hacer nadie antes de él, y *no debe* hacerlo nadie después de él... Wagner es divino...

⁶⁶ Véase la carta a P. Gast del 17 de julio de 1888, en la que ya aparece esta cita del ensayo de R. Wagner *Religion und Kunst* [Religión y arte] de 1880, edición citada, tomo 10, págs. 117-163; los comentarios sobre el milagro o prodigio (*Wunder*) de la 'concepción inmaculada' se encuentran en págs. 122 y sigs.

⁶⁷ Es una coincidencia quizá no meramente causal que también el § 10 de la *Cuarta Intempestiva* esté dedicado a comentar los escritos de Wagner.

Estos tres principios son la quintaesencia de la literatura de Wagner; el resto es — «literatura».

— No toda música ha necesitado hasta ahora de literatura: haremos bien en indagar aquí por la razón suficiente de tal necesidad. ¿Será que la música de Wagner es demasiado difícil de entender? ¿O temía él lo contrario, que se la entendiera con excesiva facilidad — que *no* se la entendiera *con suficiente dificultad*? — ¡Lo bien cierto es que ha repetido durante toda su vida un único principio: que su música no significaba sólo música! ¡Sino más! ¡Sino infinitamente mucho más!... «*No sólo música*» — ningún músico habla así. Lo repito, Wagner no podía crear una obra entera de un solo bloque, no tenía elección, tenía que hacer piezas fragmentarias, «motivos», gestos, fórmulas, tenía que hacer repeticiones y cien complicaciones, en cuanto músico siempre siguió siendo un retórico — de ahí que *necesitase* por principio poner en primer plano el «esto significa». «La música no es nunca sino un medio»⁶⁸; ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico. — Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda, «porque esa música *significaba* lo infinito»; a lo largo de toda su vida él fue el comentarista de la «idea». — ¿Qué significa Elsa? No hay la menor duda al respecto, faltaría más: Elsa es «el espíritu inconsciente del pueblo» («con este conocimiento me convertí necesariamente en el revolucionario perfecto» —)⁶⁹.

⁶⁸ Resumen nietzscheano de la tesis central expuesta por Wagner en la «Introducción» a *Ópera y drama*, véase la traducción castellana de A.-F. Mayo, Sevilla, 1997, pág. 37.

⁶⁹ Véase R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1851), edición citada, tomo VI, págs. 199-325, ensayo autobiográfico donde se lee — págs. 277-278 — que «Elsa es lo inconsciente y lo no-arbitrario en que el ser consciente y arbitrario de Lohengrin anhela redimirse... Elsa, la mujer — la mujer que no había sido comprendida hasta ahora por mí, pero a la que desde este mo-

Recordemos que Wagner era joven en los tiempos en que Hegel y Schelling seducían a los espíritus; que adivinó, que captó sin equívocos aquello que tan sólo el alemán se toma en serio — «la idea», quiero decir: algo que es oscuro, incierto, misterioso; que entre los alemanes la claridad es una objeción y la lógica, una refutación. Schopenhauer ha acusado con dureza a la época de Hegel y Schelling de falta de probidad — con dureza, y también con injusticia: él mismo, el viejo pesimista falsificador de monedas, no hizo nada «con mayor probidad» que sus coetáneos más famosos. Dejemos la moral al margen: Hegel es un *gusto*... ¡Y no sólo un gusto alemán, sino europeo! — ¡Un gusto que Wagner comprendió! — ¡para él que se sintió capacitado! ¡que ha inmortalizado! — No hizo más que aplicarlo a la música — se inventó un estilo que «significa lo infinito» — se convirtió en el *heredero de Hegel*... La música como «idea»⁷⁰ —

¡Y cómo se comprendió a Wagner! — La misma especie de humano que se entusiasmaba con Hegel, se entusiasma actualmente con Wagner; *en su escuela se escribe* incluso en hegeliano! — Ante todo lo comprendió el adolescente alemán. Las dos palabras «infinito» y «significación» le resultaban suficientes: con ellas se sentía bien de una manera que no admitía comparación. *No* es la música aquello con lo que Wagner se ha conquistado a los adolescentes; es la «idea»: — es la riqueza de enigmas de su arte, su jugar al escondite bajo cien símbolos, su policromía del ideal, lo que seduce y lleva hasta Wagner a estos adolescentes; es el genio de Wagner para formar nubes, su abarcar aire, vagar en el aire y vagabundear por los aires, su estar en

mento si que comprendí... — me ha hecho un revolucionario perfecto. Ella era el espíritu del pueblo que yo ansiaba, también en cuanto ser humano dedicado al arte, para mi redención.»

⁷⁰ Estas críticas al hegelianismo de Wagner guardan una gran semejanza con la autocrítica que formula Nietzsche sobre su propio hegelianismo en *El nacimiento de la tragedia*, véase el § 1 del comentario que dedica a esta obra de juventud en *Ecce homo*.

todas partes y en ninguna, ¡exactamente lo mismo con que los había seducido y atraído Hegel en su época! — En medio de la multiplicidad, la plenitud y la arbitrariedad de Wagner, ellos se encuentran como justificados consigo mismos — «redimidos». Escuchan estremecidos cómo en su arte los *grandes símbolos* se tornan perceptibles desde brumosa lejanía con apacible tronar; no se disgustan si de tanto en tanto este arte se hace gris, horrible y frío. ¡Pues todos ellos, al igual que el mismo Wagner, tienen afinidad con el mal tiempo, con el tiempo alemán! Wotan es su dios: pero Wotan es el dios del mal tiempo... Tienen razón estos adolescentes alemanes, siendo como son: cómo *podrían* echar de menos lo que los demás, *nosotros, los alciónicos*⁷¹, echamos de menos en Wagner — *la gaya scienza*; los pies ligeros; humor, fuego, encanto; *la gran lógica*; *la danza de las estrellas*; la espiritualidad superalegre; los estremecimientos de la luz del sur; el mar *en calma* — la perfección...⁷²

11

— He explicado dónde está el contexto al que Wagner pertenece — *no* es el de la historia de la música. No obstante, ¿qué significa él en esa historia? *El advenimiento del actor en la música*: un suceso capital, que da que pensar, acaso también que temer. En una fórmula: «Wagner y Liszt». — Nunca antes se había puesto a prueba con tanto peligro la integridad de los músicos, su «autenticidad». Esto se capta de manera palmaria: el gran éxito, el éxito de masas, ya no está

⁷¹ Nietzsche se compara a menudo con estas aves que, según el mito griego, saben aprovechar los momentos de bonanza para su propia fecundidad. En el § 4 del «Prólogo» de *Ecce homo* incluso habla del sonido con el que se expresa la sabiduría de Zaratustra como «ese sonido alciólico».

⁷² Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 15 [6] 6.

de parte de los auténticos. — ¡hay que ser actor para tenerlo! — Víctor Hugo y Richard Wagner — significan una y la misma cosa: que en las culturas declinantes, dondequiera que la decisión esté en manos de las masas, la autenticidad se convierte en superflua, inconveniente, insignificante. Solamente el actor despierta aún el *gran* entusiasmo. — Con lo cual adviene para el actor *la edad de oro* — para él y para todo lo que tiene afinidad con su arte. Wagner marcha con tambores y pifanos en cabeza de todos los artistas de la exhibición, de la representación, del virtuosismo; primero convenció a los directores de orquesta, a los maquinistas y a los cantantes de ópera. No se olvide a los músicos de la orquesta: los «redimió» del aburrimiento... El movimiento que Wagner creó trasciende incluso al ámbito del conocimiento: ciencias enteras y correlacionadas emergen paulatinamente de secular escolástica. Para dar un ejemplo, pongo de relieve por su excelencia los méritos de *Riemann*⁷³ en el campo de la rítmica, el primero que también ha dado validez para la música al concepto capital de puntuación (sirviéndose, desgraciadamente, de una palabra fea: la llama «fraseo»). — Todos ellos son, lo digo con gratitud, los mejores admiradores de Wagner, los más estimables — tienen, sencillamente, el derecho de admirar a Wagner. Un mismo instinto los une entre ellos, en él ven a su tipo más elevado, se sienten transformados en un poder, incluso en un gran poder, desde que él los inflamó con su propio fuego. Pues si en alguna parte ha sido efectivamente *benéfico* el influjo de Wagner, ha sido aquí. Nunca se ha pensado, se ha querido y se ha trabajado tanto en esa esfera hasta ahora. Wagner ha inculcado a todos esos artistas una nueva conciencia: lo que ahora se exigen, lo que ahora *obtienen* de sí mismos, antes de Wagner jamás se lo habían exigido a sí mismos — antes eran demasiado modestos para

⁷³ Nietzsche se refiere al teórico de la música Hugo Riemann, de quien también habla en la carta a Carl Fuchs del 26 de agosto de 1888.

hacerlo. Impera en el teatro un espíritu diferente desde que el espíritu de Wagner también ejerce su soberanía sobre el teatro: se pide lo más difícil, se critica con dureza, se elogia rara vez — lo bueno, lo excelente es lo que vale como regla⁷⁴. Ya no hay necesidad de gusto; ni siquiera de voz. Sólo se canta a Wagner con voz arruinada: eso produce un efecto «dramático». Incluso el talento está excluido. Lo *espressivo* a toda cosa, como lo exige el ideal wagneriano, el ideal de la *décadence*, se aviene mal con el talento. No se requiere más que *virtud* — es decir, adiestramiento, automatismo, «negación-de-uno-mismo.» Ni gusto, ni voz, ni talento: el teatro de Wagner sólo necesita una única cosa — ¡germanos!... Definición de germano: obediencia y piernas largas... El que el advenimiento de Wagner coincida en el tiempo con el advenimiento del Reich⁷⁵ está cargado de profunda significación: ambos hechos demuestran una y la misma cosa — obediencia y piernas largas⁷⁶. — Jamás se ha obedecido mejor, jamás se ha mandado mejor. Los directores de orquesta wagnerianos, en especial, son dignos de una época que la posteridad llamará algún día con temeroso respeto *la época clásica de la guerra*. Wagner sabía mandar; también fue en esto el gran maestro. Mandaba como la inexorable voluntad que uno ejerce consigo mismo, como la disciplina que uno ejercita de por vida en sí mismo: Wagner, quien quizá proporcione el ejemplo más grande de autoviolación de toda la historia de las artes (— incluso Al-

⁷⁴ Esto mismo se dice en un fragmento de la primavera de 1888 dedicado a la «buena escuela». Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 14 [170].

⁷⁵ La fundación del Segundo Reich, posibilitada por los diferentes príncipes y por Luis II de Baviera, tuvo lugar con la proclamación de Guillermo I de Prusia como Emperador de Alemania en la Sala de los espejos de Versalles el 18 de enero de 1871, aprovechando Bismarck la euforia de la victoria en la Guerra franco-alemana, iniciada en 1870.

⁷⁶ Véase el fragmento del tomo 13, 15 [11].

fieri⁷⁷, que es el que más se le parece, ha sido superado. Anotación de un turinés).

12

Percatarse de que nuestros actores son más dignos de admiración de lo que nunca lo han sido no implica pensar que su peligrosidad sea menor... ¿Pero quién dudará todavía de lo que yo quiero, — de las *tres exigencias* por las que mi indignación, mi preocupación y mi amor por el arte me han hecho esta vez que tome la palabra?

*Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.
Que el actor no se convierta en el seductor de quienes son auténticos.
Que la música no se convierta en un arte para mentir.*

FRIEDRICH NIETZSCHE

⁷⁷ El conde Vittorio Alfieri (1749-1803) fue un poeta italiano.

— La gravedad de las palabras finales me autoriza a que comunique en este lugar todavía algunas frases de un tratado inédito, las cuales, cuando menos, no dejarán lugar a dudas sobre mi seriedad en este asunto⁷⁸. Ese tratado se titula: *Lo que Wagner nos cuesta*.

La adhesión a Wagner se paga cara. Incluso hoy día todavía existe al respecto un oscuro sentimiento. Ni siquiera el éxito de Wagner, su *triumfo*, lo ha extirpado de raíz. Pero en otro tiempo ese sentimiento fue fuerte, fue terrible, fue como un odio lúgubre — que atravesó casi tres cuartas partes de la vida de Wagner. Esa resistencia que él encontró en nosotros, los alemanes, no podrá ser suficientemente valorada ni se le podrán tributar todos los honores que merece. Se le oponía resistencia como se resiste contra una enfermedad, — *no con argumentos — se refutan las enfermedades —, sino con impedimentos, desconfianza, tedio, repugnancia, con una sombría gravedad, como si en él se ocultara un gran peligro*. Los señores estetas quedaron al descubierto cuando, sobre la base de tres escuelas de la filosofía alemana, hicieron una guerra absurda a los principios de Wagner con una sarta de conjunciones y condiciones — ¡qué le importaban a él los principios, incluyendo todos los suyos! — Los alemanes mismos han tenido bastante racionalidad en su instinto para prohibirse en este caso todo tipo de conjunciones y condiciones. Un instinto está debilitado cuando se racionaliza: pues, por el hecho de racionalizarse, se debilita. Si hay indicios de que, a pesar del carácter integral de la *décadence* europea, todavía resta en la esencia alemana un grado de salud, un presentimiento instintivo de

⁷⁸ Casi con estas mismas palabras empieza la nota contenida en el cuaderno W II 7, 57, y el tratado inédito al que allí se refiere lleva por título *Richard Wagner refutado fisiológicamente*.

lo perjudicial y de lo que acarrea peligro, yo quisiera que, entre tales indicios, no se minusvalorase en lo más mínimo esa *sorda* resistencia contra Wagner. Ella nos honra, nos permite incluso tener esperanzas: Francia ya no tendría tanta salud de la que disponer. Los alemanes, los *retardadores par excellence* en la historia, son hoy el pueblo cultural más retrasado de Europa⁷⁹: esto tiene su ventaja, — por ello mismo son, relativamente, el pueblo *más joven*⁸⁰.

La adhesión a Wagner se paga cara. Los alemanes sólo en tiempos muy recientes han olvidado una especie de temor ante Wagner — las ganas de *librarse de él* las han tenido en todo momento⁸¹. — ¿Se recuerda todavía una curiosa cir-

⁷⁹ Recuérdese la típica distinción de época entre los pueblos en estado de naturaleza, o pueblos naturales, y los pueblos en estado de cultura, o pueblos culturales, también denominados —desde el famoso esquema evolucionista que dibuja el avance del progreso en las tres etapas de salvajes, bárbaros y civilizados— como los pueblos civilizados o los pueblos con civilización.

⁸⁰ Sobre el tema de los alemanes y su papel en la historia hay unos cuantos textos complementarios que conviene comparar. Los más importantes podrían ser los siguientes: el § 61 de *El Anticristo*; los §§ 2, 3 y 4 del capítulo dedicado a «El caso Wagner» de *Ecce homo*, y el § 3 de *Richard Wagner en Bayreuth*, en el que ya se habla de los alemanes como «el genuino pueblo del aprendizaje». En la nota 166 de su edición de *El Anticristo* A. Sánchez Pascual traduce un fragmento póstumo de septiembre-octubre de 1888 que ya esboza lo afirmado en este texto.

⁸¹ Nota. — ¿Fue Wagner, en definitiva, un alemán? Se tienen razones para plantear esta pregunta. Es difícil descubrir en él un único rasgo alemán, sea el rasgo que sea. Él, que siempre fue un gran aprendiz, aprendió a imitar muchas cosas alemanas — eso es todo. Su mismo ser *contradice* lo que ha sido considerado hasta ahora como alemán: ¡no hablemos del músico alemán! — Su padre fue un actor que se apellidaba Geyer. Un *Geyer* (buitre) casi es ya un *Adler* (águila)... Lo que hasta ahora ha circulado como «Vida de Wagner» es *fable convenue* [ficción interesada], si no es algo peor. Confieso mi desconfianza con respecto a cada uno de los puntos que solamente está atestiguado por Wagner mismo. No tenía suficiente orgullo para admitir cualquier verdad sobre él, nadie tuvo menos orgullo al respecto; siguió siendo, exactamente como Victor Hugo, fiel a sí mismo incluso en lo biográfico

cunstancia en la que, muy al final y de manera totalmente inesperada, volvió a aparecer ese antiguo sentimiento? En el entierro de Wagner sucedió que la primera Asociación Wagner de Alemania, la de Múnich, sobre su tumba depositó una corona cuya inscripción se hizo famosa en seguida. «¡Redención al redentor!»⁸² — así decía. Todo el mundo admiraba la elevada inspiración que había dictado esas palabras, ese gusto que es una prerrogativa que tienen los que se han adherido a Wagner; pero también muchos (¡era una cosa bastante extraña!) en tales palabras hacían la misma corrección: «¡Redención del redentor!» — Se empezaba a respirar.

La adhesión a Wagner se paga cara. Midámosla por su efecto sobre la cultura. ¿A quién propiamente ha llevado a primer plano el movimiento promovido por Wagner? ¿Qué ha cultivado para que siempre adquiriese proporciones mayores? — Ante todo, la arrogancia del profano, del idiota en el campo del arte. Eso es lo que ahora organiza asociaciones, lo que quiere imponer su «gusto», lo que quisiera ejercer de juez incluso *in rebus musicis et musicantibus* [en los

asuntos de las músicas y de los músicos]. En segundo lugar: una indiferencia cada vez más grande frente a toda formación estricta, distinguida y concienzuda al servicio del arte; su lugar lo ocupa la fe en el genio, hablando con toda claridad: el diletantismo insolente (— su fórmula se encuentra en *Los maestros cantores*). En tercer lugar, y lo peor: la teatrocracia —, el desvarío de la creencia en la *preeminencia* del teatro, en el derecho del teatro a detentar la *soberanía* sobre las artes, sobre el arte... Pero a los wagnerianos se les debe decir cien veces en la cara *qué* es el teatro: ¡nunca es sino algo que está *por debajo* del arte, siempre es tan sólo algo secundario, algo groseramente vulgarizado, algo distorsionado y falseado para las masas! En esto tampoco Wagner ha cambiado las cosas en nada: Bayreuth es gran ópera — pero ni siquiera es *buena ópera*... El teatro es una forma de la demolatría en asuntos de gusto, el teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto... *Esto es precisamente lo que demuestra el caso Wagner:* ¡él se ganó a la gran masa — él arruinó el gusto, arruinó nuestro gusto incluso para la ópera! —

La adhesión a Wagner se paga cara. ¿Qué hace del espíritu? *¿Libera Wagner el espíritu?* — De él es propio todo equívoco, todo doble sentido, todo lo que, en definitiva, convence a los indecisos, sin hacerlos tomar conciencia de *para qué* han sido convencidos. De ahí que Wagner sea un seductor de gran estilo. En asuntos del espíritu no hay nada cansado, nada decrepito, nada que sea mortalmente peligroso para la vida y calumniador del mundo que no haya sido secretamente protegido por su arte — él esconde en los luminosos velos del ideal el más negro de los oscurantismos. Es un adulador de todo instinto nihilista (— budista) y lo disfraza de música, es un adulador de todo tipo de cristianismo, de toda forma de expresión religiosa de la decadence. Escuchemos con atención: todo lo que alguna vez haya crecido en el suelo de la vida *empobrecida*, toda la moneda falsa de la trascendencia y del más allá, tiene en el arte de Wagner a su más sublime defensor — *no* mediante

— siguió siendo actor. [N. del A.]. Para captar toda la mordacidad de esta nota y de su juego de palabras en torno a los nombres de las aves citadas, tan aprovechado por algunos mitómanos mal informados, puede ser útil recordar que *Adler* (águila) era un apellido muy frecuente entre judíos, con lo cual el antisemitismo de Wagner y de muchísimos wagnerianos recibía un duro golpe por partida doble, ya que se insinuaba entonces que Geyer también era un apellido típico de judíos y que Wagner, por lo tanto, procedía de miembros de ese pueblo, si bien Nietzsche no estaba en lo cierto ni en la insinuada ascendencia judía del actor Geyer, ni en esa supuesta paternidad biológica respecto al músico, al menos en la razonada opinión de autorizados especialistas, véase, por ejemplo, Martín Gregor-Dellin, *Richard Wagner, 1. 1821-1864*, Madrid, Alianza, 1933, págs. 31-40. Véase además el epistolario de Nietzsche y P. Gast de los días 11 y 13 de agosto de 1888.

⁸² Como ya hemos dicho, estas palabras pertenecen al *Parsifal* de Wagner, y Peter Gast se las comentó a Nietzsche en su carta del 11 de agosto de 1888.

fórmulas: Wagner es demasiado inteligente para utilizar fórmulas — sino mediante una persuasión de la sensualidad que, por su parte, de nuevo reblandece y fatiga el espíritu. La música como Circe...⁸³ Su última obra es en eso su obra maestra más grande. El *Parsifal* conservará eternamente su rango en el arte de la seducción, como el *toque genial* de la seducción... Admiro esta obra, me gustaría haberla hecho yo mismo; ya que no fué así, *la comprendo*...⁸⁴ Jamás estuvo Wagner tan inspirado como al final. Aquí el refinamiento en la alianza entre belleza y enfermedad llega tan lejos que, por así decirlo, proyecta sombras sobre el arte anterior de Wagner: éste aparece demasiado claro, demasiado sano. ¿Comprendéis esto? ¿La salud, la claridad produciendo el efecto de que fueran sombras? ¿de que fueran casi como una *objeción*?... A tal distancia somos ya *puros insensatos*... ¡Nunca hubo un maestro más grande en pesados perfumes hieráticos — no vivió jamás nadie que conociera como él todo lo infinito *mínimo*, todo lo trepidante y superabundante, todos los femeninismos⁸⁵ que se derivan de lo idiótico (*Idiotikon*) de la felicidad! — ¡Bebed, pues, amigos

⁸³ Sobre este específico uso de la polivalente figura de Circe en la escritura de Nietzsche véase el § 17 de «Sentencias y flechas» en *Crepúsculo de los ídolos*.

⁸⁴ Compárese este pasaje con lo que Nietzsche le dice a P. Gast en la carta del 25 de julio de 1882, relacionando el *Parsifal* con la música que compuso en su adolescencia, en especial la de ciertas partes elegíacas de un *Oratorio*, por la sorprendente afinidad que les encuentra con el estado de ánimo y la expresión que, con el asentimiento de su propia hermana, también descubre en la citada música del último Wagner. Sobre ese «Oratorio de Navidad» que Nietzsche trató de componer en 1860-1861 véase lo que dice C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. I. Infancia y juventud*, Traducción de J. Muñoz, Madrid, Alianza, 1981, págs. 79-80.

⁸⁵ Para evitar cualquier posible equívoco con lo que actualmente entendemos por «feminismo» y para que se perciba el peculiar acento con que Nietzsche usa la palabra, que también aparece, entrecorrida, en el § 3 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» de *Ecce homo*, traducimos «*Feminismus*» con toda literalidad, diferenciándola de «*Feminismus*».

míos, los filtros de este arte! En ningún lugar hallaréis una manera más agradable de enervar vuestro espíritu, de olvidaros de vuestra virilidad bajo un rosal silvestre... ¡Ah, este viejo hechicero! ¡Este Klingsor⁸⁶ de todos los Klingsors! ¡Cómo nos hace la guerra! ¡a nosotros, los espíritus libres! ¡De qué manera habla con sonidos-de-joven-hechicera para complacer a todas las cobardías del alma moderna! — ¡Jamás hubo semejante odio a muerte al conocimiento! — Hay que ser cínico para no sucumbir a esta seducción, hay que saber morder para no ponerse aquí a adorar. ¡Muy bien, viejo seductor! El cínico te advierte — *cave canem* [ten cuidado con el perro]...

La adhesión a Wagner se paga cara. Observo a los adolescentes que durante largo tiempo estuvieron expuestos a su infección. El efecto más inmediato, aunque relativamente inocuo, es la corrupción del gusto. Wagner actúa como un consumo incesante de alcohol. Embota, obstruye el estómago. Efecto específico: degeneración del sentido del ritmo. El wagneriano acaba por llamar rítmico a lo que yo mismo denomino, con un proverbio griego, «remover el fango». Mucho más peligrosa es la corrupción de los conceptos. El adolescente se convierte en un majadero — en un «idealista». Se halla por encima de la ciencia; en esto se encuentra a la altura del maestro. No obstante, se dedica a hacer el filósofo; escribe *Bayreuther Blätter*; resuelve todos los problemas en el nombre del padre, del hijo y del maestro santo. Obviamente, lo más siniestro sigue siendo la corrupción de los nervios. Si se pasea por la noche a lo largo de una ciudad relativamente grande: por todas partes se oírán torturar instrumentos con una furia solemne — un aullido salvaje se inmiscuye entre los suplicios. ¿Qué sucede? — Los adolescentes tributan su adoración a Wagner... Bayreuth es un

⁸⁶ Personaje de *Parsifal*. Vive en un castillo encantado, entre instrumentos de hechicero, y así es, en efecto, como se presenta en el Cuadro primero del Acto segundo de esta obra.

nombre que cuadra para un establecimiento hidroterápico. — Telegrama típico de Bayreuth: «*bereits bereut*» (ya arrepentido)⁸⁷. — Wagner es una calamidad para los adolescentes; es una fatalidad para la mujer. ¿Qué es, médicamente hablando, una wagneriana? — Me parece que un médico no podría plantear con suficiente seriedad esta alternativa de conciencia a jóvenes mujeres: una cosa o la otra⁸⁸. — Pero ellas ya han hecho su elección. No se puede servir a dos señores si uno de ellos se llama Wagner. Wagner ha redimido a la mujer; en recompensa, la mujer le ha construido Bayreuth. Sacrificio absoluto, entrega absoluta: no se posee nada que no se le ofrezca. La mujer se empobrece en beneficio del maestro, resulta conmovedora, está ahí desnuda ante él. — La wagneriana — la ambigüedad más encantadora que hoy en día existe: ella es la *personificación* de la causa de Wagner — bajo su signo *vence* esa causa...⁸⁹ ¡Ah, este viejo bandido! Nos arrebató a los adolescentes, arrebató incluso a nuestras mujeres y las arrastra a su cueva... ¡Ah, este viejo minotauro! ¡Cuánto nos ha costado ya! Año tras año le llevan a su laberinto comitivas de las más hermosas muchachas y de los más bellos adolescentes para que las devore — año tras año Europa entera entona «¡Nos vamos a Creta! ¡Nos vamos a Creta!»...⁹⁰

⁸⁷ En este juego de palabras Nietzsche se cita a sí mismo de manera casi literal, pues en la carta a su hermana del 25 de julio de 1876 ya le escribió que, dadas las circunstancias, «casi me he arrepentido (de haber venido a Bayreuth)».

⁸⁸ Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [78]. Una variación de esta idea se encuentra en el § 27 de «IncurSIONES de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos* y en la nota 154 de la edición revisada de esta obra, preparada por A. Sánchez Pascual, pág. 170.

⁸⁹ El lector ya habrá notado la modulación que Nietzsche efectúa del bien conocido lema *in hoc signo*, con las referencias indirectas a Constantino y a la cruz.

⁹⁰ Esto es lo que canta el coro en *La belle Hélène* de Jacques Offenbach, compositor por quien Wagner no tenía ninguna estima. Véase también la carta a *P. Gast* del 24 de agosto de 1888.

SEGUNDO POST SCRIPTUM

— Parece que mi carta está expuesta a un malentendido. Sobre ciertos rostros se insinúan las arrugas de la gratitud; incluso escucho un tímido regocijo. Preferiría, aquí y en muchas cosas, que se me entendiera. — Sin embargo, desde que en las viñas del espíritu alemán causa estragos un nuevo animal, el gusano del *Reich*, la famosa *rhinoxera*⁹¹, ya no se entiende ni una sola de mis palabras. Me lo atestigua la misma *Kreuzzeitung*⁹², para no hablar del *Litterarisches Centralblatt*⁹³. — He dado a los alemanes los libros más profundos que poseen — razón suficiente para que los alemanes no entiendan ninguna de las palabras que contienen... Si en *este* escrito le hago la guerra a Wagner — y, de paso,

⁹¹ Neologismo inventado por Nietzsche en el que pensamos que combina la referencia al emblemático río alemán de famosos viñedos con la epidemia que afecta a las vides, conocida como *phylloxera*. Basándose en unos versos irónicos de cartas del 15 de septiembre y del 3 de octubre de 1887, así como en la alusión a 'un nuevo animal', este neologismo también aprovecha un juego de palabras posibilitado por el término que sirve para nombrar al rinoceronte (*Rhinoceros*).

⁹² Este «periódico de la Cruz», llamado así por la cruz de hierro que ostentaba en su portada, el órgano de los reaccionarios prusianos seguidores de Bismarck, que se editó en Berlín de 1848 a 1938 y en cuya cabecera se denominaba *Neue preussische Zeitung* [*Nuevo periódico prusiano*] era de talante fuertemente conservador, frontalmente opuesto a los escritos del filósofo. Nietzsche suele referirse a él con sorna, véase, por ejemplo, el final del § 1 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» en *Ecce homo*.

⁹³ Este semanario para gente culta, la *Hoja central literaria*, lo editaba en Leipzig F. Zarncke; en él, en calidad de colaboradores libres, tanto Nietzsche como su amigo E. Rohde publicaron reseñas durante su época universitaria, en la que residieron en esa ciudad. No obstante, el citado editor se negó a publicar un artículo de este último a favor de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* en enero de 1872, recién aparecida la obra, cuando ésta y su joven autor más lo necesitaban.

a un determinado «gusto» alemán —, si tengo duras palabras contra el cretinismo de Bayreuth, no quisiera con ello en modo alguno hacerle el juego a cualquier *otro* músico, sea el que sea. Otros músicos no cuentan frente a Wagner. La situación es absolutamente desastrosa. La decadencia es universal. La enfermedad está arraigada a mucha profundidad. Si se usa el nombre de Wagner para la *ruina de la música*, como el de Bernini para la ruina de la escultura, él no es, de ningún modo, su causa⁹⁴. Únicamente ha acelerado su *tempo* [ritmo] — claro que de una manera tan vertiginosa que uno se queda parado con horror ante esta caída casi fulminante, ante este descenso al abismo. Él tenía la ingenuidad de la *décadence*: en eso residía su superioridad. Creía en ella, no se detuvo ante ninguna lógica de la *décadence*. Los demás *vacilan* — eso es lo único que los diferencia. ¡Y ninguna otra cosa más!... Voy a enumerar — lo que hay de común entre Wagner y «los demás»: el hundimiento de la fuerza organizadora; el abuso de los recursos tradicionales sin tener la capacidad que lo justifique, sin un objetivo para usarlos; la falsificación al copiar las formas grandes, para las cuales hoy en día nadie es lo bastante fuerte, orgulloso, seguro de sí mismo, ni lo bastante *sano*; la supervitalidad en lo más mínimo; el afecto a toda costa; el refinamiento como expresión de la vida empobrecida; cada vez más nervios en lugar de carne. — Sólo conozco a un músico que todavía hoy está en condiciones de componer una obertura de una

⁹⁴ La negativa opinión que Nietzsche se formó del gran escultor y arquitecto italiano del Barroco Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) como instaurador del reino del mal gusto es deudora de Jacob Burckhardt (véase su obra *Der Cicerone*, Leipzig, 1869, págs. 690-696) y de Stendhal (véase *Rome, Naples et Florence*, París, 1854, pág. 404). Sobre las ideas nietzscheanas en torno a la música y el arte barrocos véase, por ejemplo, el § 219 de *Humano, demasiado humano I*, así como la nota 83 de la edición de Alfredo Brotons y Manuel Barrios de este libro, Madrid, Akal, 1996, págs. 144-145 y el § 171 de la primera parte del tomo II de la citada obra, edición citada, págs. 57-59.

sola pieza: y nadie lo conoce...⁹⁵ Los que hoy son famosos no componen, en comparación con Wagner, una música «mejor», sino tan sólo una música más indecisa, más indiferente: más indiferente porque, *al existir el todo completo*, la mitad incompleta está fuera de lugar. Ahora bien, Wagner era un todo completo; pero era la corrupción completa; era la valentía, la voluntad, la *comición* en la corrupción — ¡qué importancia puede seguir teniendo un Johannes Brahms!... La fortuna de éste fue un malentendido alemán: se lo tomó como antagonista de Wagner — ¡se *necesitaba* un antagonista! — ¡Eso no lleva a componer música *necesaria*, eso produce ante todo demasiada música! — ¡Cuando no se es rico se debe ser lo bastante orgulloso para la pobreza!... La simpatía que de manera innegable Brahms inspira aquí y allá, prescindiendo por completo de ese interés partidario, de ese malentendido partidista, para mí fue durante largo tiempo un enigma: hasta que, casi por casualidad, acabé por descubrir que él causa efecto sobre un determinado tipo de humanos. Tiene la melancolía de la incapacidad; *no* crea a partir de la plenitud, *está sediento* de plenitud. Si descontamos lo que él imita, lo que toma prestado de grandes formas estilísticas antiguas o exótico-modernas⁹⁶ — él es un maestro de la copia —, entonces la *nostalgia* queda como lo más propio suyo... Eso lo adivinan los nostálgicos, los insatisfechos de toda especie. Tiene demasiada poca personalidad, es demasiado poco un punto central... Eso lo entienden los «impersonales», los periféricos — por eso lo quieren. Es, en particular, el músico de una especie de mujeres insatisfechas. Cincuenta pasos más: y uno tiene a la wagne-

⁹⁵ Nietzsche alude a su querido discípulo y amanuense *Peter Gast*, como lo demuestra la carta que le dirigió el 9 de agosto de 1888. La expresión que aparece en el original, traducida literalmente, dice «tallar una obertura toda en maderas», lo cual podría significar la obligada presencia de la sección orquestal de los instrumentos de madera a lo largo de toda la obertura.

⁹⁶ Véase la carta de *P. Gast* a Nietzsche del 11 de agosto de 1888.

riana — exactamente igual que a cincuenta pasos más allá de Brahms encuentra a Wagner —, la wagneriana, un tipo más pronunciado, más interesante, sobre todo *más gracioso*. Brahms es conmovedor mientras sueña en secreto o llora por él mismo — en eso es «moderno» —; se vuelve frío y deja de interesarnos en cuanto *recoge la herencia* de los clásicos... Con gusto se llama a Brahms el *heredero* de Beethoven: es el eufemismo más cauteloso que conozco. — Todo lo que hoy día pretende alcanzar un «gran estilo» en la música es, en cuanto tal, *o falso* respecto a nosotros, *o bien* falso consigo mismo. Esta alternativa da bastante que pensar: pues en sí misma implica una casuística sobre el valor de los dos casos. «Falso respecto a *nosotros*»: contra esto protesta el instinto de la mayoría — no quieren que se los engañe —; yo mismo, por descontado, continuaría prefiriendo este tipo al otro («falso *consigo mismo*»). Ése es *mi* gusto. — Expresándome de manera más comprensible, para los «pobres de espíritu»⁹⁷: Brahms — *o* Wagner... Brahms *no* es un actor. — Es posible subsumir a una buena parte de los *otros* músicos bajo el concepto de 'Brahms'. — No digo una palabra de los *hábiles monos* de Wagner, por ejemplo, de Goldmark⁹⁸: con la *Reina de Saba* se forma parte de la *menagerie* [colección de animales] — uno ya puede exhibirse. — Lo pequeño es lo único que hoy en día se puede hacer bien, lo único que hoy día se puede hacer de una manera magistral. Solamente en lo pequeño es posible todavía la probidad. — Pero, *en lo esencial, nada puede curar a la música de lo esencial*, de la fatalidad de tener que ser expresión de la contradicción fisiológica — de tener que ser *moderna*. Una enseñanza óptima, una formación sumamente profunda, una familiaridad con lo fundamental, incluso extremando el aislamiento en compañía de los viejos maestros — todo ello si-

⁹⁷ Véase *Evangelio de Mateo* 5, 3.

⁹⁸ Compositor austriaco de quien Nietzsche comenta en otro tono su obertura *Sakuntala* en carta a *P. Gast* del 2 de diciembre de 1888.

gue siendo sólo paliativo, *ilusorio* si hablamos con más rigor, porque ya no se tiene en el cuerpo aquello que es su condición necesaria: la raza fuerte de un Händel, o bien la *desbordante animalidad* de un Rossini⁹⁹. — No todo el mundo tiene *derecho* a cualquier maestro: esto vale para épocas enteras. — En sí no está excluida la posibilidad de que todavía haya en alguna parte de Europa *restos* de especies más fuertes, de seres humanos típicamente intempestivos: de lo cual aún cabría esperar también para la música una belleza y una perfección *tardías*. Las excepciones son, en el mejor de los casos, aquello que todavía podremos vivir en nuestra vida. De la *regla* de que la corrupción es lo que predomina, de que la corrupción es una fatalidad, de esa regla no hay ningún dios que salve a la música. —

⁹⁹ Sobre el compositor italiano véase más adelante lo que Nietzsche dice en el apartado «Intermezzo» de *Nietzsche contra Wagner*.

Epílogo

— Finalmente, escapémonos por un momento — para así poder respirar — de ese estrecho mundo al que condena al espíritu toda pregunta por el valor de las *personas*. Después de haberse ocupado durante tanto tiempo del «caso Wagner», un filósofo tiene la necesidad de lavarse las manos. — Voy a dar mi concepto de lo *moderno*. — Toda época tiene en la medida de su propia fuerza la medida también para las virtudes que le están permitidas y para las que le están prohibidas. O bien tiene las virtudes de la *vida ascendente*: y entonces se opone desde el más profundo de los fundamentos a las virtudes de la *vida descendente*. O bien ella misma es una vida descendente — y entonces también está necesitada de las virtudes de la decadencia, con lo cual odia todo lo que sólo se justifica en la plenitud, en la sobreabundancia de fuerzas. La estética está ligada indisolublemente a estas condiciones biológicas previas: hay una estética de la *décadence* y una estética *clásica* — lo «bello en sí» es una quimera, como todo el idealismo. — En la esfera más limitada de los así denominados valores morales no es posible encontrar una antítesis más grande que la de la *moral de los señores* y la moral de los conceptos *cristianos* de valor: esta última, que ha crecido en un suelo completamente mórbido (— los Evangelios nos presentan exactamente los mismos tipos psicológicos que describen las novelas de Dostoievski)¹⁰⁰, y, en el lado contrario, la

¹⁰⁰ Véase el § 31 de *El Anticristo*, así como las notas 38, 69 y 98 de la edición de A. Sánchez Pascual y las notas 95, 101 y 103 de la edición de G. Cano, la primera en Alianza y la segunda en Biblioteca Nueva, Madrid, 1997 y 2000, respectivamente, de este libro crucial en la producción del último Nietzsche. Para conocer sus relaciones con Dostoievski también son recomendables el § 45 del apartado «IncurSIONES de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos* y la nota 179 de la edición preparada por A. Sánchez Pascual de este escrito.

moral de los señores («romana», «pagana», «clásica», «del Renacimiento»), en cuanto lenguaje simbólico de lo plenamente conseguido, de la vida *ascendente*, de la voluntad de poder como principio de la vida. La *moral de los señores afirma* instintivamente del mismo modo que la *moral cristiana niega* instintivamente («Dios», el «más allá», la «abnegación de sí mismo [*Entselbstung*], todo puras negaciones). La primera comunica parte de su plenitud a las cosas — transfigura, embellece, *otorga razón* al mundo —, la segunda empobrece, destiñe, afea el valor de las cosas, *niega* el mundo. «Mundo» es una palabra que utilizan los cristianos para insultar. — Estas formas antitéticas de la óptica de los valores son *ambas* necesarias: son modos de ver que no se obtienen con argumentos y refutaciones. Al cristianismo no se lo refuta, tampoco se refuta una enfermedad ocular. El haber combatido el pesimismo como si fuera una filosofía ha sido el colmo de la docta idiotez. A mi parecer, los conceptos de «verdadero» y «no verdadero» carecen de sentido en la óptica. — Lo único que hay que combatir es la falsedad, la ambigüedad instintiva que no *quiere* percibir esas antítesis como tales antítesis: como no lo quiso percibir, por ejemplo, la voluntad de Wagner, que en semejantes falsedades tuvo una maestría nada pequeña. ¡Mirar de reojo la moral de los señores, la moral *aristocrática* (— la saga islandesa es prácticamente su documento más importante —) y a la vez tener en los labios la doctrina contraria, la del «evangelio de los humildes»¹⁰¹, de la *necesidad* de redención!... Admiró, dicho sea de paso, la modestia de los cristianos que van a Bayreuth. Yo mismo no podría soportar ciertas palabras en boca de un Wagner. Hay conceptos que *no* tienen *nada* que ver con Bayreuth...

¹⁰¹ Expresión que Nietzsche toma de Renan, «*Évangile des humbles*», véase, por ejemplo, el § 2 dedicado al sabio francés de las «IncurSIONES de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos*, donde la vuelve a utilizar, pero en la versión francesa original.

¿Cómo? ¿Un cristianismo arreglado para wagnerianas, quizá por wagnerianas — pues en sus últimos días Wagner fue por completo *femini generis* [de género femenino] — ? Lo repito, los cristianos de hoy día son para mí demasiado modestos... Si Wagner fue un cristiano, ¿entonces Liszt habría sido un padre de la Iglesia! — La necesidad de *redención*, la síntesis de todas las necesidades cristianas, no tiene nada que ver con semejantes payasos: es la forma de expresión más sincera de la *décadence*, el más convencido y doloroso decir-sí a la *décadence* mediante símbolos y prácticas sublimes. El cristiano quiere desprenderse de sí mismo. *Le moi est toujours haïssable* [El yo es siempre odioso]¹⁰². — La moral aristocrática, la moral de los señores, por el contrario, tiene sus raíces en un triunfante decir sí a *sí mismo* — es autoafirmación, autoglorificación de la vida, necesita también por su parte símbolos y prácticas sublimes, pero tan sólo «porque le rebosa el corazón»¹⁰³. Todo el arte que es bello, todo el arte que es grande tiene aquí su lugar: la esencia de ambos es la gratitud. Por otra parte, de ella no se puede eliminar una aversión instintiva *contra* los *décadents*, un desprecio e incluso un horror hacia su simbolismo: tal actitud es, prácticamente, su demostración. El romano aristocrático consideraba al cristianismo como *foeda superstitio* [sucia superstición]¹⁰⁴: recuerdo al respecto la manera en que el último alemán de gusto aristocrático, la manera en que Goethe consideraba a la

¹⁰² Véase B. Pascal, *Pensées*, edición de P. Faugère, I, 197. Nietzsche poseía esta edición en su biblioteca, así como la traducción alemana de C. F. Schwartz, Leipzig, 1865. Esta sentencia del pensador francés aparece críticamente comentada por el filósofo en el § 385 de la primera parte de *Humano, demasiado humano II*, edición citada, pág. 109, así como en los §§ 63 y 79 de *Aurora*, edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 98 y 109, respectivamente. Para las relaciones de Nietzsche con Pascal véase la nota 52 de esta última edición.

¹⁰³ Véase *Evangelio de Mateo* 12, 34.

¹⁰⁴ Expresión construida tal vez a partir de la *excitabilis superstitio* que usa Tácito, *Annales* XV 44.

cruz¹⁰⁵. Es vano buscar antítesis más valiosas, más *necesarias*...¹⁰⁶

— Ahora bien, una falsedad como la de los de Bayreuth no es actualmente ninguna excepción. Todos conocemos el antiestético concepto del *junker*¹⁰⁷ cristiano. Esta *inocencia* entre términos en contraposición, esta «buena conciencia» en la mentira es, más bien, *moderna par excellence*, es casi la definición de la modernidad. El ser humano moderno representa, biológicamente, una *contradicción en los valores*, está sentado entre dos sillas, simultáneamente dice sí y dice no. ¿Qué de extraño tiene que precisamente en nuestros tiempos la falsedad misma se haya hecho carne e incluso un genio? ¿Que Wagner «habitase entre nosotros»?¹⁰⁸ Con razón llamé yo a Wagner el Cagliostro de la modernidad...¹⁰⁹

¹⁰⁵ Como dicen los versos de un famoso *Epigrama veneciano* de Goethe, el número 66, muchas son las cosas difíciles que puede soportar, pero cuatro hay que le resultan repugnantes, como si fueran serpientes o pócimas venenosas, a saber, el humo del tabaco, las chinches, los ajos y la +. Véase el inicio del § 51 de «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos*, así como la nota 187 de la edición revisada de este escrito, preparada por A. Sánchez Pascual, pág. 175.

¹⁰⁶ Nota. Sobre la antítesis entre «moral aristocrática» y «moral cristiana» mi *Genealogía de la moral* ofreció las primeras enseñanzas: quizá no haya un giro más decisivo en la historia del conocimiento religioso y moral. Este libro, mi piedra de toque para todo lo que está en consonancia conmigo, tiene la fortuna de ser accesible tan sólo a los espíritus más exigentes y de sentido más elevado: los demás carecen de oídos para escucharlo. Uno ha de tener su pasión en cosas en que hoy día nadie la tiene... [N. del A.] (Remite concretamente a los §§ 10-11 del «Primer tratado» de la obra citada).

¹⁰⁷ Este término equivale al 'hidalgo' castellano, pero con las características propias de su situación social y de su mentalidad típicamente prusianas.

¹⁰⁸ Irónica referencia al muy conocido versículo del *Evangelio de Juan* 1, 14.

¹⁰⁹ Véase la nota correspondiente del § 5 de este mismo escrito, que contiene el pasaje al que Nietzsche se está remitiendo aquí.

Pero todos nosotros tenemos en el cuerpo, sin saberlo y sin quererlo, valores, palabras, fórmulas y morales de *contra-puesta* procedencia, — nosotros somos, considerados desde un punto de vista fisiológico, *falsos*... ¿Por dónde comenzaría — un *diagnóstico del alma moderna*? Por una enérgica incisión en esta *contradictoria* instintiva, por la eliminación de sus valores antitéticos, por la vivisección practicada en su caso *más instructivo*. — El caso Wagner es para el filósofo una *verdadera fortuna*¹¹⁰ — este escrito está inspirado, eso se percibe con el oído, por la *gratitud*...¹¹¹

NIETZSCHE CONTRA WAGNER DOCUMENTOS DE UN PSICÓLOGO*

¹¹⁰ Juego de palabras entre 'el caso Wagner' (*der Fall Wagner*) y 'caso afortunado' (o 'lance de fortuna', 'golpe de suerte', 'jugada afortunada', e incluso 'chiripa' o 'carambola'), que todo esto es lo que significa la palabra alemana utilizada por Nietzsche (*Glücksfall*).

¹¹¹ El texto original se halla en: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, tomo 6, edición crítica de G. Colli y M. Montinari, München-Berlin-Nueva York, DTV-Walter de Gruyter, 1980, págs. 9-53.

* *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*, Leipzig, Editorial de C. G. Naumann, 1889 (Primera edición). Como explican Colli y Montinari en su comentario a la edición crítica de este —en cierto modo— último escrito nietzscheano, en la carta que el filósofo envió el 17 de diciembre de 1888 a su editor Naumann de Leipzig, en la que, en una hoja que adjuntó, indicaba que se había de introducir el capítulo «Intermezzo», también figuraba la siguiente explicación: «Para que el título se relacione lo más estrechamente posible con el "Caso Wagner", deseamos que se denomine / Nietzsche contra Wagner / Un problema para psicólogos.» Posteriormente, al enviar al editor la conclusión del apartado titulado «Epílogo», añadió que descaba mantener como título del escrito el que aquí aparece, «Nietzsche contra Wagner / Documentos de un psicólogo». En el «Prólogo» insiste en que el libro está dirigido a quienes son psicólogos, no a los alemanes.