

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

314

HISTORIA DEL MUNDO: HISTORIA DEL ARTE

Traducción de
GUILLERMO HIRATA

HISTORIA DEL MUNDO: HISTORIA DEL ARTE

por

DIETER JÄHNIG



FONDO DE CULTURA ECONOMICA
MEXICO

Título original:

***Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von
Vergangenheitserkenntnis und Veränderung***

© 1975, Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia

ISBN 3-7701-0786-1

D. R. © 1982, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Av. de la Universidad, 075, 08100 México, D. F.

ISBN 968-16-1175-6

Impreso en México

PRÓLOGO

¿Se comprende suficientemente la historia con el concepto romano y moderno de proceso como para negar carácter histórico a todo lo que no encaja en ese concepto? ¿Circunscribimos objetivamente lo que, desde los albores de la estética en el siglo XVIII, llamamos "arte" con la alternativa entre inmanencia estética y expresión de la "historia real"? ¿Qué significa historia real? ¿Cómo se realiza el arte?

La consideración de las ideas que en parte han formado nuestros criterios y en parte los han superado ya (en particular, Hegel, Schelling y la obra inicial de Nietzsche), y el examen de fenómenos lejanos de esa peculiar tradición (especialmente de las épocas anterior y posterior a la era de esta tradición de la metafísica europea) le parecen al autor una vía idónea para investigar estas cuestiones.

Pese a su relativa independencia, los capítulos del libro (algunos de los cuales han visto ya la luz en forma de artículos) muestran cierta coherencia argumentativa. Se complementan mutuamente por ser, además, un conjunto unitario de puntos de vista, con acentos diferentes.

El autor agradece a Walter Hess su interés, que le ha sido de gran ayuda para la creación de este libro.

I. ARTE Y REALIDAD*

I. EL ARTE COMO CONSTRUCCIÓN

¿Es el arte imitación o creación? ¿Cuándo es evocación de la realidad pasada; cuándo, modelo de realidad futura? ¿Cuándo pone de manifiesto la realidad y cuándo la encubre? ¿Cuándo escapa a la realidad y cuándo sale a su encuentro? *L'art pour l'art*, compromiso, esteticismo, antiarte. Con tales cuestiones y conceptos se discute la relación del arte con la realidad. Ya se considere el arte como algo que se añade superestructuralmente a la realidad (esto es, la realidad como fundamento del arte), ya como algo en lo que aparece la realidad (esto es, la realidad como sentido, finalidad, o "idea" del arte), se presupone en ambos casos que la realidad es el fundamento del arte. Todo esto se significa con el nombre de "realidad". Discutimos cómo funciona el arte, cómo se mejora o empeora la "realidad" por medio de él. Desde fines del siglo XVIII, tiempo del que data el concepto estético de arte, nos referimos siempre al esquema "materialista-idealista" de base y superestructura, como a algo supuestamente evidente.

Una catedral gótica, por ejemplo, representa una superestructura en sentido literal; sobresale de una realidad natural, la tierra, e incluso de una realidad humana, la ciudad. Una catedral como la de Chartres o Friburgo nos parece elevarse de la tierra apuntando al cielo, o la vemos como un símbolo de la ciudad celeste ultraterrena. En ambos casos, se concibe la edificación como expresión de un interés ultramundano, críticamente hablando, de un interés ficticio. Se trata, por así decirlo, de una superestructura en potencia. En primer lugar, lo que ahí se expresa es de por sí algo irreal o sobrenatural, y en segundo lugar, la edificación en cuanto expre-

sión, es una vez más una pura imagen de ese pensamiento y esa creencia, a los cuales, en cuanto propósitos de una época y una sociedad, corresponde una cierta realidad histórica. Superestructura es, en otro sentido igualmente literal, el palacio absolutista, por ejemplo, Versalles, en Ludwigsburg, Alemania. Aquí no se trasciende sino que se sobrepasa lo fundamental, la naturaleza y la población. El palacio vale como expresión de dominio.

De tales antiguas edificaciones, motivadas en su forma artística por razones funcionales, litúrgicas o políticas, y siempre relacionadas con la realidad, se distinguen aquellas otras en donde se pretende expresamente destacar frente a la realidad, el carácter ficticio del arte, que representa entonces un reino autónomo *al margen de* aquella. Si queda aquí en pie alguna relación es la de la ilusión o el disfraz: importantes edificios bancarios del siglo XIX adoptan como fachada el frontón del templo perístero griego para deslumbrar. El arte es entonces fascinación que da al propósito real una "consagración superior". Lo visible es fachada.

Tal fachada puede convertirse *involuntariamente* en expresión de la misma realidad que pretendía disimular. El pórtico pseudoclásico de la *Haus der Kunst*, en Munich, manifiesta en su brutal y arrítmica estereotipia el devastador paso de marcha de sus constructores. En todo caso, tanto en los ejemplos expuestos como en los usuales, desde el neogótico inglés, a partir de mediados del siglo XVIII, a través del neorrenacimiento y el neobarroco, hasta el neoclasicismo de la década de 1930 en Europa, el arte se aparta, con su finalidad estética de estilo, de su finalidad constructiva real; se disocia de la realidad.

Ahora bien, esta diferencia entre una obra arquitectónica del siglo XVII y otra del XIX es válida aparentemente sólo para una determinada selección de obras. Seguramente, se puede distinguir entre la relación con la realidad de un pala-

cio barroco y la autonomía estética de la fachada neoclásica de un banco. Pero también son obras arquitectónicas, por ejemplo, los puentes, tanto los antiguos como los modernos. El acueducto romano del Pont du Gard, en Nimes, puede ciertamente juzgarse estético; pero considerada la razón de su construcción, tuvo tan poco que ver con el "arte" como un moderno puente de autopista, mientras que el palacio barroco y la catedral, aunque en su época no existía todavía la *noción* estética de arte, tienen, de todos modos, tanto que ver con el *fenómeno* artístico como un retrato barroco, un fresco medieval o el grabado de la ninfa Aretusa en una moneda siracusana.

Ahora bien, si no hubiéramos entresacado los primeros ejemplos del problemático reino de la arquitectura (arte de la construcción), situado de antemano *entre* arte y realidad, sino del dominio, mucho más legítimo desde una perspectiva filosófica, de la pintura (arte de la imagen), entonces no surgiría en absoluto la mencionada diferencia entre el castillo barroco y la fachada del banco. Pues ciertamente una imagen es siempre arte, en unos casos peor, en otros mejor; mientras que, por el contrario, un edificio es unas veces más bien una obra de arte, y otras veces, más bien un trozo de realidad. Y en el arte de la imagen, prototipo de toda estética, habríamos podido percibir la antigua y nueva disputa del "realismo", o el problema de la clase de realidad —el espíritu o la materia, la naturaleza o la sociedad, el yo o el superyó— que es o debería ser básico para el arte. Con ello habríamos salvado la *cuestión* que suscita también el tema "arte y realidad": la de si el arte queda, en general, suficientemente comprendido cuando se enfoca —y, ciertamente, da lo mismo en cuál de las diversas "artes": literatura o música, pintura o escultura, danza o teatro— bajo la prenoción de *imagen*. Con ésta prenoción se presupone ya una relación fundamental muy precisa entre arte y realidad, relación en la que se cifra desde Platón hasta Hegel y desde Hegel has-

ta hoy, toda discusión sobre filosofía del arte: *el arte es mimesis*.

Sólo dentro de esa prenoción (y, afirmándola constantemente) discurre la disputa sobre si el arte es más bien imagen o más bien expresión, de si la realidad que se incluye en la imagen tiene un carácter objetivo o más bien subjetivo, y finalmente si la relación entre estos dos polos de la realidad tiene un carácter afirmativo o más bien crítico. Al igual que la noción de imagen, queda convenida sin discusión la noción de "realidad" (previa a toda estética) como aquello *sobre lo que versa* la imagen, en unos casos, o *lo que* la fundamenta, en otros.

Ambas nociones fundamentales, la noción estética del "arte" como *imagen* y la noción lógica (previa a la primera) de la realidad como fundamento, sólo se ponen en tela de juicio cuando se consigue escapar a la sugestiva fuerza excluyente de ese prototipo universal según el cual el arte como tal es imagen. A tal efecto, conviene plantearse la objeción que cabe aducir contra los ejemplos arquitectónicos. En general, ¿puede afirmarse que un acueducto romano o un moderno puente de autopista no tienen, considerada la razón de su construcción, nada que ver con el arte? O, preguntando con mayor cautela, ¿no tienen nada que ver —ese acueducto o ese puente— con lo que nos induce a conceptuar como *arte* tanto un palacio veneciano, una mezquita islámica o un templo griego, como un retrato de Velázquez o una *suíte* de Bach?

El antiguo acueducto o el moderno puente de una autopista parecen no tener nada que ver con un retrato o un concierto barroco; esto es arte, aquello técnica. La cuestión es si esta diferencia es cierta.

Para responder a dicha cuestión es oportuno indagar sobre un momento histórico que, aunque muy lejano en el tiempo, servirá para aclarar el contenido del tema de que se trata más que los ejemplos que hemos aducido en la articula-

ción del problema. (Con ello dejamos entre paréntesis el problema peculiar del carácter de imagen del arte.) Ese momento histórico es el del *comienzo* de la historia, que concuerda con el del origen de la "cultura" o de la sociedad humana en el sentido estricto de sociedad diferenciada en cuanto tal.

La respuesta a la cuestión de si resultan razonables o no los ejemplos arquitectónicos que involucran arte y técnica, puede ofrecerse en forma de repregunta: ¿Qué son las pirámides de Gizeh en el curso inferior del Nilo, los templos de Uruk en la zona donde desembocaba el Eufrates en su tiempo, el trazo geométrico de las ciudades de Mohenjo Daro y Harappa a orillas del Indo, o incluso los vasos de bronce para la oblación ("construidos" a la manera de edificios según los mismos principios de la tectónica) correspondientes a la cultura autóctona del recodo del río Amarillo en la China de la era Chang y Chou (figura 3)? En todos estos casos, se trata de documentos de las épocas primitivas de las primeras culturas superiores. Con estas culturas había comenzado la *historia* propiamente dicha: la previsión económica, por ejemplo, en la construcción de diques y obras de regadío, e igualmente el culto a los muertos, antepasados y héroes, consisten en la distinción expresa que entonces se hacía entre el porvenir y el pasado, y que se relacionaban con realidades diferentes. Los dos signos fundamentales de la cultura —fundación de ciudades, agricultura— son, junto con las correspondientes muestras de diferenciación social, de especialización artesanal, de comercio y de burocracia, diversas improntas de *un* solo acto: la iniciación de una relación temporal explícita.

Ese es el *quid* de la diferencia con otra economía más antigua, la paleolítica, de pesca, caza y recolección. A partir de aquella época (hace unos 5.000 años, y en China hace aproximadamente 3.500) hay construcción urbana y agricultura, trabajadores y labradores, así como un arte monumental: ar-

quitectura en forma de edificios y poblados de configuración tectónica, enseres y formas como, por ejemplo, el halcón tallado en la estela de la primera dinastía conservada en el Louvre (figura 1) o el sello cilíndrico sumerio de la misma época (figura 2). Sólo un aspecto no se dio entonces, ni después hasta fines del siglo XVIII: la relación entre la "realidad" pretérita y el "arte" ulterior.

Los edificios, plazas, estelas y enseres no eran imagen o expresión de algo preestablecido, de algo, fáctico o ideal, preexistente. Eran más bien el escenario de la formación y del transcurso, el escenario de la *historia*. O dicho según la mentalidad moderna: eran la fundación de la historia. Con las construcciones, se formó por vez primera el espacio para la acción histórica. Construir significa: erección de un hito, esto es, de una ubicación, y de la posibilidad de orientarse; distinción entre arriba y abajo, entre elevación y fondo, entre *ying* y *yang* (para los chinos), entre tierra y cielo, es decir, distinción del reino del trabajo; contraposición entre izquierda y derecha, o sea, entre llegada y salida, entre regreso al hogar y despedida, en la esfera, por tanto, del conocimiento; y diferenciación entre aquí y allí, entre cerca y lejos, o sea, distinción del reino de la acción.

El concepto chino de la actividad artística reza textualmente: "enseñanza del *chin* y del *yuan*", esto es, del cerca y del lejos. Lo que nosotros llamamos "arte" era —en los modos formales de circunvalación y cuadratura, de aplicación de ejes y escalonamientos, de tensión antitética o (como en las formas de las techumbres de Asia oriental) de equilibrio suspendido, pero ante todo en los modos de proporcionalidad y ritmo— el cultivo inicial de la naturaleza mediante el establecimiento de principios de ordenación, y mediante una clarificación de relaciones existenciales que en ninguna parte se hallaban presentes o interpretadas, y que establecían reglas de comportamiento. En el arte como construcción, la humanidad asumió, en cada territorio y para cada época, di-

ferentes módulos de acción, lo que significa que surgía así, en cada caso, un territorio determinado y una época y sociedad determinadas.

Lo mismo que puede decirse de las *artes plásticas* a partir de la dimensión espacial, se podría indicar, a partir de la dimensión temporal, en las primeras formas de la *poesía*, sobre todo en las grandes epopeyas, tales como las homéricas. En la importancia decisiva que la epopeya homérica tuvo para la formación de la sociedad griega se podría mostrar el sentido concreto de la aseveración de Herodoto según la cual los griegos, gracias a Homero, se habían proveído de "sus dioses".

Desde el comienzo de las culturas superiores hasta el siglo de Pericles, el arte griego no fue mimesis de la realidad, sino ordenación del mundo, y como tal pervivió en lo sucesivo, al lado de otras tendencias. Los templos de la Acrópolis no fueron, para la *polis* ática, información suplementaria de situaciones anteriores, sino formación previa de estructuras intencionales.

Al desembarazarnos del dominio de las nociones europeas de la edad moderna, nos damos cuenta de que esas antiguas culturas que ahora llamamos "arte" se han concebido como ordenación del mundo, como aquellos deberes del hombre de los que depende la existencia del mundo y su renovación necesaria de tiempo en tiempo. Las antiguas nociones que traducimos por "mundo" y "ordenación del mundo", como por ejemplo la de "cosmos", de la antigua Grecia, o la de "maat", del Egipto primitivo, designan el conjunto de relaciones en que los hombres conviven entre ellos y con la naturaleza de la que dependen.

Sólo cuando no se aclare qué es ese "conjunto" que se erige mediante imágenes y construcciones en lugares precisos y debe renovarse en las grandes festividades, y sólo cuando se piense únicamente en el "cosmos" físico, exterior e indiferente al hombre, de la física moderna, se podrá ad-

cribir a esas culturas la incomprendibilidad que no pocos historiadores les atribuyen. La renovación del mundo tuvo en principio el sentido que, por la época de Pericles, nos es conocido: las representaciones de tragedias griegas que todas las primaveras se celebraban en Atenas, tenían el significado de una renovación de la *polis*.

2. TÉCNICA

Parece indudable ahora que con esta consideración arqueológica no queda resuelto aún el problema que nos ocupa; pues, en rigor, con ella se ampliaría la noción de arte actualmente vigente. Sin embargo, no se modificaría en absoluto, tal como hoy es aceptada, la relación entre arte y realidad. Aun cuando el arte no fuera desde siempre lo que actualmente se le considera genéricamente (*mimesis*), es decir, imagen o expresión, representación o exposición, muestra del ayer o presagio de realidad venidera; aun así, tal revisión histórica del *concepto* no habría alterado, evidentemente, nada de la actual situación: el arte es, *hoy por hoy*, irreal frente a una realidad anterior e independiente. Aunque fuera cuestionable la pretensión de validez universal del *concepto* de Hegel, moderna versión de la antigua noción de *mimesis*, de que el arte es apariencia sensible de la idea, su constatación del moderno estado de cosas en el que el arte ha cumplido ya su papel histórico y ha sido suplantado por la "ciencia" no ha hecho sino confirmarse manifiestamente en el siglo y medio siguiente a su declaración.

El desarrollo de la investigación científica es esa clase de interacción que se ajusta al tipo moderno de acción, al "crecimiento" industrial y a la competencia política y económica, fundamentando y gobernando todo ello de manera accesoria o crítica. No hay cabida aquí para el arte, a no ser que éste se asimile como inversión de capital o fermento de propaganda económica, como instrumento de agitación o

vehículo de protesta en lo político, como modelo de información u objeto de demostración de las teorías estéticas del conocimiento científico. El arte se ha deslizado en los muertos rincones de lo que hoy se llama "cultura", porque la realidad de esta época es la *técnica*.

Una cosa ha cambiado sin duda en los ciento cincuenta años siguientes al momento en que Hegel acuñó su tesis sobre el carácter pretérito de la "suprema determinación" de la referencia del arte a la realidad. Casi en la misma época en que el estado de cosas constatado por Hegel encuentra su más sólida confirmación, a saber, la del paso de una situación europea regional a otra global universal, se empieza a modificar la *apreciación* de ese estado de cosas. Hegel lo celebró todavía con énfasis porque vio en ello no sólo un avance en la conciencia de la libertad, sino también en su realización. En cambio, sabemos y, en todo caso, *vemos* —aunque esta consideración se doblegue las más de las veces a los viejos modos de pensar— que la transformación tecnológica mundial ha puesto a la humanidad entera, so capa de una libertad aparente y a corto plazo de ciertas clases y ciertas naciones, ante el riesgo de su autodestrucción.

Según una ponencia de la ONU realizada para la Conferencia del Medio Ambiente celebrada en 1972 en Estocolmo (por mencionar sólo un ejemplo), diversas ciudades de millones de habitantes, incluso de los llamados países en vías de desarrollo, deberán ser abandonadas por la totalidad de sus habitantes en un futuro próximo, y en algunos casos acaso dentro de unos diez años, ya que para entonces, y ciertamente de modo irreparable, se habrán vuelto inhabitables. Esta inminente autodestrucción de hábitats humanos, a consecuencia de la contaminación del agua y del aire y de la quiebra del sistema de transportes, no es sino la confirmación de la agonía de las relaciones humanas, iniciada ya hace mucho tiempo en las grandes urbes de las naciones industriales.

En este trance, en esta nueva luz a que nos ha llevado el proceso que Hegel celebró como culminación de la historia universal, merece consideración la cuestión (que Hegel estimó zanjada) sobre lo que realmente designamos con el término "arte". La cuestión ontológica "qué es el arte" y la histórica "qué era el arte" nos conciernen por la otra cuestión, práctica y actual, de cómo nos comportamos frente a lo que constituye nuestra realidad presente: la técnica moderna. Si reconocemos el arte por el carácter que le correspondió desde el principio de la cultura superior hasta el fin del barroco (su estructura constructiva), resulta bastante acertada la conjetura de que aquél representa un antípoda del desarrollo de la realidad científico-industrial existente (la técnica) que encontramos a partir del siglo XVIII.

El nombre griego aplicable a las artes constructivas o arquitectónicas, era más exacto: a la relación constructiva del hombre con la naturaleza le correspondió entonces el término *tejné*. La antigua *tejné* y la moderna técnica tienen un aspecto *en común*: el ser un despliegue de la naturaleza. La diferencia está en que el antiguo despliegue constructivo de la naturaleza consistió en *estatuír* espacio y tiempo, mientras que el moderno despliegue técnico de la naturaleza (que se considera como dominio sobre ésta) ha aspirado además, en su praxis, hasta ahora, a *superar* el espacio y el tiempo.

Esto se manifiesta en particular en el rasgo esencial tecnológico del principio económico capitalista (afán de rentabilidad), con su dogma fundamental, acuñado por Benjamín Franklin ("el tiempo es oro"), y su consecuencia, que se vuelve ahora destructiva del mundo (ser capaz de mantenerse, de permanecer únicamente en progresiva *expansión*); y asimismo en el rasgo esencial tecnológico del principio político imperialista (*voluntad* de poder), para el cual *cada campo* de acción, tanto en la sociedad como en la naturaleza, es *objeto de explotación*. Ambos principios, el de expansión y el de explotación, concurren en la perversión de los medios en-

caminados a tal fin, perversión que se ha labrado la moderna religión de la superación del tiempo y el espacio en la edificación del comercio.

La especulación mercantil del suelo, que convierte espacios habitables en estériles bloques de oficinas; la manía burocrática de lo funcional, que dio lugar a ciudades nuevas (como Brasilia) o reconstruidas (como Hannover) sin rostro ni vitalidad; y la pérdida —que ha llegado a la perfección en casi todas partes— del carácter público de calles y plazas, lugares donde, por lo tanto, el elemento humano ha quedado reducido, por degradación, a un mero conjunto de lugares de transporte y de descarga; todo ello constituye la realidad, la realidad irreal y fantasmagórica de la que huimos diariamente al mundo ficticio de la televisión, al mundo onírico de las drogas. El hecho de que el mismo gobierno que se enorgulleció de haber *salvado* para Europa el aeroplano supersónico, hiciese *demoler* Les Halles, de París, es síntoma del distanciamiento producido hasta ahora entre la *tejné* y la técnica.

Hasta ahora, porque si algo puede variar por ese derrotero, no será por medio de un afán antitécnico, sino mediante una transformación de la propia técnica. Para ello es necesaria precisamente una crítica del afán *hasta ahora* reinante (el misticismo de la tecnología), la fe en la viabilidad ilimitada que impide liberar a la técnica para que cumpla su potencialidad histórica y, por ello, nuestra propia liberación.

Esta crítica tiene dos aspectos, que se relacionan con la dimensión del arte; *el uno*, con la condición, comentada hasta aquí, del arte como construcción (como *tejné*), y *el otro*, con la inicial condición del arte como imagen (como mimesis), que debe ser de nuevo conceptualizada. Ambos se han hecho visibles en nuestro siglo; bastará con que abramos los ojos. En relación con esos dos aspectos, quiero aducir aquí un ejemplo del arte *actual* (*a*) y otro de su relación con cada uno de los dos *hechos fundacionales* del "arte moderno" (*b*).

a) La condición constructiva del arte y, por ende, de suyo social (formadora de la sociedad) es reconocida actualmente de modo especialmente claro por algunos jóvenes artistas en Inglaterra. Citaré una declaración del escultor Philip King. King y sus amigos (como Caro y Tucker) han encontrado su concepción del arte a raíz de su separación de su maestro Henry Moore (de quien King y Tucker eran ayudantes). La cita explica dónde radica dicha separación, resultado de una estancia en Grecia en 1960. (En 1969, King había reiterado y completado esta experiencia durante una estancia en Japón.)

Antes de 1960, King había estado cerca de Moore y de la idea según la cual una obra debe ceñirse a la naturaleza y, sobre todo, a la figura humana. Con ocasión de una exposición de su obra que tuvo lugar en Londres a fines de 1968, King escribe: "La estancia en Grecia me ha dado la oportunidad de tomar en consideración la posibilidad de una escultura que sea natural y por tanto, de la naturaleza ('the possibility of sculpture *being natural* and, therefore, *of nature*'). Me pareció que, en Grecia, la arquitectura nacía del ambiente; que no era simplemente un pegote prefabricado, sino que resultaba de las necesidades del vecindario ('it seemed *of nature* and not *about nature*...')." Y King concluye así su informe: "La clase de arte a la que me he dedicado anteriormente, no tenía hasta cierto punto, raíces, en el sentido de que tenía que ver solamente *conmigo* y no *con el mundo exterior*."

Desde entonces, hace King vastas creaciones de metal coloreado que serían calificadas de "abstractas" con arreglo a categorías miméticas y, por tanto, inadecuadas (ver fotografías, p. 304). En verdad, son tan poco abstractas como un templo griego o una pagoda budista: realizaciones plástico-espaciales, por medio de las cuales se lleva a cabo lo que King y sus amigos llamaron *earthbound* (apego a la tierra), *thingness* (coscidad) y *worldliness* (mundanidad). En es-

tas "cosas" que no se ven ni pueden representarse, y en las que uno debe reconocerse, volvemos a ser el hombre —negado durante dos siglos y medio por la filosofía, la religión y la ciencia— "real, corpóreo, situado en la tierra sólida y bien cimentada, inspirando y espirando todas las fuerzas de la naturaleza".

Earthbound es el opuesto del continuo espacial cartesiano, homogéneo e indiferente, de la ciencia de la Edad Moderna; *thingness*, lo contrario de la objetividad dictada por la autoconsciencia; *worldliness*, lo contrario de la independencia del hombre respecto del medio ambiente que resulta del enfoque moderno de la "realidad".

b) Con esto se renueva el sentido del cubismo, independientemente de cualquier analogía estilística. Al cubismo, único gran hecho fundacional del arte moderno, se le sigue impidiendo expresarse y ser escuchado en su propio lenguaje, a causa del predominio de la estética mimética, que le atribuye una deformación, dispersión o disección del objeto. El cubismo no es representación ni figuración de lo objetivo, sino formulación del mundo. Un cuadro cubista es un equivalente de aquello a lo que su tema (y, a veces, un anexo en el cuadro) remite: la pieza interpretada en una guitarra, la música de Bach o la de Mozart. Pero, a diferencia de la arquitectura del arte barroco, que estaba en consonancia con su tiempo, esta moderna ordenación del espacio y del mundo está en abierta oposición con la "tendencia" dominante de la época. La superación cubista de la perspectiva central es una victoria sobre la pretensión imperial de infinitud, bajo la cual la Europa de la Edad Moderna —en una síntesis de romanismo y cristianismo— trata de conquistar la tierra.

Un cuadro de Braque es diametralmente opuesto a un puente de autopista; pero, en esa oposición, ambas cosas se presentan como arte (en cuanto establecen una relación pre-

cisa del hombre con el mundo) y como no-arte (en cuanto no se interesan por ninguna esfera estética autónoma).

En el puente de autopista se radicaliza la pretensión de dominio del hombre sobre la tierra, que apareció por vez primera en el imperio romano y está documentada en una negación matemática de la *physis*, como la del Pont du Gard en Nimes, que data de la época de Augusto (figura 5). Sin pretender establecer ningún parangón, el puente turco de Mostar (figura 6), que enlaza en su rítmica tensión las afueras de la ciudad, responde al movimiento del río y soporta y eleva a los transeúntes, no es más bello porque los constructores se hayan interesado más por la estética, sino porque se hallaban más acordes con la referencia del hombre al mundo.

3. EL ARTE COMO IMAGEN

Para hacer comprensibles los dos aspectos aludidos, debe añadirse dos observaciones históricas: una que atañe al comienzo de la noción histórica del arte como *mimesis*, o sea, a Platón; y otra que se refiere principalmente a los orígenes del arte: las pinturas rupestres franco-cantábricas de fines del Paleolítico.

La disolución del arte por la ciencia, constatada e interpretada por Hegel, tuvo su antecedente más inmediato, reconocido expresamente por él, en la célebre condena del arte contenida en el décimo libro de *La República* de Platón. Puede decirse que la metafísica europea (cuya liquidación tiene lugar en las ciencias naturales e históricas de la Edad Moderna y en la técnica moderna) *comienza* por reprobar el arte. La iconoclastia es su ley esencial, y en ella reside su afinidad con una cierta tradición del cristianismo que, en el protestantismo y el puritanismo, con la llamada "secularización" o (con Max Weber) "exorcismo" del mundo, se adhirió al "racionalismo" filosófico.

Los dos argumentos principales de Platón para prohibir el arte son: el lógico, sobre el carácter ilusorio de la pintura, y el moral, sobre el carácter emocional de la poesía. Esta argumentación está legitimada *históricamente* (Platón reparó en la relatividad histórica tan poco como Hegel): lo que tanto en Platón como en Hegel se designa con la expresión "el arte" corresponde a la *transformación* esencial del arte hacia el 400 a. de C., a la caracterización psicológica y, por tanto, subjetiva de la poesía (por ejemplo, en Eurípides) y al comienzo de la pintura ilusionista de perspectiva espacial (de la "escenografía") en las artes plásticas de aquella época. El arte, hasta Fidias y Sófocles, no responde a la noción de arte que imaginaban los iconoclastas. (Sólo dentro de esta noción tan alejada del arte puede surgir —como alternativa de la ilusión— el problema de la "identidad".)

Ahora bien, el error no reside sólo en que se haya ignorado la estructura constructiva del arte (Platón deja fuera de su crítica del arte este aspecto, y Hegel lo desconoce igualmente), sino también en que la estructura figurativa se enlaza —ya desde Platón y, definitivamente, en la estética más reciente— con los significados de apariencia, ficción, ilusión, disfraz, obnubilación, insensibilidad, ausencia de identidad. Otro significado *más antiguo* y distinto de la modalidad figurativa del arte se expresa en Aristóteles cuando, al igual que Platón en su obra tardía *Las leyes*, y por una especie de resonancia, señala la *danza* como prototipo de la mimesis y ve la forma primitiva de la mimesis en la actualización de los mitos antiguos mediante el *teatro* trágico. La esencia de las artes miméticas estribaba pues, sin ninguna duda, en la referencia a algo previo; pero esa referencia no tenía el carácter vago de un reflejo, sino el de una *actualización*. En la danza, en el canto, en el teatro trágico, *se repite* un acontecimiento pretérito (y en ello no hay absolutamente nada que reflejar).

El fundamento de esta diferencia entre mimesis como ex-

presión y mimesis como acción, entre imagen como sombra e imagen como presente, reside evidentemente en la relación con el espectador, completamente distinta en cada caso: unas veces, contemplo un acontecimiento; otras, soy yo mismo el actor. A esta diferencia de posición (presenciar o participar) va ligada otra: la diversa condición del asunto en torno al cual gira la acción en cada caso. En el caso de un *Kline* o triclinio —paradigma de Platón en *La República*— su empleo resulta naturalmente “más real” y, por ello, más auténtico que el reflejo en un cuadro; pero cuando —como en el proceso del reconocimiento de su propia identidad por Edipo, en las luchas por las honras fúnebres de las que se ha derivado la épica homérica, en los trabajos de Hércules, conformadores de cultura, que se conmemoraban en los festivales de Olimpia, o en las danzas fúnebres, epitalámicas, de recolección o de iniciación de los llamados pueblos primitivos— la acción versa sobre la vida y la muerte, entonces, la “actuación”, el ritmo de los colores, de los sonidos, de las palabras y de los cuerpos, realidades todas ellas temporales, son el elemento de la verdad.

Esta condición del arte (mimesis como actualización) caracteriza —ya antes del comienzo de la historia, antes del comienzo del arte como construcción y, por ende, como ordenación del mundo— el comienzo del arte en general en los relieves de figuras en hueso y en las pinturas rupestres de las postrimerías del Paleolítico. Estas primeras muestras de arte, de quizá veinte a treinta mil años de antigüedad, son entendidas comúnmente por expertos y profanos como “magia” y, con ello, como una mera continuación del mucho más antiguo empleo de utensilios. Se atribuye a esos cazadores la pretensión de “hechizar” mediante la pintura de un bisonte al bisonte real, para producir el éxito de la caza. Comoquiera que —a diferencia de los utensilios— esas figuras nos fascinan también a nosotros de inmediato, dado que son bellas en el más alto sentido de la palabra, el pensamiento

moderno, finalista y pragmático, hace caso omiso apoyado en explicaciones que se confunden con una ley natural intemporal. De todos modos, éstas se ven desmentidas por ciertas analogías etnológicas, como, por ejemplo, las que han sido investigadas en Francfort por la escuela del Instituto Frobenius, o en Francia por Michel Leiris, que confirman la tesis de Georges Bataille.

Bataille pone de manifiesto, a este respecto, que, a diferencia del empleo de utensilios por el hombre primitivo (como el de Neandertal), cuya antigüedad se cifra en casi un millón de años (o incluso más, a juzgar por hallazgos más recientes), la primera aparición de esculturas y pinturas coincide exactamente con los orígenes del género humano. Para el logro de una finalidad pragmática (como la del sustento) no es preciso pintar ninguna figura. La pintura de un animal (ver figura 4) no era la anticipación de un fin preestablecido, sino la *actualización efectiva* —tanto en la ejecución de las pinturas como de danzas zoomorfas o de mascaradas— de lo que representaban para esos cazadores el bisonte, el mamut o el ciervo: el monstruo que decide sobre la vida y la muerte, y que —en un último sentido— también les pertenece por simpatía.

Con ello se plantean dos cosas: 1) en su estructura figurativa, el arte era primordialmente una actualización de la relación entre el hombre y la naturaleza; 2) era, pues, lo que caracteriza al ser humano, al hombre que sucedió al de Neandertal en toda la tierra hace treinta mil años, y del que *nosotros*, la humanidad actual, no nos diferenciamos ni biológica ni anatómicamente. El arte era lo que —a diferencia del simple empleo de utensilios del hombre primitivo— caracteriza a este ser humano que somos nosotros mismos.

Así como la *segunda* revolución en el desarrollo de la humanidad, el tránsito a la vida sedentaria y, con ello, la diferenciación histórico-social, se caracteriza por el arte como *construcción* y por la consiguiente ordenación del mundo, la

primera, la aparición de la existencia humana propiamente dicha, se caracteriza por el arte como *imagen*, es decir, por el advenimiento del *lenguaje*.

Y así como, en un caso, la inteligencia del carácter constructivo del arte es rechazada mediante el concepto estético de *símbolo*, en el otro caso, la inteligencia del carácter lingüístico, es rechazada con el concepto tecnológico de *magia*.

Que la preocupación acerca de la certeza o falsedad de las opiniones sobre el *origen* del arte resulte de algo más que de un interés por las antigüedades se debe a que varios signos, especialmente de los últimos años, indican que no sólo nos acercamos al fin de la era "burguesa", sino también al de la era "histórica", al de la edad universal marcada por las diferencias nacionales y de clase.

No se trata con ello de impugnar el esquema, para nosotros familiar, de la historia como "proceso", con una idea romántica de movimiento circular, correlativa a la creencia en la evolución, como si se quisiera retroceder a la condición de cazador rupestre. Se trata, por el contrario, de reconocer que nuestro esquema de la historia (romanista moderno) está *anticuado*. Por un lado, la posibilidad contenida en la *esencia* de la técnica y, por otro, la única alternativa a la destrucción del medio ambiente ya iniciada, es la modificación de nuestro *horizonte* práctico. El *principio rector* de la Edad Moderna europea (el de la expansión ilimitada del dominio) que implica la confusión de la dignidad humana con la autodeterminación absoluta y de la libertad con la autonomía, tanto en forma colectiva como individual, es lo que ahora resulta anticuado.

a) Una vía para socavar este principio consiste en cobrar conciencia de que es absurdo. Los intentos de esta clase resultan tanto más eficaces cuanto más categóricamente afirman lo que se niega a tenor de dicho principio. Y si esto fuera así, estaría de más el darlo a conocer.

Es este el caso de algunos directores de cine; así sucede,

por ejemplo, más aún que en Godard, en Antonioni y Bertolucci, y en las piezas teatrales de Beckett. Aquí —como también en las representaciones de Shakespeare o de Artaud debidas a Peter Brook, las de la *Commedia del'Arte* o de Gorki debidas a Giorgio Strehler, y las de Sófocles o Brecht realizadas por Benno Besson— el lenguaje no es ya medio de comunicación, informador o interpelante, sino nuevo suceso vivo.

El teatro, compendio de la ilusión desde la época del barroco, se retrotrae —en casos tales como la escenificación de Beckett de *La última banda* en Berlín occidental, o la de *Edipo* realizada por Besson en Berlín oriental— a un instante y un lugar en los que la realidad decisiva hoy en día, a la que nos sometemos diariamente, es criticada no sólo por medio de mejores ideas sino también por la existencia de una realidad distinta de la esencialmente ficticia y espectral.

b) La herencia del *comienzo* del arte moderno, que —de manera diversa (y acaso también con formas más adecuadas)— se renueva en el escenario y en el celuloide, es la del otro gran hecho fundacional además del cubismo: el *surrealismo*. Su apoteosis de la "poesía" no habría de ser una *alternativa* romántica de la política, sino un complemento de las transformaciones políticas. El surrealismo vio que la polémica contra el orden social burgués corría el riesgo de quedar encadenada por su propio concepto de realidad, según el cual lo "real" es aquello que es susceptible de entenderse teóricamente y de demostrarse científicamente.

En su *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), André Breton aclara: "En el caso de que el surrealismo tratara especialmente de enjuiciar las nociones de realidad e irrealidad, de razón y de sinrazón, de reflexión e impulso, de saber y de ignorancia 'dada', de utilidad e inutilidad, etc., presentaría por lo menos una analogía con el materialismo histórico: la de que nace del 'colosal fracaso' del sistema hegeliano." Y a la cuestión de si el arte debe ser o no un

“eco de la evolución económica y social de la humanidad” responde que esa cuestión desconoce “por completo la esencia del pensamiento: la de ser al mismo tiempo apodíctico y condicionado, utópico y realista”.

II. LA REMOCION DE LA HISTORIA POR LA "FORMACION" Y EL "RECUERDO" (EN HEGEL)*

En las nociones hegelianas "formación" y "recuerdo" se hace comprensible el modo en que Hegel presenta la relación existente entre los dos aspectos de la historia: conocimiento del pasado y acción en el presente, la historia como tradición y la historia como cambio.

La vía que debe seguirse para tratar este tema resulta de lo que Hegel ha explicitado en el Prólogo y en la Introducción a su *Fenomenología del Espíritu* al fundamentar su intención histórica. Ambos fragmentos del texto acentúan respectivamente otro motivo principal de su pensamiento histórico, y, dentro de su diversidad, remiten al unitario motivo fundamental de su interés por la historia.

Sólo es posible discernir el problemático rasgo esencial —expuesto en el título precedente— de la noción hegeliana de la historia, si se comprende la inmediata ilación que guarda con las opiniones paradigmáticas de Hegel sobre la esencia de la historia. Por ello, deberá en todo caso deducirse de esos paradigmas.

I. CERTIDUMBRE

A primera vista, estos dos fragmentos del texto, el Prólogo y la Introducción, se corresponden de tal modo que, mientras la Introducción, impresa en segundo lugar, explica el primer título concebido por Hegel de *Ciencia de la experiencia de la conciencia*, el Prólogo, impreso en primer lugar, dilucida el título definitivo, elegido posteriormente por Hegel, de *Fenomenología del Espíritu*.

Para discernir los motivos de estos dos preámbulos a la

primera obra capital de Hegel, se debe prestar atención a los respectivos *enfoques*. Ambos fragmentos tienen en común un motivo polémico general. En la Introducción Hegel comienza por rechazar lo que normalmente se espera de una introducción; el Prólogo, a su vez, se inicia con la repulsa, por parte de Hegel, de lo que se espera de un prólogo.

Lo que Hegel rechaza para el caso de su Introducción, es la opinión según la cual se debe desarrollar una teoría del conocimiento antes de comenzar la actividad cognoscitiva; se debe investigar el conocimiento mismo antes que el objeto de conocimiento; se debe tratar antes de la cosa misma (el objeto de conocimiento) y tener una noción precisa de la participación humana en el proceso de conocimiento (esto es, de nosotros mismos, sujetos del conocimiento).

Lo que Hegel critica aquí en primer lugar es el prejuicio que subyace en esta opinión: que el conocer sea un mero "instrumento" o un simple "medio" que podría abstraerse o separarse del objeto mismo y, a tal efecto, convertirse en tema de conocimiento.

El blanco de esta crítica de Hegel es u. n. ato (ya establecido en el origen del principio gnoseológico cartesiano propio de la Edad Moderna, y paralelo a la falsa interpretación neokantiana, que ya apuntaba en tiempos de Hegel, de la *Filosofía crítica* de Kant) que a principios del siglo XIX asume su actual hegemonía: la *independencia del método*, el interés y la fascinación por la *metodología*.

En el párrafo 10 de su *Enciclopedia*, compara Hegel esta representación del conocimiento con el intento de aprender a nadar sin lanzarse al agua. Y en la Introducción a la *Fenomenología* formula la cuestión de si este "temor a errar" no es más bien un "temor a la verdad" (p. 52 y ss.).

Ahora bien, la postura de Hegel no consiste de ningún modo en atribuirse una privilegiada posesión de la verdad o una especie de clave secreta de su consecución (combate también esta arrogancia en la otra de las dos piezas aludi-

das, en el prólogo). Adopta expresamente más bien la intención de la metodología (esto es, la reivindicación de un criterio o una medida de obligatoriedad general, que asegure la verdad del saber) y únicamente afirma que este legítimo propósito debe llevarse a cabo de un modo distinto del metodológico. Según esta introducción, el pensamiento *histórico* cumple esta tarea cuya realización pretende la metodología.

Mas la diferencia decisiva en este caso no es de la clase que sustituye un principio de aseguramiento por otro, sino de la que no puede separar ya la seguridad formal de certidumbre de la realización objetiva del conocimiento. La penetración en la verdad de la cosa y la conciencia de lo correcto de esta penetración pertenecen, pues, al mismo acto (o más exactamente, a la misma sucesión de actos).

Hegel aclara lo antedicho al mostrar en la concepción metodológica del saber un malentendido en su intención. El fundamento legítimo de la Ilustración es (según él) el fundamento legítimo de la intención; esto es, no puede calificarse de verdadero aquello cuya verdad no pueda probarse mediante los objetos de conocimiento. Es decir: la ciencia (la de la Edad Moderna) tiene su fundamento en el principio moral-práctico de autonomía. Su opuesto sería una heteronomía: que una ciencia sea la posibilidad opuesta, alternativa de la historia.

Hegel admite el principio de autonomía. Considera una falsa interpretación el que se confunda la autoridad de la Ilustración con la tradición, y la autonomía con la emancipación de la tradición. La opinión de que la ciencia sea la posibilidad opuesta, alternativa de la historia, es el malentendido mismo de la Ilustración.

Hegel entiende como escepticismo defectuoso esa concepción de la ciencia que se desconoce a sí misma, y contrapone a ella su concepción de la ciencia como "escepticismo consumado" (p. 54). Al escepticismo defectuoso le reprocha

que presente la tradición (el pasado hecho presente en la figura de la cultura de una época) "como inmediatamente formado y realizado" mediante el simple propósito de "examinarlo todo por sí mismo" o, mejor aún, de "producirlo todo por sí mismo" (p. 54). Con ello, no sólo se malogra la intención legítima sino que además —lo que es peor— se la pervierte. Hegel aclara: "Ajustarse a la propia convicción es, ciertamente, más que rendirse a la autoridad; pero el trocar una opinión basada en la autoridad en una opinión basada en el convencimiento propio, no quiere decir necesariamente que cambie su contenido y que el error deje el puesto a la verdad. El mantenerse dentro del sistema de las opiniones y los prejuicios siguiendo la autoridad de otros o por propia convicción sólo se distingue por la vanidad que la segunda manera entraña" (pp. 54-55).

Este último modo, la ostentación del "yo escueto" (p. 56) o perversión del principio de autonomía es aún peor que un vasallaje expreso a la autoridad, porque se deja someter más que en ningún otro caso —o sea, ciegamente— al imperio de la tradición. La característica de este escepticismo defectuoso es la complacencia con la duda meramente formal, con la simple duda representada; mientras que el escepticismo que se perfecciona en la conformidad con la historia, en la reflexión sobre la cultura, es "el camino de la desesperación", pues por esta vía no sólo se alteran verdades aisladas, sino que se trastoca la noción entera de lo que constituye el contenido del saber como tal. (p. 54).

Este trastocamiento del contenido del saber en la vuelta hacia la historia integra la concepción hegeliana del conocimiento. Hegel explica su criterio de certidumbre —formulado en la frase: "la conciencia nos da en ella misma su propia pauta" (p. 57)— en las cuatro últimas páginas de la Introducción. Aquí se ilustrará solamente, con un ejemplo histórico, el carácter de ese trastocamiento.

En la transición del segundo al tercero y último libro de

la *Lógica* (dedicado al "concepto"), se ocupa Hegel por extenso de Spinoza, como pensador de la "sustancia", y de Kant, como pensador del "yo" o del "concepto" (*Ciencia de la lógica*, tomo II, pp. 164-167, 221-234). Aclara que el pensamiento de Spinoza no ha sido falso en absoluto, y que solamente se ha equivocado en la opinión sobre la validez absoluta de su sistema. Según Hegel, lo que Kant ha descubierto (en la idea de "apercepción trascendental") es precisamente la *verdad* del concepto de sustancialidad: el paso al concepto "es la *revelación* de la sustancia, y ésta es la *génesis del concepto*" (p. 218).

En el reconocimiento de esta *ilación* —la de que lo verdadero en una época no sale a la luz hasta años posteriores— y de esta *evolución*, ve Hegel su avance aun frente a Kant. En esta vuelta al origen se obtiene en primer lugar el "concepto del concepto". Todo el *movimiento* del saber viene a reemplazar un contenido susceptible de fijación y objetivación.

Con esta transformación del contenido del saber, se modifica también el criterio para la certeza del conocimiento. Este consiste (como Hegel aclara en la Introducción a la *Fenomenología*) en la "*necesidad del proceso*", que caracteriza las magnas obras y conferencias de Hegel posteriores a la *Fenomenología* (p. 55 ss., y 59). (Esta necesidad está prefigurada —como ya verificó Schelling, antes que Hegel, en su *Sistema del idealismo trascendental*, y, en otro plano, confirmó Hegel en su *Lógica*— en el principio de subjetividad, de autodeterminación.)

Tras el pasaje de su Introducción a la *Filosofía de la historia universal* en el que enuncia su idea del sentido global de la historia universal ("la historia universal es el progreso en la conciencia de la libertad"), Hegel prosigue llamando a esta continuidad nada menos que la realización de lo que entiende por libertad: "... un progreso que hemos de reconocer en su necesidad" (*La razón en la historia*, p. 63).

La inteligencia del pensamiento histórico de Hegel que

se desprende de la Introducción a la *Fenomenología* consiste, según eso, en lo siguiente: la historia ofrece a la filosofía (en el instante en que ésta abandona su antigua forma, el "amor por el saber", para asumir la forma de "saber real"; *Fenomenología*, p. 9) tanto el contenido de su saber (lo "verdadero") como su forma (la "certeza"). El procedimiento histórico hegeliano, la historización de la filosofía, no es un extravío, sino la consecuencia de la concepción moderna de la realidad como autonomía. No representa un distanciamiento del principio de conocimiento de las ciencias naturales, sino antes bien su cumplimiento. La historia (como contenido y forma de conocimiento) significa, en el caso de Hegel, la radicalización de la intención matemática fundamental en el concepto moderno del saber. Dado que en el proceso del conocimiento se incluye la realidad entera, de tal modo que la totalidad como concatenación sistemática genera por sí su propia garantía de certeza, se fundamenta así la exigencia de absoluto del saber que ya fue apuntada por Leibniz y que actualmente, en forma de cibernética, comienza a acreditarse como de importancia histórica universal.

2. LÓGICA

El objeto de la Introducción se deduce de su enfoque: crítica hegeliana de una teoría autónoma del conocimiento. Esta crítica consiste en la protesta de Hegel contra el error del *formalismo*, con la cual reclama para su procedimiento precisamente la salvaguarda de la intención —a su juicio, legítima— de la teoría del conocimiento: el aseguramiento metódico del saber. Ahora bien: el enfoque del Prólogo, que polemiza contra lo que suele esperarse de un prólogo, toma otra dirección. Hegel combate aquí una costumbre de las introducciones *históricas*, según la cual, antes de exponer la propia postura, se debe tratar los puntos de vista *antecedentes*. Pone también en tela de juicio otra costumbre: la de in-

dicar en un prólogo el *fin* o el *resultado* de la investigación que sigue, suponiendo que la *ejecución* tiene sentido solamente en la amplitud material o en la argumentación. Hegel repudia ambas costumbres —el apoyo histórico y el anuncio de resultados— con arreglo a un mismo fundamento; y este fundamento integra el sentido del título *Fenomenología del Espíritu*.

Los puntos de vista formulados hasta ahora en la "formación" de la era presente son, en su concatenación histórica, la *manifestación del espíritu*; constituyen la vía en que el espíritu realiza su esencia, la de ser conciencia absoluta de sí. En esta vía, la última etapa consiste necesariamente en que todas las etapas anteriores se traslucen en su finalidad inicial, es decir, que el espíritu se conoce a sí mismo también en su propio origen. Esta es la "tarea" del "recuerdo" en la "formación", que debe desempeñar la filosofía.

Por eso, una propedéutica histórica es aquí desacertada, porque el fin sistemático mismo tiene carácter histórico; y no es posible desligar un resultado de su producción, porque, en el curso de ésta, el fin pretendido consiste en la "ejecución" de las distintas fases del trabajo.

Se discierne el motivo peculiar del Prólogo si se aclara contra qué polemiza la acentuación del carácter esencial ("realización" o "trabajo") de la filosofía como ciencia. El punto de referencia polémico, el "enemigo" del Prólogo, es la antítesis correlativa de lo que Hegel impugna en la Introducción, el polo opuesto del error del formalismo, a saber: el riesgo de un salto e inmersión inmediatos en la verdad, que sea informal (carente de forma científica). Todo el extenso Prólogo enhebra, como un hilo rojo, la advertencia constantemente repetida, en formulaciones y argumentaciones siempre nuevas, frente a la pretensión de un conocimiento que surja de repente, que no se obtenga merced a pacientes retoques, sino por una súbita transformación del error en verdad; y asimismo, la advertencia que previene contra una

clase de saber que se aparta precisamente del criterio del saber real: susceptibilidad de análisis, comunicabilidad de su producción y lo que Hegel —en el mismo sentido que el veredicto de Platón contra los poetas— denomina “éxtasis” (p. 10).

El motivo particular del Prólogo es la protesta de Hegel contra el riesgo de lo que (desde su perspectiva) podría señalarse como *irracionalismo* y a la vez (en tanto ese riesgo sea reconocible por no presentar ningún signo de *seriedad* ni de *esfuerzo*, dos características necesarias para la labor del concepto) como *esteticismo* (con referencia al discípulo de Hegel, Kierkegaard).

Se plantea ahora la cuestión de en qué se funda este segundo motivo de la ligazón de la filosofía con la historia (ciencia como elaboración de la tradición), y la respuesta es: igualmente, en el principio del espíritu como autodeterminación. La elaboración de la historia en forma de ciencia se hace necesaria en el instante —de suyo, histórico— en que se toma conciencia —con Kant y la Revolución francesa— del principio de autodeterminación *como tal*; pues sólo por cuanto se admitan deliberadamente en la historia todos los pasos que hayan conducido a dicha forma, se determinará su consecuencia necesaria y su origen, y podrá poseerse a sí misma no sólo formalmente sino en realidad.

La “dualidad” por la que Hegel ve definida la situación de su tiempo —a saber, la contradicción entre la conciencia “natural” y la “filosófico-científica”, entre la conciencia objetiva de la sociedad y la conciencia de sí misma de la filosofía— la caracteriza Hegel como un recíproco “no conocerse a sí mismo en otro” (p. 19). Ambas conciencias, tanto la natural como la científica, deben renovar la historia para remover la alienación —vigente sin esa renovación— que obstaculiza la *autoposesión* absoluta.

Lo que constituye aquí, en nombre de la ciencia, el fundamento de la vuelta hacia la historia tiene su paralelo —ba-

sado en el mismo principio— en el elemento de la historia que integra, según Hegel, el “material” y el “fin” concreto de ésta: el *Estado*. Según el ideal hegeliano, el Estado es la identidad de la voluntad subjetiva o individual con la objetiva o institucional, es decir, la situación en que los actores de la voluntad —los individuos— quieren lo mismo que pretende el ejecutor del poder, y en la que no puede haber ya ningún extrañamiento entre “libertad” y “ley”, pues la libertad es entonces *realidad*. La historia se realiza mientras esos dos modos del espíritu —la voluntad subjetiva y la objetiva— no son idénticos. Puesto que ese movimiento del espíritu solamente se realiza y puede cumplirse en las formas de la estatalidad, el Estado no es sólo el fin, sino incluso el “material” de la historia.

La coherencia interna de ambos factores primordiales de la filosofía hegeliana y —lo que viene a ser lo mismo— de la historia tal como Hegel la entiende, se patentiza cuando éste (en la introducción a la *Filosofía de la historia universal*) basa su afirmación de que “todo lo que el hombre es lo debe al Estado” en el siguiente argumento: “Como ser que sabe, su ser” debe ser para él “... objetivo” (*La razón en la historia*, p. 111). Ambos factores, *ciencia* y *estatalidad*, tienen la razón de su significado nuclear en una condición primordial del espíritu de ser *autoposeción*, es decir, *presencia de sí*.

Este principio rige tanto la concepción hegeliana del *transcurso* de la historia como la de su *comprensión*, e incluso lo que puede llamarse la *historización* de la filosofía y —con Camus— la “deificación de la historia” (*L’Homme révolté*, 1951).

Camus tiene el mérito de haber mostrado el nihilismo práctico que resulta de la exigencia teórica de conocer la meta de la historia, pues en ella se desmoraliza cada *presente* y, con ello, el elemento de la humanidad; pero si se quiere encontrar el fundamento de este nihilismo escatológico-teleológico, se debe ver que el sacrificio de la actualidad humana

en aras del objetivo final tiene su fundamento en la remoción de la historia real.

El rasgo fundamental de esta situación se encierra en la relación del espíritu con el tiempo. El espíritu se caracteriza, por una parte, por su capacidad de *extenderse en el tiempo* —esto es, de considerar en cada momento lo que ese momento niega: el “ya no” del pasado y el “aún no” del futuro (ver *La razón en la historia*, p. 153 y ss.). En este grado, el espíritu puede “exteriorizarse” o “perdersé” en el tiempo; pero, además, a esta capacidad va ligada *otra*, en la que el espíritu llena su determinación: la capacidad de volver en sí de esa exteriorización, de recuperarse, en tanto el espíritu recuerda (interioriza lo exterior), o sea, *acaba con el tiempo* (*Fenomenología*, p. 468).

A partir del Prólogo y la Introducción, este extremo de la Fenomenología sirve para responder ahora a la cuestión de en qué consiste *concretamente* esa característica fundamental de anulación del tiempo propia del “recuerdo”. Ambos fragmentos enseñan que el “recuerdo” último y absoluto, la “historia concebida” (p. 473), es sólo la conclusión de un proceso que *desde el principio* consiste en una cancelación del tiempo y de la historia.

La “inmensa labor de la historia del mundo” (p. 22) y la “formación” del individuo —referente a su resultado— tienen, según Hegel, en cada una de sus fases históricas y en cada uno de sus actos sistemáticos, el rasgo común característico de la espiritualización: superar lo acontecido en lo pensado. Lo que esto significa ahora en concreto se aclara en el pasaje del Prólogo (pp. 21-22) referente a la “formación del individuo”.

El sentido general del concepto “formación” consiste en que, según Hegel, el individuo “adquiere” el legado de la tradición: lo “preexistente”. La tradición —“tarea de la historia universal”— ha elaborado ya previamente este patrimonio: “Lo que en épocas pasadas preocupaba al espíritu

maduro de los hombres desciende ahora al plano de los conocimientos, ejercicios e incluso juegos propios de la infancia." (Los temas de Pitágoras o Euclides se enseñan hoy en la escuela primaria.) "Lo que antes era la cosa misma, no es más que un rastro..." Hegel aclara: "Esta existencia pasada es ya patrimonio adquirido del espíritu universal."

Los individuos se adueñan de esta propiedad general (podría ser llamada "bien de formación") mientras recorren "las fases de formación del espíritu universal"; pero precisamente "como figuras ya dominadas por el espíritu, como etapas de un camino ya trillado y allanado". Lo ya "*conocido*" es lo que debe aún ser "reconocido" (p. 23).

¿Qué ocurre en esta doble elaboración, la sustancial y la individual? ¿Qué ha variado, con ello, respecto a la realidad de antaño?

La realidad anterior, la antigua carga, está trabajosamente zanjada. La labor de la tradición y de la formación ha liquidado lo que antiguamente no fue ningún juego de niños, lo que entonces estaba relacionado con el sudor y las lágrimas, con la angustia y la esperanza, justamente con aquello en lo cual y por lo cual se *actuaba*, aquello en lo que tenía lugar la historia.

No es cierto en absoluto que cultura y tradición hayan removido totalmente el pasado. Al contrario, son indudablemente dos fuerzas de conservación diametralmente opuestas al olvido. Sin embargo, lo que se conserva es lo que —como el teorema de Euclides o el encadenamiento histórico evolutivo en el que Sócrates se convierte en precursor del cristianismo— "pervive" hoy de la antigüedad. La "formación" —en sus objetos— no tiene nada que ver con el alejamiento de un mundo que no es ya actual, sino con los documentos y resultados que nos presenta y pone a nuestra disposición. La tradición, la "formación" y —por último y en suma— el "recuerdo" (la interiorización) de la filosofía constituyen la labor de *separar* lo que ya no es presente de lo que es aún pre-

sente y de lo presente sempiterno. En tanto que elaboran lo conservable, o sea, lo que puede ser presente, relegan la realidad de antaño precisamente al pasado. Sólo mediante la formación y el recuerdo (interiorización) lo anterior *se convierte en pasado*, en algo con lo que, por así decirlo, “ha terminado ya el espíritu que es allí (esto es, el actual), y sobre lo que, por consiguiente, no recaen ya su actividad ni su interés” (p. 23). Formación y recuerdo (interiorización) acaban con el antiguo *acontecer* (en el doble sentido —“suceder” y “realizarse”— del vocablo alemán *geschehen*), lo despachan.

Descartan el elemento que, dentro del acontecer de antaño, constituía su propio presente: su carácter de futuro. Lo pasado, en cuanto *pasado* (lo hecho totalmente según su principio y fin), ha dejado de inquietarnos; no nos importa ya inmediatamente, como sucedería si, además de materia de elaboración, fuese parte de una acción que pudiese *transformarnos*.

No puede inquietarnos ni regocijarnos nunca más. Lo que, dentro de un mundo muy alejado de nosotros (una *polis* griega, una república italiana), fue signo y expresión de un movimiento humano supremo, el arte, es para nosotros un pasado, justamente por cuanto —como dijo Hegel a propósito de un tema del arte antiguo, la iconografía mariana medieval— “no nos ponemos ya de rodillas”, lo cual significa que, *en lugar de eso*, lo hemos convertido en objeto de investigación científica, es decir, histórica.

La “formación” transforma lo que fue presente en un pasado explícito. Es esta una “labor” que “adquiere” lo tradicional, de tal suerte que “consume y se apropia su naturaleza inorgánica” (el material transmitido por tradición) y así toma posesión de ella (p. 27).

En su doble aspecto de realización y conocimiento, la historia acontece, según Hegel, al ser consumida, anulada.

3. TRABAJO

Este rasgo fundamental de cancelación del tiempo integra el concepto hegeliano de *trabajo*. El trabajo, para Hegel, se define mediante los dos conceptos correlativos a los que se refiere: "naturaleza" y "posesión". Para Hegel, trabajo es la transformación de lo inmediato en mediato, de la naturaleza en posesión. La esencia del trabajo reside, para él, en la apropiación. El concepto-guía en la tríada naturaleza-trabajo-posesión es el de *posesión*. En consecuencia, la naturaleza —lo inmediato, sensible, elemental— se sitúa de antemano como adversario y nutrimento del espíritu, y el "trabajo", a su vez, como el *medio* conducente al fin, como la superación de lo que es extraño al espíritu, a la autoposesión absoluta.

La cuestión que aquí se plantea es la de hasta qué punto esta cancelación de la historia (la cancelación de su carácter histórico) guarda una coherencia sustancial con el procedimiento intelectual de la dialéctica (el método de la superación —*aufheben*— universal). El *fundamento* de dicha coherencia habría que buscarlo en el concepto hegeliano de tiempo, en principio negativo, orientado a la medida de la presencia absoluta, con el cual Hegel se adhiere incondicionalmente a la tradición metafísica platónica.

En el caso de Marx, esta cuestión remite al problema de su postura intermedia entre una vinculación con la tradición metafísica de la dialéctica histórica y un cumplimiento de su intención crítica en el abandono de la exigencia de "trascendencia" de la metafísica. Para perfilar lo dicho, quisiera remitir a *otros* cuatro autores, coetáneos o posteriores a Hegel, que mantienen posturas contrarias a la suya.

En primer lugar, Schelling. Este comprendió primero que la acción, la libertad y la historia no pueden compaginarse con el principio cartesiano dialéctico del encadenamiento evolutivo necesario (o, dicho de forma positiva:

que la verdad es primariamente objeto del obrar, y secundariamente objeto del saber); y posteriormente reconoció el fundamento de esta situación: la *diferencia* insuperable y significativa entre el ser humano y la razón absoluta; diferencia que constituye la base —o, más exactamente, el abismo— de la libertad.

El segundo es Richard Wagner. Wagner reconoció, en primer lugar, el mal que entraña la identificación de los términos "realidad" y "concepto", a la cual contrapuso (v. g., en *Tristán e Isolda*) su apoteosis de lo elemental (no menos problemática, sin duda, por su carácter unilateral); y, en segundo lugar (especialmente en *El anillo de los nibelungos*), vio el fundamento de la negación de la verdad y de la naturaleza en la moderna religión de la propiedad, en el criterio de realidad —esencialmente imperialista— propia de la era industrial.

El tercer autor, Jacob Burckhardt, practicó —en oposición al pensamiento evolucionista y al énfasis metodológico de las ciencias históricas— el estudio de la historia como *confrontación con lo existente* en cada época y crítica de ésta; y en segundo lugar reconoció la relación de ese pensamiento evolucionista y esa prosopopeya metodológica con la moderna "aspiración a la adquisición y a la seguridad".

Y finalmente, un autor de nuestro tiempo, Georges Bataille, reprueba la exigencia dialéctica de totalidad de la filosofía hegeliana en particular, y la exigencia de fundamentación universal de la metafísica europea en general, tachándolas de monopolistas: todos los reinos de la realidad que de por sí escapan de la mediación total (como, por ejemplo, el del erotismo, el de la fiesta o la danza) ora son desacreditados, ora historizados; pero en ambos casos se les arranca de su verdadero lugar.

III. FILOSOFÍA E HISTORIA UNIVERSAL EN SCHELLING*

INTRODUCCIÓN

El pensamiento de Schelling se mantiene a la sombra de Hegel. Ciertamente, desde el Congreso sobre Schelling (Bad Ragaz, 1954), se reconoce la singular importancia de este filósofo —no considerada por Hegel— en la *filosofía* de la historia, como “consumador” del idealismo alemán¹. Sin embargo, así antes como después, se ha condenado la posición de Schelling en la historia *universal* por el prejuicio de que éste pertenece al romanticismo por su *filosofía primera*, a la restauración por la última, y en ambos casos a las filas de la reacción en una época revolucionaria; mientras que a Hegel, cualquiera sea la manera en que se interprete su postura frente a las revoluciones político-sociales de su tiempo, se le conceptúa, sin discusión, como el pensador que ha puesto desde el punto de vista de la teoría, a disposición de los adversarios de la restauración, la herencia de la historia universal que constituye la gran revolución. Y es que la conversión de la metafísica en praxis histórica, desde Kant hasta Marx, se produce en torno a un eje: el hecho de que la metafísica haya asumido perspicazmente y de modo expreso su propio carácter histórico. La “superación” de la filosofía en acción real —esto es, correspondiente a una época— tras la muerte de Hegel, la preparó Hegel cuando concibió el tema filosófico, lo “Absoluto”, como un proceso de autorrealización puesto en movimiento y mantenido en él por las contradicciones históricas, y la filosofía misma, como el compendio de su época.

Esta situación debe enlazarse con el hecho de que, en la fase última de la filosofía europea (filosofía que se inicia con

Platón), la medida de su importancia histórico-universal reside en su relación con la historia. Y el diverso grado de importancia de los pensamientos de Hegel y de Schelling estriba, según opinión generalizada, en que Schelling no llegó a liberarse, en definitiva, de la pauta romántica que guió sus primeros pasos (del carácter místico-irracionalista de su filosofía natural); mientras que Hegel, desde sus comienzos, desde sus años de profesor particular en Berna (donde ya se ocupaba de cuestiones de derecho constitucional), se interesó principalmente por los temas políticos, a pesar de su interés por la teología (o, mejor dicho, precisamente por éste).

Aun viendo las cosas por fuera, se echa de ver una diferencia entre Hegel y Schelling, siempre presente en el curso de todas las etapas de su evolución: el hecho de que el tema dominante en toda la obra de Hegel, en la *Lógica* inclusive, es la historia, tanto la de alcance regional como universal. En Schelling, por el contrario, aparte de dos breves ensayos —que, justamente sin duda, se tienen en gran estima— sobre historia del arte e historia de la filosofía², la historia, en su andadura concreta, no llega a constituir jamás un tema específico de filosofía. Verdaderamente, en todas las etapas de la obra de Schelling, inclusive la de su filosofía postrera, sólo su interés por la naturaleza admite comparación con el interés temático que la historia tiene en la obra hegeliana.

No obstante, desde el comienzo de sus estudios en Tübinga hasta el fin de su vida, Schelling se orientó, aunque no de modo sistemático, a la historia, ampliamente y con intensidad siempre constante. Desde que se inició en su cargo de maestro, se ocupó del tercer capítulo del Génesis (la historia del pecado original) y de su disertación sobre "Mitos, sagas históricas y cuestiones filosóficas del mundo primitivo", con interpretaciones constantemente renovadas acerca de las épocas antiguas y primitivas de la historia humana; pero hizo esto —a diferencia del enfoque hegeliano según el cual la tradición histórica es *objeto de la filosofía*— admitien-

do esas tradiciones como *fuentes de conocimiento*. Con ello se agudiza su interés por el mundo antiguo y primitivo, que se caracteriza por la marcada atención que presta el autor a los testimonios prefilosóficos y extrafilosóficos, particularmente a los contenidos en la mitología y la poesía griegas y en las religiones bíblicas orientales.

Con esto, sin duda, parece haberse confirmado más aún el juicio negativo sobre la importancia de Schelling como historiador. Mientras que, en opinión de Hegel, la filosofía ha de comprender la tradición histórica para liberarse del señorío del pasado (en el sentido del concepto de "recuerdo" [interiorización] como factor de renovación) y cumplir así la exigencia de aprehender intelectualmente su época, Schelling —al igual que algunos de sus contemporáneos de la generación romántica— parece transfigurar el pasado. La vuelta a la historia antigua aparece en su obra como un apartarse del presente histórico, y el interés contemplativo por el pasado, como una evasión de los problemas del porvenir. El interés de Schelling por la historia en su teologismo especulativo parece corresponderse con el irracionalismo romántico de la filosofía natural.

Así como la postura de Hegel con respecto a la historia, consciente del presente, se expresa en el papel dominante que atribuye a las relaciones políticas, así también, de la posición subordinada que ocupa la esfera política en el pensamiento de Schelling puede deducirse, a la inversa, el carácter restaurador de su interés por la historia. Sus *últimas* declaraciones sobre la relación del hombre con el Estado —en la correspondencia que mantuvo con el rey Maximiliano de Baviera y en la "Introducción filosófica" a la *Filosofía de la mitología*— constituyen no sólo una reacción nostálgica del anciano frente a los disturbios políticos de la década de 1840, cuyo apogeo había experimentado en Berlín, sino también una confirmación de sus *primeras* declaraciones sobre el Estado.

En la *Filosofía de la mitología*, la más tardía de sus obras, afirma Schelling (lección 23): "El Estado no es el objeto, sino el presupuesto de todo progreso; así, pues, ha de actuar en consecuencia" (11, 550). "El desarrollo progresivo le será, pues, favorable, si participa en él, sin ser su *principio*" (11, 551). "Su tarea es la de procurar al individuo la máxima libertad (autarquía) posible, a saber, libertad fuera del Estado, y también más allá del Estado, pero no libertad que actúa retrospectivamente sobre el Estado, o libertad en el Estado. Pues de este modo, cuando el Estado absorbe todo y, en vez de procurar asueto al individuo, lo arrastra a todo y utiliza a todos y a todos obliga a soportar las cargas estatales, se hace precisamente lo contrario de lo que determinan nuestras disposiciones constitucionales" (*Ibid.*). Y a la edad de 21 años, en el llamado "programa de sistema" para 1796, dijo Schelling (poco después de un comentario sobre la ética y la naturaleza): "Partiendo de la naturaleza, llego a la *obra de los hombres*. A la vista de la idea de humanidad, quiero señalar que no existe ninguna idea emanada del Estado, como tampoco existe ninguna idea resultante de una máquina, pues el Estado es un mecanismo. Ahora bien: lo que es *objeto* de la libertad se llama *idea*. ¡Debemos, pues, rechazar el Estado!, ya que cualquier Estado tratará a hombres libres como si fueran un engranaje; y no debe hacer eso, sino *terminarse*"³.

Esta declaración data de la época en la que Schelling creía —de acuerdo con Hegel y Hölderlin, amigos suyos desde los tiempos fundacionales en Tübinga— en lo que solían mencionar con el "santo y seña" de "reino de Dios", a saber, la esperanza en un estado *terrenal* de la sociedad humana al cual pudiera asignarse la nota de la "divinidad". Este nombre "religioso" representa la idea que unió a los amigos en su entusiasmo por la Revolución francesa: un orden social en el que el fundamento y el poder del orden no residieran en algo externo, sino en el interior de cada uno de los habi-

tantes de ese reino. Esta idea (a tenor de lo expuesto hacia el final de un proyecto, que, probablemente consignado por escrito con referencia a un diálogo mantenido con Hölderlin en Francfort, ha llegado a nosotros en una copia de Hegel) ha quedado plasmada en la frase: "Para entonces, nos espera un perfeccionamiento *igual* de todas las *fuerzas*, de todos y cada uno de los individuos. ¡Ninguna fuerza será ya jamás sofocada, y dominará entonces la libertad general y la igualdad de los espíritus!"

La consonancia de estas primeras declaraciones con aquellas postreras hace suponer que, en ambos casos, no basta el esquema según el cual se reprocha a Schelling un acusado desinterés por las relaciones políticas: realidad social o intimidad privada "progresista" o "reaccionaria". No se exoriza en su obra al Estado porque lo principal sea, en su lugar, el individuo privado o su interioridad espiritual, sino porque el Estado no es precisamente el ideal o el elemento de una realidad óptima de la *sociedad*. Cuando se lee la reprobación temprana que Schelling hizo del Estado como tal —ciertamente utópico en su apodíctica formulación— y asimismo su polémica posterior contra la absolutización del pensamiento "estatal" (político), fundamento que subyace a su anacrónica adhesión a la monarquía, no como afirmaciones dogmáticas, sino como negaciones críticas (es decir, por la intención que encierran), entonces, la opinión inicial y la tardía convergen en un punto: ambas interrogan sobre dónde hay que buscar, en general, la *medida* para una transformación de la sociedad y, por tanto, para el progreso; si en una estabilidad —satisfactoria para el *espíritu universal*— del orden estatal que usa como impulso la libertad ficticia de los individuos, o en la *realidad* de la libertad, para la cual el Estado puede representar un *condicionamiento*. En una conferencia (dada por Schelling en Jena) que data de 1802, el año que marcó el apogeo de su fama, éste había dicho: "De-seamos, así para la razón como para la imaginación, que na-

da en el universo sea reprimido, limitado de plano y sojuzgado. Para cada cosa, promovemos una vida independiente y libre" (5, 393).

En la exigencia de que "cada cosa" pueda alcanzar "una vida independiente y libre" y de que, por consiguiente, pueda cada una ser libre en relación con las demás, se expresa el problema básico y global de la filosofía de Schelling, esto es, la pregunta: ¿Cómo puede la *libertad* ser *real*? Este problema cimentó el pensamiento de Schelling desde sus primeros escritos filosóficos —compuestos en la época de Tubinga y con los que aún intentaba simplemente divulgar el modelo de Fichte— hasta la "Introducción filosófica" a la *Filosofía de la mitología*, la postrera obra que precede a su muerte. Las transformaciones de su pensamiento, que le valieron la reputación de "Proteo de la filosofía", resultan de su *fijación* en este problema, que es, por de pronto, la razón de la división que hace de la filosofía en dos mitades: una "positiva" y otra "negativa". Las expresiones sobre el Estado precitadas, de la *Filosofía de la mitología*, pertenecen al tránsito de la parte "negativa" a la "positiva" dentro de esta obra.

Esa división de la filosofía en dos clases complementarias y el carácter específico de ambas se hace reconocible en la medida que se reconoce el llamado problema fundamental unitario del pensamiento de Schelling: la realidad de la libertad. Este problema tiene su expresión concreta en la concepción de Schelling sobre la *relación del hombre con la naturaleza*, que determina todavía respecto de su materia, su obra tardía sobre la historia de las religiones, pues Schelling ve en dicha relación la base y el horizonte de la *historia*.

En el apartado siguiente quisiera explicar esta circunstancia: la coherencia que presenta el interés de Schelling por la historia con su filosofía natural. Luego, en el apartado 2, me referiré al carácter esencialmente histórico de la "filosofía positiva", y finalmente, en el apartado 3, a la posición que

ocupa la "filosofía negativa" —de suyo no histórica— en el contexto de la historia.

I. LA COHERENCIA DEL INTERÉS DE SCHELLING POR LA HISTORIA CON SU FILOSOFÍA NATURAL

¿Cómo dio el discípulo de Fichte con la naturaleza? La respuesta más clara a esta pregunta la da Schelling mismo en el último de sus escritos filosóficos, *Investigaciones sobre la esencia de la libertad humana*, obra que publicó personalmente en 1809, dos años después de la aparición de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel.

Para que pueda entenderse dicha aclaración, es preciso tener a la vista lo que la filosofía natural de Schelling pretendía aportar (y de hecho aportó, como se ha empezado a demostrar hace algunos años, especialmente gracias a Wilhelm Szilasi y Wolfgang Wieland⁴: la prueba sistemática del carácter "orgánico" —o sea, viviente— de la realidad entera. La finalidad de la filosofía natural de Schelling es definir la realidad en conjunto como una *espontaneidad*. Lo que nosotros, los hombres, nos encontramos por razón de nuestra conciencia, al discernir y al actuar, como algo que existe *sin que* lo hayamos producido, lo que se nos presenta como objetivo y, en cuanto objetividad, ha sido investigado desde Galileo y Newton en las modernas ciencias naturales y fundamentado en la primera Crítica de Kant, se encuentra limitado —como Kant advirtió en su última Crítica— por una condición de la realidad que de suyo es a la vez sujeto en sí misma. La naturaleza orgánica es análoga a la voluntad, según una formulación de Kant que éste quiso que se entendiese como concepto límite y que Schelling tomó como base. (*Crítica del entendimiento*, § 64). Fundamentalmente esta concepción de una condición primaria, no "mecánica" sino "dinámica", de la realidad, era la intención de la filosofía natural de Schelling, que éste tenía elaborada

ya en líneas generales desde 1799 (en su *Primer bosquejo de un sistema de filosofía natural*). En un ensayo de 1809 sobre la libertad, definió dicha intención de modo retrospectivo cuando declaró: "La más alta aspiración de la explicación de carácter dinámico no es otra que la reducción de la ley de la naturaleza a tres elementos: ánimo, espíritu y voluntad" (7, 396).

Pero con esta determinación de la intención mencionada no queda enunciado su motivo. Cabe suponer que esta sea una clase de conocimiento teórico, algo así como una insatisfacción teórica con la ontología tradicional, que con la única excepción de Leibniz, confirmada, en cambio, por Kant en su capitulación teórico-científica ante el fenómeno de la naturaleza orgánica. Sólo tuvo la aportación conceptual de una concepción "mecánica" —o sea, sin sujeto— de la naturaleza. No obstante, la aclaración que Schelling hizo de ese motivo se expresa de otro modo: "Sólo el que ha probado la libertad, puede experimentar el deseo de hacer que todo se le asemeje, de extenderla por todo el universo" (7, 351).

El interés de Schelling por una filosofía de la naturaleza no es una negación, sino una radicalización de su condición de discípulo de Fichte. El interés por la libertad (en la legitimidad del postulado según el cual el "yo" es efectivamente "yo", es decir, actuación) requiere comprender la compatibilidad de ese postulado con la realidad entera. No basta —dice Schelling, contradiciendo a Fichte— "sostener que 'actividad, vida y libertad son lo único verdaderamente real'; (...) es preciso señalar además, a la inversa, que todo lo real (la naturaleza, el mundo de las cosas) tiene por fundamento la actividad, la vida y la libertad; o, usando una expresión del mismo Fichte: no sólo la yoidad lo es todo, sino que además, a la inversa, todo es yoidad" (7, 351).

El fundamento de la filosofía natural de Schelling es de la misma índole práctica: "La idea de convertir la libertad

en elemento único y total de la filosofía ha puesto en libertad al espíritu humano en general, y no sólo con referencia a sí mismo, y ha trastocado todas las partes de la ciencia con más vigor que cualquier revolución pasada" (*Ibid.*).

Cuando se tacha de irracional la filosofía natural de Schelling, su concepción de la naturaleza como "espíritu inconsciente" o "dormido", se escapa precisamente el problema que se le planteó con esa concepción y le impulsó a la ampliación de su filosofía, y cuya expresión más significativa es el escrito antes citado sobre la "esencia de la libertad humana". Ese problema reside para Schelling justamente en el hecho de que el carácter viviente y como volitivo de la naturaleza (y esto podría matizarse hoy con una delimitación histórica: ... precisamente en el hecho de que la idea *moderna* de realidad, nacida con el concepto cartesiano de realidad como *res extensa...*) nos parezca *irracional*, inaprehensible. Si la naturaleza, la realidad, fuese efectivamente *tal como* dejan suponer las señales de su vitalidad y como permite postular la humana aspiración de que la libertad no sea mera apariencia, entonces, la conciencia fáctica de la realidad, lo que aquélla deja a ésta de objetividad, sería una conciencia errónea y, por tanto, sería verdaderamente falsa la relación con la realidad, que reconocemos determinante en la forma de la ciencia moderna.

Esta consideración lleva a Schelling, en el escrito sobre la libertad, a una ampliación de su concepto de libertad. ¿No podría ser esa misma falsedad un síntoma de libertad? Pues ¿acaso no forma parte de la libertad la posibilidad de equivocarse? O —expresando la pregunta de un modo menos teórico— ¿no pertenece a la libertad la posibilidad del mal? Acoplando ambas preguntas: ¿no podría la llamada falsedad, el error teórico, fundar un yerro de comportamiento en un error de actuación o, más exactamente, en una falla de las reglas generales de comportamiento?

Para examinar el sentido de esta cuestión (de momento,

sólo con carácter ponderativo) basta hacer la siguiente consideración (en la que quisiera yo ver el motivo del escrito sobre la libertad): Si el *status* de la realidad como *pura objetividad* es falso, cabe preguntar cómo se origina esta falsedad o más concretamente: ¿Cómo llega el hombre a una situación tal que se le escape como irracional, la "subjetividad" de la naturaleza? He aquí la respuesta de Schelling sobre el particular: el hombre ha llegado a este estado por cuanto se ha obstinado en su subjetividad, en su independencia. La libertad (o la voluntad, sinónima de libertad según Schelling) ha tomado en este caso la forma de una "mismidad" o "egoidad" que, frente a toda otra "yoidad", debe aparecer necesariamente como pura objetividad.

De esta consideración se desprende que la libertad es insuficientemente entendida, si (como es el caso de Hegel y sus sucesores antagónicos) se entiende *únicamente* como autonomía. Pues así se oculta la diferencia en la que Schelling ve la *esencia* de la libertad, esto es, la diferencia entre "obrar por sí mismo" (7, 347) y "obrar para sí por causa de *sí mismo*". Lo segundo, el obrar para sí, está implícito como potencialidad en lo primero, en el obrar por sí mismo; pero, sin duda, no es ésta su única posibilidad, más aún, supuesta la consideración que acaba de exponerse es quizá incluso su perversión.

El modo pervertido (moralmente hablando, malvado) de libertad, la "voluntad de mismidad" o "egoidad", es asimismo ciertamente la prueba suprema de la libertad, la prueba de que ésta, desde el punto de vista de su fundamento, es abismática o, como dice Schelling, algo "sin fundamento".

La alternativa de esa perversión de la esencia que representa para la esencia de la libertad (o de la "voluntad") la adecuada realización de su esencia, sería —según la consideración expuesta— un modo de la voluntad en la cual el sujeto volitivo no se quiera a sí mismo sino lo distinto de él. Sólo le es posible tal cosa, si lo reconoce como emparentado

consigo mismo. Por eso, Schelling entiende la verdadera condición de la voluntad como "voluntad de amor" (7, 395).

La mencionada perversión, que es tanto un abuso de la libertad como su uso más extremado, ha de entenderse como una desviación de la "determinación" original (usando la terminología idealista). Y Schelling ve expresado este proceso que domina el presente en las imágenes bíblicas orientales de la pérdida de la "edad de oro" y del "pecado original".

Si se echa una mirada retrospectiva desde los escritos postreros de Schelling al ensayo de 1809 sobre la libertad, se hace perceptible, en su comprensión "ontológica" de la *ambivalencia de la "voluntad"* (resultante de los efectos retroactivos de la filosofía natural en su propio tema: el problema de la libertad), el rasgo distintivo de la concepción de la historia universal como de la historia de la salvación desde los fragmentos de *Las edades del mundo* de 1811-12. Lo más significativo de la concepción filosófica de la historia (cuya legitimación histórica, desde Karl Löwith y desde Max Weber, no parece ya tan descabellada como lo fue para el pensamiento empírico del siglo anterior) es que Schelling haya considerado la relación del hombre con la naturaleza no sólo como objeto de la ética y, por tanto, de la práctica como tal, sino además como objeto y fundamento de la transformación de la sociedad humana y, por ende, de la *práctica histórica*¹.

La ambivalencia "existencial" entre un modo pervertido de la voluntad humana y otro que supera esa perversión (en la cual entronca directamente Kierkegaard, con lujo de detalles, en sus escritos publicados bajo seudónimo*, especialmente en *El concepto de la angustia*) se concreta al marcar la diferencia histórica entre diversos estados de la sociedad

* Kierkegaard utilizó, en algunas de sus obras (v. g., *El concepto de la angustia*) el pseudónimo de Vigilius Haufniensi. (*N. del T.*)

humana. A este viraje de la filosofía hacia la historia, a esta "historización" orientada en sentido ético de la filosofía, se refiere Schelling en la última fase de su pensamiento con el concepto de "filosofía positiva".

La novedad de esta última etapa de su pensamiento (iniciada en la década de 1830 y, en su mayor parte, documentada mediante las conferencias dadas en Berlín en el decenio 1830-40 sobre "filosofía de la mitología" y de la "revelación") es la *división de la filosofía* —manifestada ya en el concepto de "filosofía positiva"— en dos *niveles de responsabilidad* y dos *modos de proceder*, opuestos y aun así complementarios: uno "negativo" y otro "positivo". Sin duda, Schelling no reemplaza la filosofía anterior por la nueva; antes bien, procura completar la índole y el contenido de la filosofía precedente mediante esta otra filosofía, que es nueva por su índole y su contenido y de la cual ciertamente descubre modelos en la tradición. Según eso, lo propiamente nuevo en la filosofía tardía de Schelling no es ciertamente la "filosofía positiva", sino esa dicotomía. Pues, si con ello la filosofía anterior no es superada —como lo hizo Marx por ese mismo tiempo—, sino sólo completada, tampoco puede seguir siendo en lo esencial lo que hasta entonces fue: ha dejado de ser universal, para quedar reducida a uno de esos dos modos distintos de pensamiento.

La caracterización general que Schelling hizo de las dos clases de filosofía es notoria. La filosofía negativa trata la cuestión acerca de *qué* es el Ser; la positiva trata de *qué* es. La "negativa" es una filosofía de la "esencia", como la "positiva" lo es de la "existencia". La opinión que se formó en la primera etapa de la exhumación de la obra tardía de Schelling, durante las décadas de 1920 y 1930, vio en ésta primeramente un viraje del "idealismo" al "realismo", de la "especulación" a la "experiencia", para corregirse posteriormente en sus últimas interpretaciones (especialmente, las de Walter Schulz y Klaus Hemmerle⁶). Todo el esquema men-

tal que caracteriza a nuestros conceptos de "realidad" y de "experiencia" queda superado por la distinción de Schelling. Y esta misma diferenciación se revela a la vez como una consecuencia de la "metafísica idealista-especulativa" que subrepticamente ha formado las intenciones antimetafísicas de la práctica de investigación y de las teorías sobre la acción del siglo XIX.

En los dos apartados siguientes, quisiera explicar la singularidad de lo que en la obra tardía de Schelling figura bajo el epígrafe de "filosofía positiva", con referencia a las consideraciones desarrolladas hasta ahora, es decir, como la concreción en la historia universal de su problema fundamental: la libertad humana. En esta concreción, se presenta dicho problema como el problema de la *perceptibilidad o cognoscibilidad de la historia*. Dos fragmentos de la obra de Schelling especialmente fecundos al respecto son la conferencia de Erlangen *Sobre la naturaleza de la filosofía como ciencia* (que, por datar de 1821, está fuera de la obra tardía propiamente dicha) y uno de los dos *pasajes de transición* de la "filosofía negativa" a la "positiva": la lección 24 de la *Filosofía de la revelación*. (Se encuentra ésta al principio del segundo volumen de dicha obra y data, según declaración del editor, del año 1833.) La cuestión primordial para nosotros es ahora: ¿En qué sentido el pensamiento, forzado por su objeto, modifica su condición tradicional?; y en concreto, para expresarla con la pregunta principal de la conferencia de Erlangen: ¿cómo es posible el *conocimiento de la libertad*?

Igual importancia tiene —si es que Schelling efectivamente trata sólo de establecer una diferenciación y no una superación de la filosofía— la cuestión de qué "categoría", qué "función", asignó él a la clase de filosofía hasta entonces vigente en el ámbito de la historia universal. ¿Qué significación adquiere el tema de la "filosofía positiva" para la historia, frente al de la "filosofía negativa"? O, repitiendo la pre-

gunta más en concreto: ¿qué significación corresponde a la "contemplación" dentro de la práctica histórica? La respuesta más concluyente a esta cuestión se encuentra en el otro pasaje de transición: la lección 24 de la *Filosofía de la mitología*. (Esta lección constituye el colofón de la "introducción filosófica" a la *Filosofía de la mitología*, la parte de su obra tardía que, según el editor de sus obras póstumas, es "lo más reciente que Schelling escribió", la labor que se vio obligado a interrumpir hacia el fin de su vida; II, V.)

2. EL PROBLEMA DEL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA

Antes de abordar el pensamiento de Schelling sobre la problemática y la significación del conocimiento de la historia (II), quisiera exponer la concepción de Schelling sobre la *situación de la historia* en tres pasajes cronológicamente diversos y objetivamente complementarios (I). El primero de ellos es un fragmento de las *Lecciones sobre el método del estudio académico* (1802), acerca de la relación entre el cristianismo y la *historia europea* (Ia); el segundo, un paraje de los fragmentos de *Las edades del mundo* (1811-1813), que versa sobre la genuina *Estructura temporal de la historia humana como tal*, entendida por Schelling como una comunidad entre cristianismo y paganismo (Ib); el tercero, la interpretación del mito de Deméter en la filosofía tardía de Schelling, en la cual explica su concepto del *origen de la historia*, ordenado a lo específico de la "mitología" pagana (Ic).

Ia. En tres de las 14 *Lecciones sobre el método del estudio académico* trata Schelling de la historia. En la octava, "Sobre la construcción histórica del cristianismo", aclara el carácter esencialmente histórico de la religión cristiana. En la décima, "Sobre el estudio de la historia y de la jurisprudencia", trata del método del conocimiento histórico (que más

adelante comentaré) y del objeto de la "historia en sentido estricto", que Schelling refiere a la jurisprudencia, puesto que la concibe como "vida pública", como "organismo de la Constitución" (5, 313 y 316). La lección intermedia (novena), "Sobre el estudio de la teología", trata de la consecuencia que trae la coherencia sustancial —expuesta en la lección octava— entre cristianismo e historia, para el estudio científico de la revelación cristiana (tema sobre el que versa la nota siguiente). En esta consecuencia radica la posición intermedia de la teología —postulada por Schelling y expresada en dicha lección por turno— entre la filología y la historia y entre la ciencia de las religiones y la sociología. Los comentarios que siguen se referirán exclusivamente a la primera de estas tres lecciones.

El título "Sobre la construcción histórica del cristianismo" expresa ya la idea principal de esta lección. Schelling ve el rasgo fundamental del cristianismo, que lo distingue del paganismo, en una *referencia constitutiva a la historia*. No se alude con ello al hecho general de que "la fundación primera de los estados, las ciencias, las religiones y las artes" —posiblemente de modo unitario— constituye el origen de la historia (5, 287, comentado más adelante en el apartado Ic), sino al hecho especial de una conciencia histórica. Schelling aclara: con el cristianismo, se concibe la realidad "como un reino moral" (5, 287); es decir: el fundamento y el sentido de la existencia son ajenos a lo existente en cada momento, pues residen *esencialmente* en lo "infinito", o sea, en lo "no finito", en lo que no es de aquí abajo; más claramente: en lo "inactual". Ese es el sentido concreto del concepto cristiano (o más exactamente, bíblico-cristiano) del "Dios" como "trascendencia". Lo que en la "mitología" griega es en unos casos Finito definitivo, y en otros Aquí y Ahora definitivo, es en el cristianismo sólo "apariencia", es decir, transitorio. En tal sentido ha explicado Karl Löwith la relación entre escatología bíblica y conciencia histórica

europaea. Y Schelling afirma esta referencia al *futuro* constitutiva de la acción y, con ello, el concepto de *sucesión* determinante para el pensamiento, cuando aclara sucintamente que "en el cristianismo se contempla el universo (...) principalmente como *historia*" (5, 287).

La importancia de esta conciencia de la realidad —nueva frente al paganismo— que según Schelling sitúa la "historia" en el lugar de la "naturaleza", reside en que con ella *la realidad misma resulta también alterada*. En el sector europeo de la historia universal (basado en el cristianismo y fuertemente influido por él hasta hoy en su forma secularizada), la *historia misma*, la relación efectivamente consumada entre el hombre y la naturaleza, tiene un carácter diferente al de otras culturas (anteriores y distintas a la europea). Schelling declara: "La oposición que el mundo nuevo presenta con el antiguo es la de reconocer que son suficientes la esencia y las determinaciones peculiares del cristianismo" (5, 292). Esta explicación puede invertirse: lo nuevo del mundo nuevo, su esencia y sus determinaciones peculiares, encuentran su explicación en la nueva *conciencia* de la realidad —específicamente "histórica"— que con el cristianismo ha entrado "en el mundo".

Schelling comenta acerca de Cristo: "el Dios hecho hombre" es "la cima y el fin del mundo antiguo de los dioses". "Aunque en sí hace finito lo divino, no atrae a la humanidad por su majestad sino por su humildad, y figura como una (...) aparición fugaz en el tiempo, como frontera entre ambos mundos; retorna a lo invisible y no promete en su lugar el principio que llega a lo finito y allí permanece, sino el espíritu, el principio ideal, que, en cambio, reconduce lo finito [lo eventualmente existente] a lo infinito y, como tal, es la luz del mundo nuevo" (5, 292)⁷.

Se pierde el sentido de esta idea si se examina ésta solamente, como una crítica intrínsecamente teológica, como un ataque a una postura teológica dogmática y no his-

tórica. Al indicar la referida situación, aparentemente sólo histórico-religiosa, Schelling ha esbozado un problema que reviste importancia para todas las ciencias históricas y que se ha agudizado a raíz de los últimos desarrollos de aquella investigación histórica, fundada sobre bases metodológicas, que se iniciaba al tiempo de esas lecciones; y ese problema es el de la ceguera, inherente a la fundamentación metodológica, de las disciplinas históricas ante el *carácter histórico* peculiar de la historia: el de la mutación de las estructuras históricas. El método de investigación propio de las diversas disciplinas históricas, de investigar todas las épocas con arreglo a los mismos principios (de proyectar sobre todas ellas su ámbito temático a tenor de unos mismos principios), pasa por alto la circunstancia de que la historia se produce en cada época según principios dispares, pues cada una de ellas tiene su propia "medida de la realidad". Así, la "ciencia histórica", en el sentido estricto del término, enfoca su objeto genérica y políticamente del mismo modo que en el caso de las civilizaciones de la antigua Sumeria o del antiguo Egipto, o de las diferencias que ya alborcan entre el norte y el sur del planeta; en el caso de los nacionalismos y colonialismos característicos de la Edad Moderna, o de la oposición entre el Oriente y el Occidente, en cuyo presente la historia se desarrolla. Y para la ciencia de la literatura, tan literatura es la épica homérica o la tragedia griega como una novela de Thomas Mann o una pieza teatral de Brecht (todas son "textos" literarios). Y no se pregunta, ni se puede preguntar, si esta prenoción, dictada por la especialización, que se extiende a todos los asuntos (a los poderes históricos, los textos, las composiciones, las "representaciones" mitológicas, los ritos "mágicos"...) resulta acertada fuera de la época que modelaron esas reglas. La prenoción no histórica del objeto, que se petrifica luego en la trabazón de los "campos" —fundamentación sociológica para la "literatura", encuadre cultural de la economía y la política—, es el precio

inevitable de la productividad científica intentada mediante la división en múltiples disciplinas. La significación histórica *universal* que Schelling quiere atribuir a la revelación cristiana en relación con Europa es análoga a la que tiene la épica homérica en el caso de Grecia⁸, o a la de la escultura y arquitectura monumental al comienzo de las culturas superiores.

La idea del carácter *esencialmente* histórico del cristianismo, en la octava de esas catorce lecciones sobre el método del estudio académico, se ensancha en el desarrollo ulterior del pensamiento de Schelling hasta adquirir una importancia capital en su obra. En la lección 24 de la *Filosofía de la revelación* —que será comentada más adelante—, refiriéndose a un debate sobre la relación del cristianismo con el paganismo, Schelling explica: “Cabe hacer la siguiente observación al respecto: que esto atañe solamente a los teólogos. Pero decididamente no es así. El cristianismo no les pertenece a ellos en exclusiva; pertenece también al historiador atento; más aún, si en las escuelas de los teólogos se le hubiera rebajado desde largo tiempo atrás a una manifestación común, el historiador ilustre [Schelling alude aquí, como tantas otras veces, a Johannes von Müller] lo hubiera conservado en su sublime significación histórica” (14, 20).

Ib. Entre las *Lecciones sobre el método del estudio académico*, pertenecientes al período de identidad filosófica de Schelling, y *Las edades del mundo* se encuentran sus *observaciones sobre el problema de la libertad humana*, sobre el cual versó el apartado I de este capítulo. La “historia” se concibe desde entonces —a diferencia de las determinaciones precedentes de lo transitorio en cuanto tal, más formales— de un modo concreto y definitivo, como el espacio temporal de la transición entre falsedad y verdad, condenación y salvación. Pero esta situación fundamental de la historia es valedera tanto para la era precristiana “pagana” como para la moderna

"cristiana". Haciendo abstracción de la *significación* soteriológico-ontológica concreta de ese estado de transición y de los correspondientes virajes de lo "pagano" a lo "cristiano", se podría interpretar la diferencia entre el primero y el último concepto de historia adoptado por Schelling como una mera *generalización* al mundo humano en su conjunto de la situación transitoria real, que había concebido primeramente como lo específico de la era cristiana en Europa: desde su "caída de Dios", el hombre vive históricamente, lo que, para Schelling, significa que cada momento de su existencia está determinado esencialmente por lo Inactual. Mas con ello no se desdibuja la diferencia sustancial entre el mundo antiguo "pagano" y el moderno "cristiano", como lo demuestra la diferenciación que Schelling funda en ese dato, durante el último período de su pensamiento, entre el carácter histórico de la era "mitológica" y el de la era de la "revelación": la era moderna cristiana se distingue de la precedente por su conciencia histórica, es decir, por el predominio de la referencia al futuro; la esencia del nuevo estado de transición consiste en *liberarse* del dominio del pasado por cuanto éste se haga propiamente pasado y sea arrinconado en lo pasado. No entraré en detalles sobre esta idea que constituye el pensamiento central de Schelling desde *Las edades del mundo*⁹; únicamente quiero poner de relieve su momento principal, importante para nuestro tema, el aspecto que Schelling concibió en la obra citada: la dimensión, temporal de la historia en cuanto tal.

Schelling ve este hecho expresado —es decir, reconocido y dado a conocer— tanto en la mitología orientalista griega, como en la revelación cristiana en lo que constituye en cada caso el fundamento de la mitología y del cristianismo: la *teogonía* y la *trinidad*, respectivamente.

Schelling ve el factor decisivo en ambos casos en que una edad —la de Zeus, o la que comienza con el nacimiento y la muerte del Hijo de Dios— tiene realidad por cuanto el pasa-

do y el porvenir *como tales* participan en el presente. Zeus es el poder del orden (el "reino de la forma"), que consiste en dominar el caos, hacerlo su propio fundamento y "profetizar" para sí mismo "un destino semejante", a saber, la dominación (*Las edades del mundo*, concepciones primitivas, p. 68 ss.). Cristo es el "Hijo" de Dios, en cuanto engendrado por el "Padre", y a la vez testigo de éste (en cuanto su propio origen), de donde el testimonio de la filiación divina es el "Espíritu", que después de la muerte de Cristo se hace palabra, como tarea práctica (el futuro) de todo presente sucesivo (compárese *Las edades del mundo*, concepciones primitivas, pp. 69-72).

El pasaje de *Las edades del mundo* en el que Schelling aclara la relación de sucesión cronológica de las *teogontías* paganas (especialmente de las griegas), como una de las constelaciones históricas en las que participan las tres dimensiones del tiempo, contiene asimismo otra comprensión que para Schelling es también esencial: el aspecto —importante para la dimensión del futuro— de la *ambivalencia* del pasado. (Podemos omitir aquí el examen detallado de la problemática filológica, por ejemplo, el nexo etimológico usual en tiempos de Schelling entre Cronos y χρόνος.) Schelling declara: "En todas las opiniones primitivas de la humanidad y en todas las religiones se encuentra invariablemente el presentimiento tácito de aquella serie de personalidades que es necesaria para explicar la situación de la creación, una vez desarrollada y apaciguada. No es, pues, sólo la religión hindú la que permite engendrar a su dios supremo al segundo dios (Brahmá, en este caso), mediante el cual es creado por vez primera el mundo que aquél lleva oculto en sí. También en el mito griego, sucedió al señorío de Urano —esencia celestial primordial— el dominio de Cronos, en cuya naturaleza se conjugan dos representaciones: la del tiempo eternamente engendrador y eternamente devorador, en cuyo interior gira incesante la rueda del nacimiento, y la de la edad

de oro, que en adelante se utilizará como paradigma de esa armonía de las cosas en la que éstas hicieron vida común antes del comienzo de los tiempos actuales. Pues, en medio del más vivo sentimiento de la discordia consigo misma y con el mundo entero, le queda a la humanidad el presentimiento de haber estado una vez en comunión con el todo conservando su identidad, y por ello alimenta naturalmente el deseo de retornar mejor a ese mismo estado que tras una larga lucha, llegar otra vez a un lugar distinto. A Cronos, empero, le suplantó su hijo Zeus, dominador del presente, al cual sólo en el futuro le ha sido presagiado un destino igual. Antes del dominio de Zeus, sólo había nacimientos salvajes e irregulares, pues no existía nada permanente y establecido; mas con Zeus se inicia el reino de la forma y surgen las formas estáticas permanentes. Por otra parte, como los tiempos de Saturno se consideraban los de felicidad más excelsa, la religión griega, a fuer de realista, hubo de presentar esa suplantación como un desafuero lamentable" (*Ibid.*, p. 68 ss.). El pretiempo es, pues, por un lado el "caos", cuya superación es sumamente loable, y por otro, la "edad de oro", cuya pérdida es lamentable por demás; y así, el pretiempo —aun sin profecías escatológicas de salvación— abre en el presente perspectivas de futuro.

Respecto a la interpretación de la *trinidad* cristiana por parte de Schelling, citaré sólo un pasaje en el cual, gracias al polo opuesto de la polémica, queda especialmente aclarado el momento principal de la temporalidad. El polo opuesto polémico de Schelling es aquí la reducción dogmática de la relación temporal a una relación sintáctica no histórica: "También en este caso" (o sea, como en el de las teogonías) "ha perjudicado no poco a la comprensión viva la especie de disponer todo en frases dogmáticas rigurosas y ásperas, mientras que la revelación, por el contrario, presenta todo en forma de devenir y movimiento, y, por ejemplo, en ninguna parte expone como dogma la idea de la trinidad, sino

que presenta al Padre engendrando al Hijo, a éste como engendrado, y en la manifestación del Padre, al Espíritu como emanación de ambos o sólo del Padre" (*Ibid.*, p. 71).

1c. La primera parte de la "filosofía positiva" de Schelling, su *Filosofía de la mitología*, se distingue rotundamente por ser una filosofía del origen de la historia. Schelling es el primer filósofo desde Vico y —dentro de la filosofía tradicional— el único filósofo junto a éste, que ve que el comienzo de la historia se identifica con el origen de las culturas superiores. Y el sentido concreto de su tesis —la tesis fundamental de su *Filosofía de la mitología*— es el de que en la formación de la mitología (del "politeísmo") se basa la división de la humanidad en diversos "pueblos" (ver sobre este punto, especialmente, 11, 126-130 y 11, 228-232). (Su consideración de los distintos "pueblos" como culturas, de India, China, Egipto, Babilonia, Fenicia, Grecia y Roma, demuestra que con el término "pueblos" Schelling significa lo mismo que nosotros caracterizamos como "culturas".)

Lo que eleva a Schelling, a pesar de todos los errores parcialmente culpables y en parte irremediables de su tiempo, sobre la especialización científica moderna (con pocas excepciones, por ejemplo, el Instituto Frobenius de Frankfurt), es haber destacado el carácter revolucionario, no evolutivo de este período de su época. "La génesis de los pueblos no trae consigo una continuación pacífica a partir de relaciones preexistentes, sino que produce un derrocamiento del orden objetivo precedente e inicia otro completamente nuevo. El paso de ese ser homogéneo [de la humanidad prehistórica] a la superior y más desarrollada donde ya hay pueblos —es decir, conjunto de diferencias espirituales— se realiza de un modo tan involuntario como, por ejemplo, el tránsito de la naturaleza inorgánica a la orgánica, con el cual el primero es sin duda comparable. Pues, si en el reino de lo inorgánico todos los cuerpos reposan todavía en la grave-

dad colectiva, y tienen aún en común el calor, la electricidad y demás propiedades análogas a éstas, con los seres orgánicos, en cambio, surgen centros independientes, de esencias que existen *para sí*, que poseen todo esto como propio y que utilizan la gravedad, de la cual se han apoderado, como fuerza motriz libre" (II, 129 ss.). -

Schelling reprochó a los historiadores que no tuvieran ninguna noción del "comienzo de la historia" y ni siquiera la echaran de menos (11, 229 y 232); pues la división entre "historia" y "prehistoria" hecha en virtud de la existencia de tradiciones escritas es "superficial y accidental" (11, 231). "La era prehistórica sería *esencialmente e intrínsecamente* diferente de la era histórica si su contenido fuera distinto" (*Ibid.*).

En opinión de Schelling, tal diferencia "intrínseca" y cualitativa se obtiene únicamente si se sitúa el comienzo de la historia en el momento de la "consumación de la división entre los pueblos" y además se conceptúa la aparición de esta separación de pueblos como "*era prehistórica relativa*" y se considera "la era de la humanidad no desunida y unitaria" una "*era prehistórica absoluta*" (11, 233-235). Schelling concibe la "aparición formal y material de las diversas teogonías y de la *mitología en general*" como el "verdadero contenido" de esa era prehistórica relativa en la que se produce la división de la humanidad en "pueblos" y aparecen, como consecuencia, las "culturas"; la explicación de su *Filosofía de la mitología* está cimentada en la interpretación de esa aparición, sobre la cual no entraremos aquí en más consideraciones. De importancia esencial para nuestro tema es la tesis principal que Schelling infiere de esa diferencia cualitativa: "Con arreglo a eso, la *era histórica* y la *prehistórica* no son ya *diferencias relativas de una misma era*, sino dos eras *esencialmente diversas e independientes entre sí*, que se excluyen mutuamente y sin embargo, precisamente por eso, se delimitan entre sí... La era histórica no se prolonga, pues, en la

prehistórica; antes bien, está perfectamente aislada y delimitada por ésta como una era completamente distinta" (11, 233-234).

Merced a los conocimientos prehistóricos y etnológicos obtenidos en el ínterin, la tesis de Schelling puede verificarse por la diferencia entre la existencia del hombre paleolítico, centrada en la caza y la recolección y todavía desprovista de datos toponímicos, y los signos de sedentarismo, división del trabajo y organización social jerárquica que datan del comienzo de las culturas superiores. Como fundamento de esto, se ve surgir en el Neolítico la agricultura (es decir, una clase de economía intensiva y planificadora), que prepara el camino al advenimiento de la sociedad urbana. Mal podía prever Schelling los resultados de la arqueología, incipiente en su tiempo, aunque conociese tan bien como Vico la explicación histórica de la tradición mitológica. Schelling ve interpretado el origen de la "cultura" humana (o sea, de la historia) en el mito de *Deméter y Perséfone* (sobre esto, ver especialmente: 12, 636-642 y 13, 415-417)¹⁰.

Schelling rebate la interpretación simbólico-naturalista de Deméter (propagada hasta hoy) como "diosa del mundo vegetal", cuyo meollo es la "referencia a los aspectos físicos de la agricultura y de la germinación y fructificación de la semiente hundida en la tierra": "Tanto lo uno como lo otro son datos no históricos y completamente infundados" (12, 637). "Para la conciencia griega", Deméter significa más bien "el tránsito a la vida legal y a la agricultura en especial", en el sentido de una "división de la propiedad" que no había existido en la "edad de oro" de Cronos. En apoyo de esto, Schelling aduce un pasaje de Virgilio: "*Ante Jovem* (antes de Zeus, o sea, antes del reinado de Júpiter y, puesto que éste es coetáneo de Deméter, antes de Deméter) *nulli subigebant arva coloni, / Ne signare quidem aut partiri limite campum, / Fas erat* (Geórgicas, I, 125 ss.): Antes del reinado de Júpiter no había labradores que arasen los campos, ni

era lícito acotarlos o marcarlos como propios. En pocas palabras, en este sentido *histórico* es Deméter la diosa —esto es, la organizadora— de la agricultura” (*Ibid.*).

En la *Filosofía de la revelación*, Schelling vuelve a referirse a este mito: “Deméter [es] fundadora, organizadora de la agricultura, y es singularmente venerada como tal, pero a esta veneración va ligado un sentido distinto al meramente físico. A la vez que se instauraba la agricultura, desaparecía esa vida inestable, vagabunda y brutal de la edad primitiva y en su lugar se iniciaba la verdadera vida humana, consolidada gracias a la costumbre y a la ley. Esta significación moral y, por tanto social de la agricultura es lo que se venera y santifica en Deméter” (13, 416).

También aquí manifiesta Schelling la relación entre la significación social de la *agricultura* (“de la propiedad distribuida y salvaguardada por leyes civiles”), por un lado, y la formación de los “pueblos en su sentido propio” de “sociedad ciudadana” y de la “historia, que se inicia a la vez que aquellas”, por otro (13, 417). Y, al igual que en *Las edades del mundo*, ve también aquí una *ambivalencia*: el acceso a la propiedad, a la autonomía (los “pueblos” son, frente al estado anterior de la humanidad, entes de *libre actuación*; 11, 233 s.), es igualmente un tránsito a la hostilidad. “Por otro lado, después que el género humano ha experimentado las calamidades de la vida ciudadana, las concomitancias inexorables de cualquier desarrollo superior, se le representa nuevamente el estado primitivo de vida libre, no limitada por fronteras ni por cortapisas legales, como un estado de bienaventuranza caracterizado como edad dorada que contempla retrospectivamente con añoranza” (13, 417). Y Schelling añade: “Pero hay algo que resulta enormemente curioso: cómo, después de atribuirse a los babilonios la fundación de las grandes ciudades, los fenicios, los tirios y los cartagineses (los pueblos de Cronos) se apartan nuevamente de la tierra y de la agricultura y surcan con sus naves la desolada in-

mensidad del mar (el elemento de Cronos), en tanto que... los egipcios... se afirman en la tierra, en su terruño, que cubren con las doradas simientes de Isis, mientras temen al mar como elemento tempestuoso y ciertamente —como dice Plutarco— lo aborrecen” (13, 418).

Me he esforzado en expresar la idea de Schelling sobre la condición de la historia universal desde tres perspectivas diferentes. Con ello, se ha demostrado, en una concreción que va tomando cuerpo paulatinamente en los distintos grupos de ejemplos, que el carácter fundamental de la historia es, para Schelling, la revolución, en la que eventualmente lo antiguo se convierte en base de lo nuevo y permanece *actual* como tal base, como “pasado”. Esta condición *temporal* no puede reducirse lógicamente. En ello se basa el problema del *conocimiento de la historia* y el de la filosofía como tal, en tanto ésta se coloca ante el hecho de que el objeto de pensamiento (demasiado elevado o profundo), tiene una condición histórica.

Me propongo explicar esto nuevamente en tres pasos sucesivos, que se distinguen al modo de planteamiento, punto central y aplicación (de una consecuencia concreta). En la lección “Sobre el estudio de la historia y de la jurisprudencia”, contenida en las *Lecciones sobre el método del estudio académico*, explica Schelling el problema del conocimiento de la historia (todavía sin una referencia inmediata a la filosofía propiamente dicha) como el problema de *criterio gnoseológico* (IIa). La consideración en principio más importante, en la que Schelling entiende el problema del conocimiento de la historia como el problema del *saber* humano como tal, la presenta la disertación de Erlangen de 1821, *Sobre la naturaleza de la filosofía como ciencia* (IIb). El tercer punto, en fin, es la opinión de Schelling acerca de la posición particular que ocupa una filosofía histórica o “positiva” en el *contexto de la historia universal*, opinión que ha explicado con especial hincapié, en la lección 24 de la *Filosofía de la reve-*

lación que constituye el comienzo de la parte “positiva” dentro de dicha obra (IIc).

IIa. Schelling explica lo que trata de aclarar en la lección “Sobre el estudio de la historia...” con tres clases de ejemplos: la primera es la historiografía “pragmática”, cuyo modelo clásico ve en Polibio y Tácito; la segunda, el ideal de una “historia verdadera”, cuyo modelo encuentra en Herodoto y Tucídides; y la tercera y última, la clase de historia (diferente de la griega y, no obstante, legítima a su juicio) que se ha producido en los últimos tiempos, como ejemplo de la cual menciona —en una época en la que aún no habían aparecido historiadores como Niebuhr o Ranke— a Gibbon, Maquiavelo y Johannes von Müller.

En la historiografía “pragmática” ve Schelling comprometida la exigencia de conocimiento verdadero, sin duda porque en ella el tema está enderezado al interés actual que guía al historiógrafo: “Así, Polibio, que se pronuncia expresamente sobre este concepto, es pragmático en virtud de la intención concreta de sus libros de historia, orientada a la técnica de la guerra...” (5, 308). Aunque Schelling no tiene razón respecto de este propósito específico de Polibio, tiene razón de todos modos en la mencionada noción de lo pragmático, por cuanto Polibio interpreta el pasado teleológicamente en relación con su propia actualidad romana. Un juicio semejante emite Schelling sobre otro autor de esta clase de historiografía: “... de igual modo, Tácito, porque expone punto por punto, en la ruina del estado romano, los efectos de la inmoralidad y del despotismo” (*Ibid.*). De tal estrechamiento teleológico-pragmático de la verdad histórica diferencia Schelling, como un escalón inferior de “pragmatismo histórico”, la sumisión de la tradición a criterios que, más tarde, Jacob Burckhardt caracterizará como egoístas en el último capítulo de sus *Consideraciones sobre historia universal*. Un ejemplo de esto es el ambiente que rodea al propio Sche-

ling en su tiempo (hacia 1802): "En Alemania, donde la ciencia se vuelve progresivamente una cuestión de industria en el sentido de mero activismo, son precisamente las mentes más anodinas las que se aventuran en el terreno de la historia. ¡Qué odioso aspecto presenta la imagen de grandes acontecimientos y caracteres trazada en el órgano de un sujeto miope y simple, especialmente cuando éste se hace violencia para tener inteligencia, y cifra ésta por ejemplo en apreciar la grandeza de los tiempos y de los pueblos, con arreglo a opiniones mezquinas (la importancia del comercio, estos o aquellos inventos útiles o perniciosos) y, en general, en aplicar, con la mayor frecuencia posible, un criterio común a todo lo excelso; o cuando, en el otro lado del pragmatismo histórico, trata de hacerse valer mediante razonamientos sobre los acontecimientos o adornando el asunto con vanos floreos retóricos, por ejemplo al referirse a los constantes progresos de la humanidad y al modo como *nosotros* hemos alcanzado un grado de prosperidad tan magnífico!" (5, 308 s.).

En la objeción general, "el fin pragmático de la historia excluye por sí la universalidad y promueve además necesariamente un objeto limitado" (5, 309), incluye Schelling "el plan kantiano de una historia en sentido cosmopolita": la intención de una historia ordenada de ese modo no debería "llamarse tanto cosmopolita como cívica... a saber, la de presentar el progreso de la humanidad hacia una interrelación pacífica de tráfico, industria y comercio, y estas actividades como los frutos supremos de su vida y de sus esfuerzos" (*Ibid.*).

Si se piensa en la formación de un aseguramiento metodológico de la objetividad mediante la puesta entre paréntesis del sujeto a partir de la década de 1820, se podría creer que esta sea la única alternativa al "pragmatismo" criticado por Schelling. Pero esto sería un doble error. La crítica de Schelling al "pragmatismo" se refiere también, al igual que

el reproche de "egoísmo" aducido por Burckhardt, setenta años más tarde, a un peligro de la ciencia histórica asegurada por vía metodológica; pues ésta no puede precaverse de ciertos *criterios* ya dados, según los cuales —a juicio de Droysen— la ciencia histórica pierde la "significación histórica" de un hecho transmitido, la cualidad que hace la "historia" a partir de las "ocupaciones". No es posible decidir por vía metodológica si en el enfoque de lo que vale como objeto de investigación entra o no una violación de la tradición a través del presente al que pertenece el sujeto de investigación¹¹. Con ello se alude ya al segundo punto del error: la alternativa propuesta por Schelling no es la "objetividad" del método que transforma el objeto, sino la importancia de la cosa que transforma el presente (caracterizada por la adecuación del conocimiento a la singularidad y el rango de lo que ha de conocerse, adecuación por conquistar, sólo con la cosa respectiva y no en sí misma). Schelling expresa esto indirectamente cuando previene contra las presuntas "historias universales" de su época que "no enseñan nada": "Se da actualmente esa denominación a compendios que excluyen todo lo peculiar y significativo" (5, 311). En comparación con esto, Schelling ve la excelencia de "historiadores *verdaderamente* nacionales", como Maquiavelo o Johannes von Müller.

Ve, pues, la alternativa auténtica en los "grandes modelos de los antiguos" que, según cree, "tras la decadencia de la vida colectiva y pública, jamás podrán reconquistarse" (5, 311). Ahora bien, aunque la fundamentación de esta tesis de Schelling suene tan lírica y "emotiva" da en el blanco del subjetivismo oculto de la fe en la objetividad, que más tarde, en la época de más alto florecimiento de la ciencia histórica, Burckhardt y Nietzsche reconocieron: la dictadura del criterio de investigación sobre la cosa que reemplaza *tal* ética científica a sabiendas de los grandes esfuerzos necesarios para hacer que la cosa hable por sí misma. "En Gre-

cia, los espíritus más preeminentes, maduros y experimentados tomaron el buril de la historia, como para escribir ésta con caracteres perdurables. Herodoto es un verdadero talento homérico, y Tucídides concentra toda la formación del siglo de Pericles en una contemplación divina” (5, 308)¹².

El problema del *criterio* del conocimiento histórico, que ha sido sólo apuntado aquí y que corresponde a una época en la que la filosofía de la naturaleza y del arte permanecen aún en el proscenio de la obra de Schelling, se extiende en su filosofía tardía como un hilo rojo, enhebrando las discusiones histórico-religiosas. Así, Schelling dice en la lección 24 (aún por comentar con mayor detalle, bajo el epígrafe IIIc) de la *Filosofía de la revelación*: “También en la historia se dan fenómenos a los que podría aplicarse la conocida frase de Shakespeare: Hay cosas bajo el sol con las que nos impide soñar nuestra sabiduría escolar, esa misma sabiduría de ayer que no tiene para el pasado otra medida que el presente, o que considera eternas, existentes desde siempre, las actuales relaciones entre los hombres” (14, 19).

He aquí otros dos ejemplos que esclarecen la opinión de Schelling. En relación con el tema que aquí le ocupa (la diversidad de religiones precristianas y no cristianas), remite a las “experiencias tenidas hasta ahora por la mayor parte de los misioneros”: “La mayoría de éstos no pueden en absoluto, como algunos reconocen, acomodarse al alma de un pagano o, por ejemplo, a los esquemas mentales de un brahmán hindú, y como sólo son capaces de ver en las representaciones paganas locuras y embustes, tampoco pueden encontrar ninguna vía de acceso a la imaginación de estos individuos” (14, 21 s.). (Hoy en día, cabe preguntar si el aplomo con que la sociedad industrial extrae de su imaginación la “ayuda para el desarrollo” saldría mejor librado de esta crítica, o —formulando la pregunta positivamente— cuánto

habría que aprender, hoy como ayer, de un misionero converso como Richard Wilhelm.)

¿En qué consiste para Schelling el *problema* del conocimiento de la historia? La respuesta a esta interrogante dimana del par de ejemplos que Schelling aduce aquí para explicar el conocimiento de la revelación. Compara ésta con un "hecho grandioso" que tiene lugar en la historia y "que no todos entienden". Y lo explica, con la muerte de Sócrates y en la sentencia de Alejandro a Parmenio. Schelling pregunta: "¿Cuántos hombres hay que hubieran sido capaces de morir como Sócrates? Se podría suponer, con bastante seguridad, que para la mayor parte de sus contemporáneos sus acusadores eran gente mucho más razonable que él, pues seguramente, en una causa parecida, de la que dependiera su vida, se habrían comportado ante los jueces de un modo completamente distinto que Sócrates. Cuando, tras repetidas derrotas, Darío pidió la paz a Alejandro ofreciendo condiciones leoninas, a saber, cederle una parte considerable de su reino hasta el Tauro, darle a su hija en matrimonio, etc., Parmenio declaró que, si él hubiera sido Alejandro, habría aceptado esas condiciones. Alejandro replicó: Yo también, si fuera Parmenio. El proceder de Alejandro sobrepujó los conceptos de Parmenio, quien, por lo demás, era su amigo más íntimo" (14, 26 s.). Aquí Schelling no hace uso de la palabra en favor de un irracionalismo, sino más bien en defensa de un forzoso realismo. De estos ejemplos de acciones que sobrepujaron los conceptos establecidos (vigentes), infiere que ello no significa "que no podamos entenderlos en absoluto, sino que, para entenderlos", hemos de echar mano de un "criterio" adecuado a ellas (14, 27). "Una filosofía que no dé a la realidad como tal ningún sentido y ninguna importancia llegará en definitiva a crear una historia tal como debió haber sido, una historia que tendría con la historia real sólo una relación negativa y desestimatoria... Una tal presentación de la historia denotaría el deseo de hacer que

lo acontecido no hubiera sucedido y, en tanto que el pasado no estuviera en consonancia con su noción sumamente accidental, de definirlo como inexistente, es decir, sin ningún efecto ni importancia para el presente. Tal método rebasa los límites de una visión meramente teórica, toda vez que suprime la continuidad de la construcción histórica y, además, al privar de fundamento, de base, al presente, pone por completo en duda el futuro" (14, 22).

Ib**.** El problema del conocimiento de la historia, que se acaba de ilustrar aquí con ejemplos, conduce al punto central de la noción y de la crítica del conocimiento de Schelling, una vez aclarada la *razón* de la dificultad para obtener criterios objetivos de conocimiento. ¿En qué consiste el peligro de ceder a criterios subjetivos que no se admiten? En la precitada lección 24 de la *Filosofía de la revelación* expone Schelling el rasgo esencial de la historia, junto con el significado fundamental de "revelación". Una vez más, no se alude con este término a una mística virtud mágica —radicada en la intuición o en la elección— sino a un hecho que, según convicción de Schelling, pertenece a la experiencia común del hombre como tal: su aptitud para la *acción*. La historia tiene —independientemente de cualquier interpretación metafísica— carácter de "revelación", en sentido rigurosamente "formal", puesto que consta de *hechos*, esto es, de efectos de libertad. El problema del conocimiento de la historia es, por tanto, el problema de ajustarse al carácter fáctico de lo que ha de conocerse, y de evitar que se falseen los hechos presentándolos como resultados, y que se manejen las categorías del *proceso*, cuando en verdad se trata de sufrimiento, lucha y creación.

La disertación de Erlangen *Sobre la naturaleza de la filosofía como ciencia*, de 1821, comienza con un fenómeno histórico que, sin duda, la filosofía debe reprimir inmediatamente y de hecho ha reprimido desde entonces: el fenóme-

no de su propia historicidad, del cambio histórico de los sistemas filosóficos (compárese con 9, 210-215). Lo que se ha reprimido es la apariencia de relatividad de la verdad o, más exactamente, la "autosuperación" de la búsqueda de la verdad. ¿Cómo puede darse la verdad, cuando cada sistema filosófico nacido con la pretensión de ser verdadero, es reemplazado por otro sistema, surgido con la misma pretensión, pero refutatorio del anterior?

La respuesta de Schelling a esta cuestión no es la misma que Hegel había dado, nueve años antes, en su *Ciencia de la lógica*, a saber, que todo sistema filosófico aparecido hasta ahora es *verdadero* en cuanto se le considera una etapa en el *proceso*, inconcluso aún, de la verdad absoluta. Schelling comparte ciertamente con Hegel la opinión de que una "polémica" entre diversos sistemas puede conciliarse merced a la idea de movimiento, esto es, a la idea de *tiempo*. No se puede, sin embargo, presentar este movimiento como teleológico, puesto que *un* sistema (el último o más reciente) sería "amo" del que le precediera (ver 9, 211). Lo que interesa principalmente a Schelling no es la conclusión de un proceso de verdad, sino la cuestión de cómo pueden entenderse el cambio y el movimiento, de manera que la "pugna" de los "sistemas" se convierta en una "coexistencia" (9, 213).

La cuestión que debe llevar a la solución del problema así planteado es la siguiente: ¿Cómo puede conocerse el "sujeto" de estas transformaciones, que pasa por todas ellas, sin permanecer nunca el mismo? Y esta cuestión, en una determinación más precisa, resulta igual a esta otra: ¿Cómo sencillamente se puede conocer la historia, en cuanto un cambio de hechos? Y la pregunta fundamental de la disertación *Sobre la naturaleza de la filosofía como ciencia*, desarrollada en muchos espirales de argumentación, dice: ¿Cómo puede conocerse la libertad? (9, 221).

Para entender el significado de esta pregunta, hay que tener presente que, para Schelling, no sólo la *libertad* integra

la condición fundamental de todo ser, sino que además promueve el *saber* que dimana de la esencia de la libertad (o autonomía). La contradicción notoria entre libertad y saber no permite, para Schelling, por tanto, ninguna evasión en la suspensión de uno de esos dos momentos. "Presentir" y "creer" no representan ninguna ayuda para *su* problema (9, 228).

Schelling desarrolla su solución de la antinomia entre libertad y saber de tal modo que inmediatamente la define con más precisión: "Hay una contradicción en el hecho de que la libertad eterna deba ser conocida. Siendo un sujeto absoluto (un estado original), ¿cómo puede convertirse en objeto?" (9, 225). Por consiguiente, sólo se la podría hacer cognoscible a costa de perder su carácter fundamental: el de "estado original"; aparentaría entonces precisamente ser algo conocido, que *en verdad* no es; el saber de ella sería en verdad un no-saber. ¿Qué solución queda, si el saber, aun pareciendo ahora tan imposible, es a pesar de todo imprescindible? Schelling responde a esto: "En *cierto* modo, el sujeto absoluto [la subjetividad absoluta, según Schelling, de todo ser] podría conocerse *como* tal cuando fuera reconstituido como sujeto desde el objeto; pues entonces no sería ya simplemente sujeto ni tampoco objeto perdido como sujeto, sino que sería sujeto como objeto y objeto como sujeto, sin perder por ello su unidad" (9, 226). El punto crucial reside, por tanto, en la idea de "reconstitución", es decir, en la referencia de los dos *momentos*, en sí diversos, de un proceso. Ciertamente, el significado, de esta idea se ilumina solamente en su concreción.

Esta concreción aparece en el último miembro de la argumentación de Schelling, el cual comienza con la pregunta: ¿Cómo procede esta "reconstitución", esta reconversión de un *objeto al estado original* y, por tanto, en el hombre que es donde sencillamente se desarrolla el conocimiento? He aquí la respuesta de Schelling: Esta conversión en tema de cono-

cer sólo puede efectuarse como una *transformación de nosotros mismos*. Somos *nosotros* los que debemos reconstituir el sujeto a partir del objeto.

Pero si la *falsedad*, aunque inevitable, de considerar *objeto* al sujeto absoluto consiste en que *nosotros* somos sujeto (del obrar y del conocer), entonces esa reconstitución por el lado del tema del conocimiento sólo puede residir en una transformación de nosotros mismos como agentes de conocimiento, esto es, en una transformación tal que *renunciemos* a nuestra posición de sujeto de conocimiento. Por el contrario, la transformación debe orientarse al hecho de que, en el caso del conocimiento "objetivo", "yo soy siempre el que pone la ciencia y el principio" (9, 228). Schelling explica a qué tiende esa transformación en una frase que puede considerarse la principal de toda esta disertación sobre la esencia de la filosofía como ciencia: "Pero en la filosofía se trata de realzar, sobre todo conocimiento, el que dimana meramente *de mí*" (*Ibid.*).

Con esta clase de conocimiento, que dimana meramente del sujeto conocedor, no se refiere Schelling propiamente al pseudoconocimiento de meras imaginaciones, sino precisamente al conocimiento que Kant ha fundado como conocimiento objetivo en el caso de la ciencia natural clásica de la Edad Moderna, al conocimiento cuyo criterio de verdad es la conciencia de la *necesidad* de los respectivos contenidos del conocimiento. Y esta conciencia consiste, por otra parte, en la referencia y clasificación de lo dado en lo preestablecido por el sujeto conocedor. El saber significa en este caso: dar a conocer lo desconocido (en el caso de la hermenéutica histórica, hacer presente lo remoto y comprensible lo extraño) reduciéndolo a lo conocido de antemano. Con el saber "que dimana meramente de mí" se alude al concepto *matemático* de conocimiento, que es determinante por *esencia* tanto para la investigación histórica como para las ciencias naturales, y que Schelling denomina "demostrativo" (*Ibid.*).

Respecto de esta clase de saber (que Schelling concibe, en legítima invocación a Kant, como objetividad establecida por el sujeto de conocimiento), la mencionada *transformación* consiste sólo en que el ser humano "no convierte en objeto" lo que ha de conocer, es decir, se sale expresamente de su posición de sujeto de conocimiento (dimita de su rango de sujeto). Schelling caracteriza esta salida con la noción (tomada literalmente y, a la vez, referida a la acepción que le dio Platón) de "éxtasis", que explica para prevenir anticipadamente una mala interpretación misticista, con el concepto platónico de "asombro" (9, 229 s.). Schelling distingue expresamente entre una falsa categoría de "éxtasis", "que conduce a la insensatez", y aquella otra que devuelve al hombre "al lugar que le corresponde" y así le hace precisamente recobrar "la sensatez" (9, 230).

Este resumen del razonamiento de la disertación de Erlangen podría bastar para mostrar la coherencia con las consideraciones referidas ya en la sección I: Si se trata de conocer la libertad, esto es, los fenómenos de la historia, en su propio carácter histórico, a saber, como hechos y no sólo como consecuencias, es menester una transformación de nuestra noción de conocimiento (debemos añadir de nuevo, la *moderna* noción), de nuestra postura gnoseológica (moderna). Y esta modificación, precisamente como tal, como "transformación", en la que el punto de partida subsiste como pasado coagente (toda vez que, como hemos visto, según afirma Schelling, sin objetividad no hay conocimiento), esta modificación, digo, tiene también carácter histórico.

"Histórico" significa aquí, en primer lugar, la estructura temporal general del proceso de "transformación" y de "reconstitución". Sin embargo, esta estructura general de transformación tiene asimismo para Schelling una significación histórica universal concreta; pues con la aparente transformación del ser humano (sólo favorecida, desde el punto de vista de la teoría del conocimiento) en su posición frente a la

realidad, se cumpliría efectivamente el cambio que superaría el *status* "ético" de la "caída". Aquí falla el esquema de teoría y práctica, ya que la *verdad* es materia del obrar. Y, ante todo, falla completamente la idea de contradicción entre "ontología" y "crítica". La comprensión "ontológica" de la esencia del "ser original" como "voluntad" (libertad) *implica* la cuestión crítica: ¿Qué somos los hombres? ¿De dónde somos? ¿Cuál es nuestra posición en el ámbito global del mundo? ¿Estamos en la tierra para sometérnosla?

IIc. ¿Cómo se relaciona, a tenor de lo dicho, la *filosofía* con la historia? No es ésta para Schelling, en una condición de la realidad concebida en principio teóricamente, la conclusión que corona esta condición y lo "recuerda" todo; pero tampoco es la formación de una teoría que hubiera de transformarse después en práctica. Es más bien un factor de transformación, *toda vez que* interpreta. Es este el sentido histórico general del concepto que Schelling tiene de la "filosofía positiva". (Otra significación histórica universal de la filosofía sin duda sólo indirecta, mas no por ello menos notable, es la contenida en su concepto de "filosofía negativa", de lo cual se tratará en la sección 3.)

El epígrafe "filosofía positiva" significa filosofía de lo positivo, y esto a su vez, filosofía de lo "no construible", de lo que se hizo libremente, esto es, filosofía de la historia. Que los objetos principales de esta filosofía sean los grandes "trastornos" (13, 360) transmitidos en los documentos de las "religiones mitológicas" y escatológicas, se explica porque Schelling ve esbozados en la "mitología" y en la "revelación" el principio y el fin (anticipado) de la historia, y, por tanto, su horizonte. Con ello, queda caracterizada la función de la filosofía como "filosofía positiva". La diferencia entre "mitología" y "revelación", entre libertad desmentida de hecho y libertad verdadera prometida en "el Verbo hecho carne", entre perdición y salvación, sólo puede ser histórica-

mente eficaz, convertirse en necesidad de revolución real, se obtiene su mediación peculiar, si ambas épocas son puesta expresamente en relación una con otra. Es este el cometido de la interpretación, que Schelling concibe como principio —y no precisamente fin— de una *tercera* época. (Ver especialmente, sobre este punto, 11, 250 y 13, 192-194; además de la lección 24 de la *Filosofía de la revelación*.)

La interpretación de los vestigios del pasado es esencialmente distinta de ese "búho de Minerva" que vuela tras de su *telos* (fin) apenas cumplido, por cuanto concibiéndolo lo cumple y restablece la perfección definitiva. La interpretación, en cuanto realiza propiamente la *separación* (preestablecida, pero todavía no agudizada) de *las edades del mundo* abre más bien la posibilidad de la acción. Su interés por el pasado está orientado al porvenir.

De la lección 24 de la *Filosofía de la mitología* (que será comentada en la última sección) se infiere que la filosofía, a juicio de Schelling, no intenta (desde luego, no ex profeso) suplantar a la práctica. En esa lección, a propósito de la cuestión que ha de tratarse *ahora*, o sea, la referencia directa de la filosofía a la historia, Schelling dice: La "prueba" de lo que se podría llamar, con Aristóteles, el "motivo" de la acción humana atraviesa "la realidad entera y toda la extensión temporal del género humano", y "no está terminada sino en constante progreso", y "se proyecta hacia el futuro de nuestro género humano tanto cuanto retrocede al pasado del mismo. En este sentido preferente, la filosofía positiva es también filosofía *histórica*" (11, 571).

La lección 24 de la *Filosofía de la revelación* está dedicada por extenso a la posición histórica de la "filosofía positiva" en la historia. Schelling explica aquí, tras subrayar (en el sentido de la disertación de Erlangen de 1821) la incompatibilidad entre el carácter "fáctico" de la "revelación" y cualquier conocimiento apriorístico, o sea, precognición suplementaria (ver especialmente 14, 6-11), que la tarea de l

filosofía es precisamente la de demostrar la libertad del acontecer. "Esta debe empezar su trabajo demostrando que la revelación no es un acontecimiento necesario, sino la manifestación de la libérrima y personalísima voluntad divina" (14, 11s).

Es preciso aclarar aquí nuevamente la ambivalencia del conocimiento de la libertad, inherente a la contradicción aparente entre la libertad y el saber. Efectivamente, aquí se ha tomado el conocimiento en el sentido puramente formal de *cumplimiento* de aquello que busca el objeto de conocimiento y de su consumación así entendida: la *comprensión* de la libertad es un acto de emancipación. Schelling llama a la "religión filosófica" —expresión con la que caracteriza la "filosofía positiva" conforme al contenido visto en ella— "religión de libre examen y libre conocimiento" (13, 194) y (en otro pasaje) explica: la "religión filosófica" sólo podría de suyo "ser religión real si llevara en sí los factores de la religión real", es decir, de las eras pagana y cristiana; "sólo se distinguiría de aquellas por la manera como contuviera dichos factores, y esta diferencia no podría ya ser otra que la circunstancia de que los principios que operaban en aquella como incomprendidos, estarían en ésta captados y entendidos. La religión filosófica, lejos de estar, por su posición, justificada para superar las precedentes, tendría precisamente por esta posición la misión, y, por su contenido, los medios, de comprender las religiones independientes de la razón (y, ciertamente, en cuanto tales) en toda la extensión de su verdad y su autenticidad" (11, 250).

El sentido de esta manifestación sólo ha de entenderse satisfactoriamente cuando se vea contenida en ella la respuesta aducida en la disertación de Erlangen a la pregunta ¿cómo puede conocerse la libertad? La "comprensión" no es sólo una "superación" de lo precedente de manera privativa, sino, de manera positiva, pone por primera vez, su esencia en *acción*, en cuanto se remueve lo que estorba (la

“obstinación” del conocimiento apriorístico “necesario”). Recuérdese la cita de la lección 24 de la *Filosofía de la revelación*, en la que Schelling reprocha a una “exposición”, apriorística de la historia el haber pretendido “dar lo acontecido por no sucedido”, o sea, “el pasado... por no existente” (como algo que hubiera dejado de existir), es decir, “privarlo de todo efecto y significación para el presente” (14, 22). “Comprender” los hechos pretéritos en su carácter fáctico significa, pues, para Schelling, rescatar lo pasado en una referencia al presente que le resulte apropiada.

Schelling subraya esta significación ético-práctica del conocimiento, cuando defiende el objeto de conocimiento (en este caso, la *revelación*) contra la opinión de que se trata de un asunto de “instrucción” (14, 28). En ese caso, sería solamente “una relación preexistente” (del hombre con “Dios”, o sea, con su orientación vital) “claramente destacada”; “nada cambiaría en la relación del hombre con Dios”. Pero, en verdad, a juicio de Schelling, “revelación” significa reemplazar la relación anterior por otra nueva... y esto sólo podría verificarse gracias a un acto efectivo, a una acción solemne o expresa” (*Ibid.*). Pues bien: esta acción pasada requiere en un momento dado una *comprensión* adecuada, luego ésta sólo puede ser adecuada a la acción en tanto que se refiera a la “relación real (que debe invertirse) del ser humano con Dios” (14, 29), esto es, al rasgo esencial (que debe cambiar) de la práctica del ser humano.

Al comienzo de la lección siguiente (la 25) de la *Filosofía de la revelación*, Schelling aclara el concepto de *historicidad* que ha tenido en cuenta en su “filosofía positiva”, en la medida que destaca su filosofía de la revelación de tres modos conocidos de recepción del *Kerigmas* (predicación) cristiano que no aciertan, cada uno a su manera, con el carácter histórico de ésta. El primero es la relegación de la historia a una “*dogmática especulativa*” (14, 30), que es característica de la escolástica. Esta “ha desgajado” la teología “de su

cuerpo natural, el histórico, y la ha convertido en doctrina casi absolutamente privada de carácter histórico" (14, 31).

El segundo es la confusión de la historia con los *archivos históricos*, que, a juicio de Schelling, caracteriza el protestantismo: "Con la Reforma, volvió a florecer en general el espíritu histórico... aunque fuera sólo porque aquélla volvió a las fuentes y las reconoció como única autoridad." Mas, entre tanto, "la teología fue relegada al extremo de otro tratamiento sin espíritu, en sentido opuesto, a saber, al extremo del tratamiento histórico meramente *externo*, en cuanto carente en absoluto de carácter científico". El interés científico se limitó a la investigación crítica de la "autenticidad" de la Biblia. "Si se consiguiera por fin probar la credibilidad de los apóstoles y de Cristo, no haría falta más que, al considerar las distintas doctrinas, demostrar por el método filológico-gramatical que tal o cual pasaje de los libros del Nuevo Testamento contiene esta o aquella doctrina; bastaría con poder decir: *aquí* dice esto; el modo de hacerlo comprensible, o simplemente inteligible, sería una tarea que incumbiría al particular" (14, 32).

Teniendo en cuenta el propio pensamiento de Schelling y, sobre todo, la noción de ese pensamiento que estuvo vigente desde Hegel y Haym, merece un interés especial el tercer modo de "tratamiento" de la "revelación" que Schelling rechaza aquí. "Aparte del... planteamiento escolástico y del histórico puramente externo, hubo un tercero, en el que se anunciaba la necesidad de un verdadero entendimiento interno, *el místico*. Este supera ciertamente a los dos primeros en la medida que penetraba en lo interno de la cosa; mas, por una parte, la investigaba... sólo por vía de algún esclarecimiento ocasional, por influencia de un sentimiento exaltado de devoción, pero de suyo no pujante, cuyas manifestaciones, lejos de aclarar objetivamente y desentrañar eso interno, eran más bien místicas, esto es, confusas y al menos no totalmente convincentes; y por otra parte la teología

mística descuidaba demasiado el lado histórico y externo de la investigación; es como si se quisiera extraer el contenido de la revelación sólo del esclarecimiento interno, sin ningún medio externo. Por sí solo, el cristianismo es inmediatamente y primeramente un hecho que, como cualquier otro, debe averiguarse de modo puramente histórico... Además, hay que procurar que la sencillez de estas manifestaciones se conserve con la mayor fidelidad posible, y que no se introduzca en ellas —como han hecho la mayoría de los místicos— una ampulosidad completamente extraña al cristianismo. El misticismo entiende de historia tan poco como el racionalismo; el misticismo viene siempre a dar explicaciones alegóricas, cuando lo que importa en este caso es comprender lo histórico como tal (14, 32s.). (En relación con la crítica de Schelling a la mística, comparar especialmente el pasaje sobre *J. Böhme* en la lección octava de la *Filosofía de la revelación*, 13, 119-129; en la lección novena, 13, 192-197, se encuentra un pasaje trascendental sobre el carácter histórico del tema de la “filosofía positiva”.)

3. “CONTEMPLACIÓN” Y PRÁCTICA

En la división que Schelling hace de la filosofía en parte “positiva” y parte “negativa”, corresponde a esta última, esencialmente no histórica, una significación histórica *indirecta*. Esto ha de comentarse aquí con referencia al pasaje sobre la transición de la parte “negativa” a la “positiva” dentro de la *Filosofía de la mitología*, el texto en el que Schelling trabajó hasta su hora postrera.

En la significación histórica *indirecta* de su carácter “negativo” establece Schelling el paralelismo de la *filosofía* con la *mística*, tan severamente desestimada en la “filosofía positiva”, y con el *arte*, que había tenido gran importancia en su época de Jena y Würzburg (dos modos absolutos de proceder que, según Hegel, han sido desgajados de la filosofía al

convertirse en "ciencia"). Los tres modos de proceder "negativos" (o "puramente racionales", por ser, en su temática, independientes de la historia), la filosofía, la "religión" y el arte, son entendidos por Schelling como modos de "contemplación", por tanto, desde el principio, según el criterio de la práctica. Es decisivo, por otra parte, que precisamente por su condición "contemplativa" lleguen a la llamada significación histórica y, por ende, sociológico-práctica.

La razón de esto se aclara cuando se dilucida el punto central que integra, a juicio de Schelling, la necesidad de modificar la práctica social vigente. Según lo comentado aquí en la sección I, la historia está, para Schelling, determinada totalmente por la contradicción entre dos modos de práctica en principio diversos, uno trastocado desde la base y otro que representa la superación de este trastocamiento. Lo que ahora, en la concreción del pensamiento sobre la esencia de la libertad humana (desde el escrito de 1809 hasta la verdadera historia de la humanidad, iniciada en 1811 con *Las edades del mundo*), parece una extensión de las situaciones *individuales* a la *sociedad* y una extensión de la *ética* a la *historia*, no debe entenderse, sin embargo, de ningún modo, como si únicamente se reemplazara el ámbito "existencial" por el "social". En realidad, sólo las "personas" (en la expresión de Schelling) pueden ser libres, de manera correcta o equívocada. Pero la realidad de la libertad consiste en la "correlación de los individuos actuantes" en la sociedad (idea que tanto para el Idealismo como para Kant era obvia). La medida de la diversidad de las situaciones sociales es, para Schelling, el grado de libertad individual. En eso radica el fundamento de un hecho que, sacado del contexto, parece tan reaccionario: la relativización del Estado (en la lección 23 de la *Filosofía de la mitología*), a la cual me referí al principio.

Schelling considera que todo el espacio temporal del presente se caracteriza por el principio de "mismidad". Y con-

cibe al Estado como una *consecuencia* de esta situación, como la "labor necesaria", e inexcusable en esta situación, para *proteger* a los seres humanos de sí mismos¹³, en cuanto la existencia del Estado es el atributo externo de esta era. El Estado es —como Schelling dice al final de la lección 22 de la *Filosofía de la mitología*— el poder de la "razón práctica" que "se impone como ley a la voluntad propia o autónoma y le exige sumisión" (11, 532). El Estado, "ordenación racional externa, dotada de potestad coercitiva", "ley convertida en fuerza de hecho", es "la respuesta a ese acto por el que el ser humano se ha colocado fuera de la razón; y esto constituye —añade Schelling, como conclusión a esta lección— la razón en la historia" (11, 533).

Por consiguiente, en la misma institución en la que Hegel descubre el "material" y el objeto de la historia, no ve Schelling ciertamente la perdición, pero sí su expresión¹⁴. Y lo mismo ocurre en el caso del concepto similar de la condición del Estado (ideal), entendido como la realidad (el "poder") de la *razón práctica*. El mismo principio de "moralidad" es, según Schelling, la consecuencia de esa "caída" del hombre de su verdadero lugar. "Toda acción moral —explica en la lección 24 de la *Filosofía de la mitología*— tiene su fundamento... en la caída de Dios" (11, 566).

Esta definición de sabor teológico-metafísico es la interpretación de una simple *experiencia* humana: el "poder de la razón" deja al ser humano insatisfecho en su *individualidad*, le sale al encuentro *sólo* como ley (y ciertamente también en forma de ley interna, de "ley moral"), esto es, como lo "general e impersonal" (11, 553 y s.). "La ley externa (estatal) no es en sí más que la consecuencia de esa coacción interna" (11, 554). Al cabo, aparece "toda acción moral como reprochable, la vida entera como deleznable. Sin duda, las virtudes voluntarias embellecen y ennoblecen la vida; mas en el fondo queda siempre la seriedad de la ley, que impide la alegría de la existencia. La experiencia que tiene el Yo en lucha con

la ley, es más bien de tal índole que éste siente la presión de la ley cada vez más como algo insuperable, esto es, como una maldición" (11, 555 y s.).

Según eso, el ser humano *experimenta* la situación en la que el Estado es necesario —lo mismo da si está en lo particular, ordenada o desordenada— como *infeliz*. Sabe que el "espíritu" —la conciencia de sí mismo, que se consume en la acción "moral" responsable— no es en esta situación *auténtico*, es decir, no es al propio tiempo "alma". (Que Schelling —sin duda, desde la época de Würzburg no busca una contradicción entre "espíritu" y "alma", sino dos modos antagónicos de "espíritu", se deduce de que, según lo dicho aquí en la sección I, "espíritu" es para Schelling sinónimo de "voluntad".)

La significación que en esta situación corresponde a la *filosofía* en sentido tradicional —a una filosofía que, por tanto, se limita expresamente a una posición "negativa", "puramente racional", y no quiere ser, como Schelling reprocha a Hegel, constitutiva de realidad— se deduce de la caracterización más precisa en Schelling, de los puntos de *inflexión* entre los dos modos, el invertido y el no invertido, de la práctica. Para el entendimiento cabal de esta idea, es decisivo que se tenga en cuenta la diferenciación, que hace Schelling, de dos puntos de inflexión *diversos* y relacionados entre sí. Sólo pasando por alto esta dicotomía, se puede constatar (como, por ejemplo, Habermas; ver aquí nota a la p. 49: p. 150 ss.), en este tránsito de la "filosofía negativa" a la "positiva", una separación quietista entre "vida contemplativa" y práctica social.

Schelling habla del primer punto de inflexión imponiéndole una limitación que remite ya al segundo punto de inflexión. Explica: un punto de inflexión se inicia donde el ser humano "siente como maldición... la presión de la ley". "Esto significa para el Yo la posibilidad, no ciertamente de superarse en su... situación funesta" (hasta aquí la limita-

ción), "sino la de abdicar de su actividad, retraerse en sí mismo, entregarse a su mismidad. Mientras hace esto, no tiene otro propósito que el de eludir el infortunio de la acción" (11, 556).

Schelling califica positivamente de "contemplación", este *retraimiento* de la acción. En el ejemplo del "arte", que Schelling considera, junto con la "devoción mística", un modo ulterior de "contemplación", se echa de ver fácilmente lo que de hecho positivo, debía llamarse incluso *activo*. En el caso del arte, ese "entregarse a su mismidad" consiste en la actividad creadora, donde el ser humano alcanza el grado supremo de actualidad espiritual, mientras prescinde de sí. Lo mismo vale decir de los "efectos" del arte, por ejemplo, de la alegría de la existencia de la que da testimonio la representación de la tragedia griega. Análoga consecuencia se desprende de la "devoción mística", podríamos mostrar, por ejemplo, en el pensamiento del budismo zen.

No obstante, como Schelling dio a entender con esa limitación, la "contemplación" no sirve para eludir la "situación funesta", puesto que no es posible "permanecer" siempre en "vida contemplativa" (11, 560). "La renuncia a la acción no consigue imponerse, pues *hay que actuar*... La realidad [hace] valer nuevamente su derecho... y vuelve la anterior desesperación, pues no se ha suprimido la dicotomía" (*Ibid.*).

En esta afirmación se reconoce que el viraje que se efectuó en la "contemplación" atañe en cada caso sólo al individuo, pero *no* a la realidad social. Esto significa que el *infortunio* de la acción no puede suprimirse fuera del obrar, sino sólo *dentro de su ámbito*, es decir, sólo gracias a un viraje *histórico*.

Según Schelling, la última idea a la que puede llegar por sí misma la filosofía es que el viraje *efectivo* —Schelling habla de "inversión" (11, 565)— "no puede proceder del *pensamiento*". "La ciencia racional va realmente, por tanto, más

allá de sí misma e impulsa a la inversión; pero ésta no puede, sin embargo, proceder del pensamiento. Para ello se necesita más bien —declara Schelling de modo inequívoco— “un impulso práctico” (11, 565).

Ahora bien: Schelling piensa que entendiendo así la diferencia entre “contemplación” e historia, no se agota la filosofía en su forma “negativa”. Esta tiene importancia práctica, no sólo a pesar de, sino *en* su distancia de la posibilidad y de la voluntad de actuación práctica, por lo tanto *en* su condición “contemplativa”. Este es el sentido del *segundo* punto de inflexión de que habla Schelling, a saber, de la *vuelta* a la acción.

Por sí sola, esta reflexión se había enderezado, en primer lugar, al conocimiento aparentemente resignado de que la renuncia “contemplativa” a la práctica no puede ser una superación efectiva de la práctica (o sea, que convierta la “infeliz” forma vigente de la práctica en otra forma inversa). “... y vuelve la desesperación anterior, pues no se ha superado la dicotomía” (*vide supra*).

Y, aunque con ello se repite la *primera* desesperación, con esta *segunda* desesperación se inicia algo nuevo. Quien ha probado alguna vez el “conocimiento de Dios” —a juicio de Schelling, la conciencia de la verdadera libertad, que reside en el “sentimiento” de la alegría— tiene que —dice Schelling— “sentir ahora tanto más profundamente” el infortunio de la realidad existente (11, 566). En el retorno de lo que —como el arte— es por esencia posible sólo durante un instante, se le presenta al ser humano la “última desesperación”: “Entonces conoce por vez primera... cómo la deserción de Dios está en la base y hace dudosa *toda* acción moral..., de modo que, antes de que esta ruptura sea reconciliada, no hay ningún sosiego ni ninguna paz” (*Ibid.*).

Así, la vuelta inicial *a la* “contemplación” se manifiesta, en la *segunda* vuelta (retorno *de* aquella), en la reacción y, por tanto, en el recuerdo, como *premisa* (y no como resulta-

do) de la inversión práctica. La “contemplación” da —sin duda, precisamente cuando no trata de sustraerse a su impotencia histórica— la “señal para la inversión” (*Ibid.*).

IV. PERJUICIO Y UTILIDAD DE LA HISTORIA MODERNA, SEGUN NIETZSCHE*

I. EL CRITERIO HISTÓRICO DE LA CRÍTICA HISTÓRICA DE NIETZSCHE

El escrito *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* pertenece a la obra temprana de Nietzsche. Salió a la luz en 1874, dos años después de su primer libro, *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*, y dos años antes del escrito que, visto retrospectivamente remata su obra temprana: *Richard Wagner en Bayreuth*. Este escrito apareció en la apertura de los festivales de Bayreuth de 1876 y Nietzsche lo dató más tarde, el mismo año en que se publicó el libro *Humano, demasiado humano*, que había comenzado tras su participación en el ensayo general y las primeras representaciones del *Anillo* en Bayreuth. *Humano, demasiado humano* marca el final de su obra temprana y el principio de un pensamiento, según creía Nietzsche, totalmente independiente y "liberado" de la atadura de los grandes "modelos": Wagner y Schopenhauer. (Así, por ejemplo, en el tercer apartado del "prólogo" escrito en 1886 para una nueva edición de *Humano, demasiado humano*.)

Que un autor juzgue su obra temprana desde la perspectiva de la obra posterior, de los escritos y planes que son precisamente los más acuciantes para él a la sazón, es inevitable. Puede dividirse la obra completa de Nietzsche en tres fases: el período predominantemente "venerador" de su obra temprana; a continuación, desde *Humano, demasiado humano*, una serie de escritos eminentemente "críticos"; finalmente, desde el *Zaratustra*, las obras y esbozos de su última época, que anuncian expresamente ya una *doctrina* pro-

pia. Esta clasificación puede invocar la autoridad del mismo Nietzsche¹. Con ello parece afirmarse la opinión, fácilmente comprensible para una mente histórica, de que una "obra temprana" difícilmente podría ser algo más que introducción y preparación, y a lo sumo anticipación, de la "obra principal"; pero esta apariencia es engañosa. A su obra temprana (de la época que —si se prescinde de las primeras partes de *Humano, demasiado humano*, escritas todavía antes de concluir su cátedra en Basilea— puede llamarse la época de Nietzsche en Basilea) le corresponde más bien, a pesar de su orientación indiscutible hacia modelos y maestros, un rango *propio*. A pesar de todo lo que Nietzsche vuelve a tomar, sobre todo en sus últimos años, de los planteamientos de la obra primera, estos escritos de Basilea, especialmente los que él mismo posteriormente calificó como los más importantes de este período² (el escrito sobre la tragedia y el escrito sobre la historia), examinados en su perspectiva, se aproximan al pensamiento posterior, más bien que precederlo. Ante la obra posterior, especialmente desde *Zarastustra*, es preferible hablar de una *metafísica* peculiar de Nietzsche que afirmar que con ella alcanzó sencillamente su pensamiento propio. El pensamiento *anterior* de Nietzsche queda libre y lejos de su vinculación posterior con la voluntad como sistema. A mayor abundamiento, se comentará más adelante el escrito sobre la tragedia (en el capítulo VI) y la importancia de Wagner para la obra de Nietzsche en Basilea (en el VII).

Aquí, en relación con el escrito sobre la historia, hay que corregir otro prejuicio, sugerido por el concepto de "obra temprana": el de ordenación de un período en la génesis de las obras completas. Según la interpretación posterior que el autor hace de su obra, se pueden distinguir brevemente los tres diversos períodos de la obra de Nietzsche así: fases de aprendizaje, de polémica y de enseñanza, de imitación, de ataque y de vuelo. Si bien esta subdivisión es útil para la comparación y el señalamiento de las diferencias de matiz,

es insuficiente para el conocimiento de lo sustancial. ¿Se lee debidamente el escrito sobre la historia, cuando se lee atendiendo la indicación de que pertenece al período de imitación y veneración, a diferencia del carácter crítico fundamental del período intermedio? Este escrito es una de las "consideraciones extemporáneas". En una revisión de su obra temprana, que Nietzsche escribió para el libro *Ecce Homo*, declara: "Las cuatro consideraciones extemporáneas son absolutamente combativas" (II 1113; 353). El término "extemporáneo" tiene, según eso, el significado de crítica de la época. En la relación "combativa" con los asuntos tratados, la obra temprana se diferencia del carácter "crítico" del período intermedio, porque, en rigor, el rasgo polémico de dicho período (*Humano, demasiado humano, Aurora y La gaya ciencia*) se agudiza en el principio unificador de cada una de estas obras; y "combativa" es también, por el modo de su entrada en escena, la enseñanza de la obra tardía.

En el caso de la primera de las *Consideraciones extemporáneas* (diatriba inmisericorde de Nietzsche contra la obra de senectud de David Friedrich Strauss *La antigua y la nueva fe*, que desde su publicación en 1872 fue uno de los libros más vendidos y que, por ser un repudio progresista del cristianismo, fue conceptuada como crítica y despertó asombro y admiración), el carácter "combativo" es innegable, y lo mismo puede decirse del bosquejo de una "consideración extemporánea" inconclusa: *Nosotros, los filólogos*. En cambio, *Schopenhauer como educador* y *Richard Wagner en Bayreuth*, tercera y cuarta parte de esta serie, son evidentemente escritos de homenaje. ¿Se han intercalado, junto al motivo central de la veneración, elementos suplementarios polémicos, cuando posteriormente Nietzsche califica de "combativas" todas las "consideraciones extemporáneas"? ¿Hay que hablar aquí de una mezcla de dos motivos, uno de aquiescencia y otro de repulsa? La respuesta se encuentra fácilmente leyendo los escritos sobre Schopenhauer y sobre Wagner. Los

admirados maestros son venerados como "guerreros", como críticos. Nietzsche, por su parte, los presenta como "extemporáneos", como antípodas de su ambiente (en principio, la misma presentación que, más tarde, desde el período intermedio, hará de los moralistas franceses).

A diferencia de la crítica concebida como *alternativa* de la veneración, el modelo sirve aquí de medida a la crítica; pero esto no mengua el rigor de la crítica. Una crítica cuya *medida* sea lo criticado, lo negado, queda atrapada en lo impugnado. Los autores y las épocas que, para Nietzsche en su etapa de Basilea, tienen el significado de "modelos" (Schopenhauer, Wagner, los antiguos griegos) le ayudan a librarse de los efectos que produce en su tiempo el poder de la época. En la *distancia*, se hace notar en primer lugar lo que da base a la polémica, dentro de la "corriente de la época" y en sus propios críticos.

Tal noción del término "extemporáneo" tiene que llevar, cien años después de su acuñación, a una conjetura que insinúa el hecho de separar de la obra temprana los escritos expresamente "críticos" (por ejemplo, *Humano, demasiado humano*), como un simple elogio al maestro. ¿Puede compararse a Wagner con los moralistas franceses? Cuando Nietzsche se aparta, en su obra temprana, de la "corriente de la época", ¿no es esto más bien una huida de su tiempo que una crítica del mismo?

Corroboración esta conjetura el historial de Nietzsche. Desde que ganó gran celebridad antes y después de la primera guerra mundial, su obra temprana parece precisamente la preparación de los rasgos de la obra principal y la tardía que integran su polémica contra las intenciones críticas propias de la filosofía tradicional: la oposición de Nietzsche contra la Ilustración, su irracionalismo, su esteticismo, su mitologismo.

Y en esta descripción de la obra temprana de Nietzsche encaja la imagen habitual del escrito sobre la historia desde

su primer gran efecto en la década de 1920. A diferencia de la crítica de David Friedrich Strauss, los contemporáneos prestaron poca atención a este escrito. Empezó a ganar resonancia en la época en que comenzó a despertar dudas el tono solemne, iniciado en el siglo XIX, de la investigación del pasado. El escrito sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida parecía ser un primer ataque, muy anticipado al momento en que surgió el historicismo, contra este movimiento; y cincuenta años más tarde, por igual razón, se manifiesta como un precursor —ciertamente extemporáneo a su época— del desprecio y negación de la historia, que se han puesto ahora de moda.

La polémica sobre lo actual, en cuanto crítica *histórica*, ¿no será más bien el polo opuesto de la crítica *obligatoria*, es decir, una huida de la Ilustración sobre el propio origen, un rechazo de la obligación del conocimiento de sí mismo, y no la reincidencia en la mitología presocrática de *El nacimiento de la tragedia* y en el romanticismo del entusiasmo wagneriano?³

Esta opinión se basa en dos errores. El uno consiste en conceptualizar el escrito sobre la historia como escrito polémico contra el estudio de la historia en cuanto tal en suponer equivocadamente, a partir de la polémica de Nietzsche contra un *falso* interés por el pasado, que el autor recomienda renunciar al conocimiento de la historia. El segundo error consiste en incluir a Nietzsche en el esquema vulgarizado según el cual el conocimiento del pasado representa el polo opuesto a la actividad ordenada al futuro: contraposición del interés por el pasado frente a la transformación del presente, de la "historia" frente a la "vida".

Para precaverse de este segundo error, podría servir el "prólogo" al escrito en el que Nietzsche declara: "... sólo en cuanto soy discípulo de la antigüedad, especialmente de la griega, tengo, como hijo de este siglo, experiencias tan ex-

temporáneas” y, por tanto, la de intervención en el presente, la de “servicio a la vida” (I 210 y 209, 99 y 97).

No ver esta posibilidad y esta necesidad de una referencia crítica al presente, lo reprueba Nietzsche en la práctica pedagógica de su puesto profesional de entonces, en los esbozos para la “consideración extemporánea” proyectada: *Nosotros, los filólogos*. “Yo no sabía —concluye, en el prólogo del escrito sobre la historia— qué sentido tendría la filología clásica en nuestro tiempo, a no ser el de trabajar en ella extemporáneamente, es decir, contra la época y, por tanto, por encima de la época, y —¡ójala que así fuera!— a favor de una época venidera” (I 210; 99).

Los diez capítulos del escrito sobre la historia se reparten en dos mitades: una parte fundamental, que trata en general de la relación entre el conocimiento del pasado y el presente, entre la conciencia de la historia y su realización, y que consta de los tres primeros capítulos con los cuales el escrito ha tenido hasta ahora su mayor influencia; y la segunda mitad, más amplia, que trata de la forma *moderna* de historia, que, según Nietzsche la entiende, es la forma *científica*, a la cual hace blanco de su crítica.

En la primera parte desarrolla el autor de entrada, en el primer capítulo, la idea de que, en su *realización* histórica, el ser humano tiene el deber de liberarse, tanto como de la naturaleza no histórica del animal, de la postura “suprahistórica” de los teóricos (que Nietzsche ilustra con el ejemplo de G. B. Niebuhr, uno de los fundadores de la moderna investigación científica del pasado).

En los capítulos segundo y tercero, al diferenciar tres clases “*precientíficas*” de historia, aclara en qué reside en cada caso (y, por tanto, fundamentalmente) la vicisitud de la “utilidad” al “perjuicio”. Cada una de estas tres clases de *conocimiento* del pasado es, en su caso, útil para la “vida” (o sea, pertinente para la realización respectiva de la historia), si es (es decir, mientras es) un rechazo o una superación de

una forma pervertida (“perniciosa para la vida”) de una de las otras dos clases.

No puede existir aquí una situación “útil” permanente. Cada una de esas tres clases se pervierte cuando niega el carácter esencialmente histórico de la “vida”: cuando ignora la relatividad de la situación (y con ello la eventualidad, el fundamento temporal y al mismo tiempo la *delimitación* temporal de su condición “vivaz”) y se la tuerce en una *norma*, como se demuestra, por ejemplo (en el caso de la historia “monumental”), en el paso de lo “clásico”, siempre propio de un lugar y una época determinada, a una teoría del “clasicismo”. En el caso de la referencia “anticuaria” al pasado —cuyo derecho a la “vida” explica Nietzsche con el ejemplo del elogio de Goethe a la catedral de Estrasburgo en esa reflexión sobre un origen alemán independiente, que sirvió, en el movimiento del *Sturm und Drang*, para fundar el período clásico de la poesía alemana— y en el de los “italianos del Renacimiento”, que se liberaron, gracias a la investigación de un origen específico romano, del predominio de los estilos gótico y bizantino (*maniera tedesca* y *maniera greca*), la forma pervertida consiste en una “conservación” de lo antiguo que se impone como fin la reconsideración de lo pasado, o sea, en la “habitación academicista”, que, egoísta y vanidosa, todavía “gira en torno de su propio eje” (I 226-228; 120-122). El “perjuicio” no lo acarrea aquí el interés por lo antiguo, sino su *dogmatización*.

Son decisivos los aspectos *comunes* que Nietzsche señala en las tres clases de historia (de los cuales no es menester tratar aquí en particular): “Cada una de las tres clases vigentes de historia está justificada solamente en un territorio y un clima *determinados*; en otros cualesquiera, proliferaría como cizaña devastadora” (I 225; 119). Esta idea, un poco más perfilada, a tenor de los ejemplos de Nietzsche, significa que, en cada una de las tres clases, tanto en la más relacionada con el presente (la “monumental”) y la más rela-

cionada con el pasado (la "anticuaria"), como en la referida más bien al porvenir (la "crítica"), la "utilidad para la vida" se pierde cuando se desvía el impulso histórico particular que guió al pensamiento en cada caso. El "perjuicio" de la historia se diferencia de su "utilidad", según eso, en que el conocimiento del pasado no es ya suficientemente histórico en las tres formas posibles de perversión.

Esta crítica de la historia según la *medida de la historia* fundamenta los aspectos singulares que deben ponerse de relieve aquí, en lo sucesivo, en la crítica de Nietzsche sobre la historia *moderna* científica: su crítica del esquema histórico-científico sobre el proceder del hombre moderno frente a la realidad. La tesis general de esta segunda mitad del escrito sobre la historia puede formularse así: El conocimiento histórico científico corre el riesgo de no pensar de un modo suficientemente histórico; por cuanto no es histórico, es "perjudicial" para la "vida"

2. EL HORIZONTE ECONÓMICO DEL PRINCIPIO DE OBJETIVIDAD

a) *El ejemplo de la educación escolar*

La frase más enjundiosa de todo el escrito sobre la historia es la aclaración que figura, impresa en caracteres espaciados, en la sección segunda del capítulo cuarto: "*Por medio de la ciencia, por la exigencia de que la historia debe ser ciencia*", se ha "modificado la constelación de vida e historia" (I 231; 127). En los cinco capítulos que siguen, Nietzsche expone este aserto a través de las cinco diversas *notas del procedimiento científico* (así llamadas al comienzo del capítulo quinto). Antes, en el capítulo cuarto, que introduce la segunda mitad del escrito, explica la tesis mencionada refiriéndose a un caso de *recepción* de la ciencia: la educación moderna.

En una formulación que suena muy formal, declara que

la educación moderna se ha convertido en lo contrario de lo que su nombre indica: la educación actual es *barbarie*. Y esto se debe a que se ha destruido la concordancia entre "forma" y "contenido". "El saber... no opera ya como factor de reforma, que impulsa hacia fuera, sino que permanece abroquelado en un mundo interior verdaderamente caótico, que cada hombre moderno distingue con singular arrogancia como su "interioridad" particular. Pues bien: dícese entonces que se posee el contenido y que sólo se falla en la forma" (I 232; 128).

La forma se ha convertido en una "convención anodina"; entre nosotros, "los alemanes de hoy" —dice Nietzsche en 1873— la forma es "disfraz y fingimiento y, por eso, cuando no se la odia, tampoco se la estima". "Toda convención, comparada con la singularidad nacional de algunas ciudades extranjeras, se manifiesta aquí en su aspecto negativo; todo resulta incoloro, manido, mal imitado, desaliñado; cada uno lo produce a su antojo, y no según una voluntad pujante y reflexiva, sino a tenor de las leyes que dicta unas veces el apresuramiento general y otras el afán general de comodidad... El sentido de la forma será rechazado de plano, irónicamente, por ellos [los alemanes], pues ya poseen el *sentido del contenido*: no en balde son el célebre pueblo de la interioridad" (I 234 s.; 131).

La "brecha entre lo interno y lo externo" se manifiesta en que "el hecho visible no es el hecho global y la revelación misma de ese interior". Nietzsche remite a una frase de Grillparzer: "Nosotros sentimos con abstracciones", y añade: "todos nosotros estamos corrompidos por la historia" (I 235 s.; 132 s.). Esta afirmación puede explicarse mediante una idea extraída de la conferencia pública que pronunció un año antes (en la primavera de 1872) "Sobre el porvenir de nuestros centros de enseñanza".

Nietzsche, profesor de la escuela Schulpforta en Naumburg, desempeñaba, en la época de estas conferencias, ade-

más de la cátedra de filología clásica en la universidad, el cargo de profesor de griego en el instituto Pädagogium de Basilea. El fundamento de su crítica de la práctica pedagógica del instituto no lo integraba, empero, la enseñanza de la historia o de lenguas antiguas, sino la manera "como se imparte la enseñanza alemana" (en la segunda conferencia; III, 200; 428). En la enseñanza de la lengua alemana ve Nietzsche un paradigma de la "barbarie" de la instrucción moderna. La lengua *propia*, elemento vital, era tratada "como si fuera una lengua muerta", esto es, como algo pretérito, y así, "como si no existieran deberes ningunos con miras al presente y al futuro de esta lengua" (*Ibid.*), en vez de que, a la inversa, la enseñanza de las lenguas antiguas pudiera también encontrar su base en la lengua materna entendida como realidad "viva" y no como materia "histórica" (comparar III 206; 435 s.). La enseñanza de una lengua exige aprender a hablar, "ir a aprender" en la lengua (III 206 s. 436 s.). "El profesor de alemán de instituto" tenía por ello "el deber de advertir a sus alumnos sobre un sinfín de detalles, y asimismo el de prohibirles terminantemente, con la plena seguridad de un buen estilo, el uso de expresiones tales como, por ejemplo, *beanspruchen* (requerir), *vereinnahmen* (cobrar), *einer Sache Rechnung tragen* (tener en cuenta una cosa), *die initiative ergreifen* (tomar la iniciativa), *selbstverständlich* (ni qué decir tiene), etcétera"* (III 199; 427 s.).

Frente a *tal* exigencia de educación, se descubriría "que el instituto... no educa para la formación, sino sólo para la erudición". "En lugar de esa instrucción puramente práctica, por medio de la cual el profesor debería acostumbrar al alumno a una educación autodidacta estricta, encontramos por doquier los planteamientos de un tratamiento histórico-

* Las expresiones citadas eran neologismos en aquel tiempo. Al parecer, Nietzsche las repudiaba por mor de la pureza clásica del idioma. (*N. del T.*)

crudito de la lengua materna; es decir, se procede con ésta como si fuera una lengua muerta, como si no se tuviera ninguna obligación respecto al presente y al futuro de esta lengua. La manera histórica de nuestro tiempo se ha vulgarizado en grado tal que se abandona el cuerpo vivo de la lengua a la disección anatómica; pero aquí comienza precisamente la educación: que se sepa tratar lo vivo como vivo; aquí empieza precisamente la tarea del profesor de cultura de sofocar el "interés histórico", omnipresente y acuciante donde, sobre todo si está bien tratado, debe pasar inadvertido. Nuestra lengua materna es, empero, un campo en el que el alumno debe aprender a obrar correctamente; y es necesaria, en nuestros establecimientos docentes, la enseñanza del alemán, pura y exclusivamente para este aspecto práctico. Sin duda, la manera histórica le parece al profesor mucho más fácil y cómoda.... Mas en todos los sectores de la realidad pedagógica hemos de hacer la misma advertencia: Lo más fácil y más cómodo se encubre con la capa de la pretensión ostentosa y el título arrogante; en cambio, la verdadera práctica, el obrar idóneo para la educación, como lo que en el fondo es más difícil, cosecha sólo miradas de envidia y menosprecio" (III 200 s.; 428 s.).

Esa enseñanza es "histórica" en un sentido perjudicial, porque educa *demasiado poco*, y no sólo por prestar muy poca atención a la práctica, sino por *no ser bastante práctica*. "Historización" significa aquí teorización.

En los capítulos quinto a noveno del escrito sobre la historia, critica Nietzsche primordialmente, a propósito de la forma científica de la conciencia histórica moderna, no los principios metódicos de determinadas "tendencias" de la disciplina científica "historia", sino más bien la *historización en la relación del hombre con la realidad*, que, según convicción de Nietzsche, caracteriza totalmente la Edad Moderna. Lo que ocupa aquí a Nietzsche no es la investigación del pasado tomada en sí, sino algo que se va reconociendo en ella:

la volatilización de *lo actual* en forma de pasado, el *perfeccionamiento* universal en el sentido literal del término. Esta petrificación de la *vida* hecha condición histórica se realiza también aquí, incluso acrecentada en donde se habla de "porvenir".

Los diversos signos en que Nietzsche explica estas ideas en el escrito sobre la historia se pueden subdividir en dos aspectos. Por un lado, destaca Nietzsche los signos en que se hace visible el alejamiento del ideal científico de objetividad de su propia pretensión: la de tender a un grado supremo de *objetividad*; por otro, esta tesis de una lejanía inconsciente de la *realidad* a espaldas del ideal de objetividad (de ella se trata fundamentalmente en el capítulo quinto, entredós interno y externo del escrito en cuestión, y aquí bajo el siguiente epígrafe *b*) se complementa con diversas referencias a una motivación práctica igualmente inconsciente que, haciendo uso de un término de Nietzsche, podríamos llamar el *horizonte* de ese ideal de objetividad (esto es aplicable especialmente a algunos pasajes de dicho escrito contenidos al final del capítulo séptimo y hacia el fin del octavo; aquí, bajo el apartado *c*).

b) *Objetividad*

Cuando se habla de la polémica de Nietzsche contra la historia, suele examinarse detenidamente (con ánimo laudatorio antaño, y más bien reprobatorio actualmente) estas dos frases, subrayadas por su autor: "*Sólo con el poder supremo del presente podéis interpretar el pasado*" (capítulo sexto; I 250; 151). "*Sólo las personalidades fuertes soportan la historia; las débiles sucumben bajo su influjo*" (capítulo quinto; I 241; 139).

La primera frase suena a pragmatismo puro, en cuanto sugiere que debería ponerse la tradición al servicio de los intereses del presente, de los objetivos marcados en cada caso;

la segunda parece un anuncio de la "moral de los señores" planteada posteriormente por Nietzsche y del *chauvinismo pangermanista* que se creyó autorizado a invocarla. ¿Pero se escucha aquí lo dicho realmente por Nietzsche?

La primera frase citada, que aparentemente proclama la capacidad del sujeto para la "interpretación" política o económica como criterio para la apropiación de la tradición, habla de la "fuerza suprema" del presente. Pero lo que Nietzsche significa con esto lo expresa en la continuación de esa frase: "... sólo en la más fuerte intensidad de vuestras más nobles cualidades descubriréis lo que en el pasado hay... digno de conocimiento y de conservación" (I 250; 151). Y Nietzsche añade: "De otro modo, arrojaríais el pasado a vuestros pies."

En la investigación del pasado que Nietzsche critica, no pone faltas a la abstracción hermenéutica o positivista del objeto de conocimiento, su supuesta huida de la realidad, sino, contrariamente, a la preponderancia del sujeto de conocimiento *sobre* la materia por conocer, la cual se manifiesta precisamente en que ahí falta la "fuerza" para adivinar lo que es *digno de conocimiento y de conservación* y, por tanto, el esfuerzo necesario para no subordinar lo que se halla a la vista a las categorías particulares acostumbradas, sino desde *su mismo* horizonte. Un ideal de objetividad, que reduzca la determinación de lo "verdadero o falso" a una simple comprobación de "hechos", resulta ingenuo en el caso de la historia. "Esos historiadores cándidos llaman 'objetividad' a la estimación de las opiniones y los hechos del pasado a tenor de la opinión pública del momento; en ésta encuentran el canon de todas las verdades; su labor consiste en amoldar el pasado a la trivialidad coetánea. En cambio, califican de 'subjetiva' la historiografía que no tiene por preceptivas las opiniones populares" (I 246; 146).

El reproche de Nietzsche no carece, pues, de actualidad ni preconiza el olvido de sí mismo en la torre de marfil del

pasado. Nietzsche reprocha y critica en la historia científica que ésta no dé con lo pasado, por cuanto no se aclara acerca de la parcialidad del presente, radicada ya en los mismos criterios de la investigación, no pensados y, sin embargo, presupuestos siempre. Reprocha lo contrario de lo que suele deducirse de aquella frase subrayada, citada con frecuencia. Nietzsche piensa que para alcanzar los criterios propios de lo pasado en una adecuada relación, se debe abandonar los criterios preestablecidos en cada caso, aparentemente meta-históricos, y las categorías propias del tiempo de cada quien. Con esto reclama que se cumpla la reivindicación significada por el ideal de objetividad, para lo cual se requiere la "más poderosa tensión" de las fuerzas propias.

Se exige que, en la historia de la cosa misma, se haga una diferenciación de los objetos de investigación, según su grado de dignidad cognoscitiva; tal diferenciación forma parte del conocimiento. En un ensayo publicado hace más de 30 años, Ernst Buschor dice acerca del "método" de su ciencia —la Arqueología clásica—: "El equiparar lo que tiene valor desigual, deforma y mecaniza el hecho vivo y aparta mucho de la consideración objetiva"⁴.

Con esta afirmación se ilumina una de las conocidas afirmaciones del *Escrito sobre la Historia* acerca de la relación entre conocimiento histórico y "personalidad".

Nietzsche mismo parece aquí confirmar la conjetura que sobre él se ha hecho de que defiende la subjetividad, pues continúa: a las "personalidades débiles" no les parece "bastante fuerte medir el pasado con su propia medida". Pero, ¿por qué "con su propia medida"? Dos líneas más abajo, Nietzsche habla de una "coherencia entre el hombre y su ámbito histórico" (I 241; 139). Medir el pasado con su propia medida no significa someter el pasado a *mis medidas* (que la ciencia considera normativas), sino relacionarlo conmigo. Nietzsche considera insuficiente la opinión según la cual para asegurar la objetividad se requiere tan sólo desvin-

cularse uno mismo y su consciencia cotidiana (a través de los métodos generales obligatorios). Se llega incluso a suponer que aquel a quien un momento de lo pasado no importa absolutamente nada, está llamado a exponerlo. Esta es frecuentemente la relación —añade Nietzsche— entre los filólogos y los griegos: no tienen ningún interés común. Y a esto llaman “objetividad” (I 249; 150). Y con una prosopopeya todavía más juvenil añade: “Pues bien, donde debe precisamente exponerse lo supremo y lo más raro, se muestra, indignante, la no-participación intencional, el escogido arte de la motivación prosaica y superficial” (*Ibid.*).

Nietzsche aclara su afirmación sobre la necesidad de una fuerza para poder medir el pasado “con la propia medida”, con una pregunta: “Si —digamos— uno se ocupa de Demócrito, me brota siempre a los labios la pregunta: ¿por qué no de Heráclito? ¿O de Filón? ¿O de Bacon? ¿O de Descartes?, etc. Y después: ¿por qué, pues, precisamente de un filósofo? ¿Por qué no de un poeta, de un orador? Y finalmente: ¿Por qué sencillamente, de un griego? ¿Por qué no de un inglés o de un turco?” (I 241; 140).

“Fuerza de la personalidad” significa en esta *Consideración Extemporánea*, la capacidad de conocer objetivamente. Nietzsche descubre la razón de esto en el presupuesto del conocimiento histórico: una cosa de la Historia nunca “está presente; es histórica, esto es, está en un espacio propio distinto del espacio del que la considera. Se la arranca de su espacio, de su elemento, cuando, desconsiderada e insensatamente, se la investiga sometiéndola a modos de preguntar y criterios que dominan sobre el “espacio” y “tiempo” del investigador.

Este aspecto hermenéutico de las ciencias históricas —discutido ampliamente en tiempos de Nietzsche y después de él—, lo fundamenta Nietzsche, en el *Escrito sobre la Historia*, en un hecho que parece banal y facultativo. Quizá por esta apariencia no surge en la problemática del entendimiento de

las ciencias del espíritu, ni en la problemática del aseguramiento empírico, ni tampoco en la problemática sociológica de la praxis. El conocimiento histórico se plantea en todos estos casos, de una manera apriorística, como la *superación* de la ignorancia en cada uno de ellos. Esta superación radica en la diferenciación entre el antaño y el hoy, es decir, en la *superación de la distancia temporal*. (El concepto de Gadamer de historia del influjo es sólo la cobertura y la superación de la última ingenuidad que se opone a esta meta.)

Para familiarizarnos con las ideas de Nietzsche, refirámonos primero a una declaración particularmente facultativa, esto es, de efecto muy emocional. Nietzsche compara la manera de introducir a un adolescente en la historia con el modo en que recorreremos las galerías de arte y escuchamos los conciertos. "Uno oye sin duda que esto suena diferente a aquello (...) A esta pérdida cada vez mayor del sentimiento de extrañeza, a no admirarse nunca excesivamente, finalmente a gustar de todo, se le llama entonces el sentido histórico, la formación histórica" (I 255; 157).

Según esta declaración, la pérdida del sentimiento de extrañeza se debe a una *falla* de la formación histórica. ¿Cómo puede afirmarse aquí que la crítica de Nietzsche pretende establecer una medida superior de objetividad? A esto responde la idea de "lo que es digno de saberse". Si lo raro, lo incomparable, la "dignidad" pertenecen a la sustancia de una cosa, entonces la primera condición del conocimiento es conocer la modalidad distinta, esto es, la extrañeza. En un apunte del otoño de 1878, Nietzsche repite la crítica que entraña el ejemplo de la "galería de arte": la historia pretende *superar lo extraño*; el hombre se opone al pasado; todo debe ser "Yo, Biografía y Conocido-de-antiguo" (Obras completas IV, 3, p. 421). Nietzsche da vueltas a esta idea en todo el apartado 5 del *Escrito sobre la Historia*. Ya al comienzo de este apartado, pone de relieve que, al hablar de "sentido histórico", de "formación histórica", se trata del

carácter de una relación-con-el-mundo y no únicamente de una manera peculiar de la investigación del pasado. Es histórica la relación del hombre moderno con la realidad como tal. Consiste en trasponer la relación con todo lo que es cognoscible, ora acontecido, ora por acontecer, a la forma de presentación de los medios para la mediación. Los artistas históricos han convertido al "hombre moderno" en un "espectador errabundo". "Aún no ha terminado la guerra y ya hay sobre ella cientos de miles de versiones impresas, que la presentan como un platillo exquisito al paladar fatigado del curioso de la historia... [Todo hecho] se cubre inmediatamente con el toldo de la historia. [Se quiere] entender, calcular, comprender, cuando (séanos aquí permitido de paso destacar la forma de la expresión que está ligada al tiempo y no al sentido exacto de la expresión) se debía, con temor y temblor, afirmar que lo ininteligible es sublime" (I 238, 135 ss.).

Hay acontecimientos, sucesos en que es conveniente perseverar ante lo incomprensible, horrorizarse ante lo pavoroso, precipitarse sobre lo monstruoso de una cosa, pues un querer "entender" impaciente, la voluntad de un deber imperativo de comprensión *inmediata* hace que se escape lo que es "precisamente más importante" (*Ibid.*).

Nietzsche explica que cierto concepto de *saber* es un rasgo fundamental del mundo moderno: la voluntad de concebir y captar todo —también lo que sucede ahora—, como si ya hubiera acontecido. Al considerar *todo* como histórico, le privamos de su "efecto" en la mediación de las "fuentes" y de los hechos" que niega la presencia espacio-temporal. Todo, aun lo que todavía está en proceso, nos lo hacemos familiar siempre y cuando *sea ya pasado* y no sea perjudicial. "Ya puede suceder algo bueno y justo —acción, poesía, música—, el presuntuoso hombre de la cultura [como circunscribe aquí Nietzsche este ser-perfecto] pasa por alto la obra para preguntar sobre la historia del autor. Si éste ha producido

ya muchas obras, debe permitir que se interprete los pasos de su desarrollo hasta el momento y se le pronostique su presunta continuación. Se le comparará en seguida con otros, se le analizará, se hará la autopsia de la selección y tratamiento de su materia, se le recompondrá después sabiamente y se le exhortará a ir por el buen camino. Ya puede suceder lo más sorprendente, la multitud de los neutrales históricos estará siempre alerta para localizar al autor a gran distancia". "La formación histórica ya no le permite llegar a influir en el entendimiento auténtico, es decir, en la vida y la acción" (I 242; 140 s.).

La neutralidad es así un negarse a la verdad. Al hablar de "influjo", Nietzsche quiere significar menos una *consecuencia* práctica que se allega al conocimiento "teórico" (y que, por lo tanto, debía calcularse adicionalmente), que la circunstancia de una cosa histórica que sólo puede ser conocida en sí misma por el efecto que produce. Esto es importante en muchos casos (por ejemplo, en los griegos a diferencia de los romanos; véase *Nosotros, los filólogos*, n. 182, ed. Kröner, p. 582; o la segunda conferencia *Sobre el futuro de nuestras instituciones de enseñanza*, III, 209; 439 s.), en una confrontación del objeto por conocer y "su tiempo". "Neutralidad" tiene aquí, como aclara Nietzsche, su sentido literal: ni hombre ni mujer. "Su impulso es indiferente" (I 241; 140).

En las conferencias *Sobre el futuro de nuestras instituciones de enseñanza*, Nietzsche señala que esta concepción gnoseológica de la "neutralidad" fundamenta la aversión a las cuestiones objetivas y la preferencia por las reflexiones *metodológicas*, esto es, la aversión a cuestiones en las cuales no es posible mantener la neutralidad. En la quinta de estas conferencias, dice que a la "interpretación" se ha sustituido un ponderar y preguntar históricos, más aún, filológicos: lo que ha pensado o no este o aquel filósofo, si este o aquel escrito debe adjudicarsele con razón, o incluso, si esta o aquella variante es mejor" (III 255, 499).

La historización es neutralización: tal es la determinación más precisa de la afirmación de Nietzsche, según la cual la constelación de "vida" e "Historia" se ha transformado "con la exigencia de que la historia sea ciencia" (véase antes, en la p. 98). Lo *nuevo* no es que ahora aparezca el factor "cultural" ciencia en el círculo de las distintas manifestaciones culturales. Es nuevo —o dicho más cautamente, es la "desventaja" de lo nuevo— el cambio que la manera nueva de ciencia opera en la relación del cognoscente con lo conocido, del saber con lo sabido. Ya no es la cosa que se da a conocer, sino el procedimiento científico lo que determina lo que puede y debe ser conocido.

Aplicado a una cosa concreta —por ejemplo, los griegos, la naturaleza—, esto significa el planteamiento previo de la cosa como un "objeto" susceptible de ser sometido a este procedimiento. Esto no es una reflexión científico-teórica, sino una decisión previa, anterior a toda ejecución concreta de la especialización correspondiente, que consiste precisamente en ni siquiera plantear la cuestión de la adecuación, en el caso de los temas históricos. (Por ejemplo, la manera de conocer la estructura objetiva del objeto por conocer: su respectivo carácter temporal propio.)

Lo nuevo puede expresarse con la fórmula: la ciencia se hace un fin en sí misma. En el resumen de sus obras tempranas que Nietzsche presenta en *Ecce Homo*, dice acerca del *Escrito sobre la Historia*: "La segunda *Consideración Extemporánea* (1874) saca a la luz lo peligroso (...) de nuestro tipo de empresa científica (...) El fin se pierde y se barbariza el medio: la cultura, la moderna empresa científica" (II, 1113, 354)'.

Por lo tanto, Nietzsche no desafía a criticar en su época a la "ciencia", ni tampoco a la amplitud y aceleración de su crecimiento, sino a la normativa del obrar que tal ciencia imponía, al poder de lo que en el *Escrito sobre la Tragedia*, llamó la *fe* en la ciencia que, en su siglo, en Europa y en

Norteamérica, había empezado a impregnar toda relación humana con el mundo. No es lo nuevo, la ciencia sino el hecho de convertir el procedimiento científico en criterio de lo que debe o no debe tener vigencia. Esto quiere decir el aforismo contenido en las obras póstumas de los últimos años de Nietzsche (*Voluntad de Poder*, n. 466): "Lo que distingue a nuestro siglo XIX no es el triunfo de la ciencia, sino el triunfo del *método* científico sobre la ciencia" (III 814; 329).

El "medio" se barbariza, esto es, se hace fin en sí mismo. Ejemplos de esto en nuestro tiempo: la manifiesta estima de la investigación sobre los *medios* en los distintos campos. La independencia, por tanto, del conocimiento y del uso de las formas de comunicación, de sus técnicas y funciones para imponer contenidos educativos, de conducta y vida. La religión del *procesamiento de datos*, que juzga de la optimización de los procesos de mediación, como si fuera de suyo un mejoramiento de la realidad. La ideología de la información. Desde la década de 1920, el conocimiento de los procesos informativos en la construcción de la materia y de los organismos ha empezado a completar y aun a consolidar en las ciencias naturales, la indagación ya casi bicentaria de la realidad según sus leyes energéticas. A los resultados admirables de la investigación sobre genética de la biología molecular, de la Biofísica, se une la aclaración de cuestiones acerca del modo de desarrollo de la vida tanto en sus formas más simples, como en las superiores, y del funcionamiento de la vida (de su "trabajo"). Todo ello apoyado en la creencia de que la investigación de las condiciones de formación y de comportamiento es equiparable con el conocimiento de aquello que —a través de los procesos cibernéticos—, en cada caso, se forma y tiene un comportamiento determinado.

Esta reivindicación ontológico-moral en el enjuiciamiento del aspecto informativo inherente a todos los campos de

la realidad, esta reducción del ente a las condiciones de su "transmisión" es equiparable a un volver a mitologizar la conservación de la vida (*struggle for life*), presentándola como explicación de la vida, que se da tanto en el antiguo como en el nuevo darwinismo. La pregunta sobre la manera en que se conservan los organismos no sólo completa, sino reemplaza la cuestión sobre qué es lo que se conserva.

La investigación sobre los "medios" usurpa el lugar que correspondía a la cuestión sobre la finalidad. (Para ello no es necesario exagerar la circunstancia de que todo el esquema "Fin y Medios" tienda por sí mismo al instrumentalismo tecnológico. Nietzsche, en el resumen del *Escrito sobre la Historia*, lo expresa con la idea de la *perversión* de aquello que se llama "Cultura" en su contrario, la "Barbarie".)

c) *Subjetividad*

La historización de la relación con el mundo, el "toldo" de aquel "entender, calcular, comprender" programado que cubre la realización de los pasos de la vida; la "neutralización" de lo que es "hombre o mujer" en la ejecución de la historia, mediante la intervención de la voluntad en el cálculo, se podría considerar en primera instancia como un simple alejamiento de la realidad y del mundo, como una simple manifestación de carencia. Sin embargo, la teorización de la realidad tiene su propia dimensión activa. El desconocer la realidad es aquí, en primer término, una obra de la realidad: el cálculo, a diferencia de su propia autoconciencia, está frecuentemente al servicio de una dominación, y es, por parte del objeto por conocer, un dejarse-dominar.

En el *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche habla de un concepto previo de realidad, que antecede al comportamiento científico moderno frente a la realidad. Lo llama "fe en que la naturaleza puede ser indagada a fondo", en el caso de las ciencias naturales, modelo de todas las demás ciencias

(apartado 17; I 95; 141; algo semejante se dice en el apartado 15). Nietzsche repite casi con las mismas palabras, esta idea sobre el "optimismo" cognoscitivo, en uno de sus apuntes posteriores, pero la amplía en una definición de lo que influye este concepto previo en la relación del hombre con el objeto de investigación. Un aforismo de la obra póstuma de los últimos años de Nietzsche (*Voluntad de Poder* n. 677) dice: "La consideración científica del mundo: Crítica de la necesidad psicológica de ciencia. El querer-hacer-comprensible; el querer hacer práctico, útil, explotable (...) sólo el valor [lo conocido como 'efectivo'] puede ser contado y calculado", algo, por tanto, que es por sí mismo programable y pronosticable. Nietzsche concluye así la observación: "(...) Terrible que hasta de la historia se pueda tomar posesión de esta manera (...)" (III 867; 455).

Tales consideraciones sobre la "psicología" de la ciencia moderna frente a los campos del conocimiento prevalecen en la obra tardía. En el *Escrito sobre la Historia*, en consonancia con el trabajo pedagógico de Nietzsche en Basilea, domina el interés por la formación científica. Bajo el ideal declarado de "objetividad" percibe intenciones actuantes totalmente distintas, frecuentemente ignoradas de sus propios autores.

Nietzsche muestra esto (final de la parte 6) con un concepto que nos parece a primera vista, muy renovador: La sociedad moderna educa a los hombres para hacerlos y mantenerlos aptos para la productividad científica, antes de que hayan madurado para la meta a la que se orientan. Sin embargo, se reconoce por el contexto que lo que nos parece una alternativa al concepto de "madurez", Nietzsche la considera fundada precisamente en este concepto. Lo que Nietzsche, en su época de Basilea, quiere decir con "madurar", se cubre con su antigua preocupación por la liberación del hombre. La premura en la formación científica tiene efectivamente un buen motivo (o más bien, malo): su objetivo es

alejarse a los hombres del esfuerzo, de la "dificultad" de aprender de nuevo, de marcarse una meta nueva" (Final del apartado 6 de la *Consideración Extemporánea sobre Schopenhauer como educador* I 343; 270).

"Sólo desde la fuerza suprema del presente, os es lícito interpretar lo pasado (...) De otra manera, rebajaríais lo pasado hasta vosotros". Esto significa: "El hombre experimentado y superior escribe la Historia". Y esto exigiría: "huir de la paralizante maldición de la educación de esta época, cuyo beneficio está en no dejaros madurar para dominaros y explotaros, a vosotros los inmaduros" (I 250 s.; 151 s.). "Creedme", dice Nietzsche hacia el final del apartado 7, "si los hombres deben ser útiles y trabajar en la fábrica científica antes de madurar, entonces, en breve, la ciencia misma quedará arruinada, como los esclavos gastados prematuramente en la fábrica. Lamento que se considere necesario servirse de la jerga del amo de esclavos o del empresario para designar unas relaciones que debía pensarse libres de utilidades económicas, relevadas de las miserias de la vida; pero involuntariamente pugnan por salir de la boca las palabras: 'fábrica, mercado de trabajo, oferta, aprovechamiento' (...), cuando se quiere defender a la joven generación de intelectuales" (I 256; 158 s.).

En la *Consideración Extemporánea sobre Schopenhauer*, redactada después del *Escrito sobre la Historia*, Nietzsche explica esta relación entre investigación y valoración de la realidad, entre ciencia y economía modernas. El ya mencionado apartado 6 de este escrito habla acerca de las "segundas intenciones que llevan consigo los poderes que actualmente promueven más activamente la cultura" (I 330; 254). "Dondequiera que se habla hoy de 'Estado cultural', se le encomienda a éste la tarea de desencadenar las fuerzas espirituales de una generación hasta el punto en que puedan servir y ser de utilidad a las instituciones existentes; pero sólo hasta ese punto; como se desvía parcialmente un arroyo del

bosque, mediante diques y armazones, para mover molinos que requieren una fuerza menor, cuando la fuerza total del arroyo sería más peligrosa que útil para el molino. Ese desencadenar es simultáneamente y mucho más un encadenar" (I 331 s.; 256). A este "egoísmo (oculto) del Estado" (*Ibid.*) corresponde "un (oculto) egoísmo de la ciencia" (I 236; 261). Esta ve en todas partes sólo "problemas del conocimiento", mientras que, por ejemplo, el sufrimiento es algo propiamente ininteligible en su mundo, algo que no le incumbe, por lo tanto, a lo sumo, un problema" (I 336; 262).

La formación científica considera lo específico de la conciencia científica el aseguramiento metodológico contra el influjo de los intereses subjetivos. Nietzsche, en la etapa de Basilea, se plantea la pregunta de si ese altruismo querido, expreso, ya significado con el término de "objetividad", puede estar ligado con su contrario. La pregunta que subyace en las referencias a las "segundas intenciones" de los poderes que fomentan la cultura —el Estado y la Economía— en el escrito sobre Schopenhauer, es la siguiente: si la reducción de lo explicable genéticamente y de lo inteligible históricamente a la neutralidad no transige involuntariamente con el capricho (el "egoísmo") de la práctica moderna. Sobre el egoísmo de los industriales, Nietzsche afirma que éste necesita la ayuda de la cultura, a la que, por gratitud, auxilia a su vez, pero naturalmente queriendo de inmediato prescribirle la meta y la medida (...) La formación sería [según esto] definida como la sagacidad para llegar a estar en sus necesidades y en la satisfacción de éstas, completamente adaptado a la época, para disponer de todos los medios y maneras de ganar dinero tan fácilmente como sea posible (...) Aquí se odia toda formación que aísla, que fija metas que van más allá del diseño y la industria, que requiere mucho tiempo (...) Según la moralidad vigente aquí, precisamente lo contrario es estimado, a saber, una formación apresurada para convertirse pronto en un ser que gana dinero y natural-

mente una formación más cuidadosa para poder convertirse en un ser que gana muchísimo dinero. Al hombre se le permitirá tanta cultura cuanta interese a la industria y al comercio mundial, pero se exigirá de él otro tanto" (I 330-332; 254-256)⁶.

Relacionando el concepto histórico de "realidad" con el criterio económico de "resultado", Nietzsche demuestra en el apartado 8 del *Escrito sobre la Historia*, la relación (subterránea) del ideal moderno de objetividad en su propia práctica metodológica con el interés moderno de la industria y el comercio mundial.

Una cosa se considera realidad histórica o "hecho" histórico, si se la acredita como "histórica", es decir, según sus consecuencias. Se aplica este criterio de realidad de una manera "ingenua", al adjudicar "significación histórica" a un nuevo acontecimiento. La idea de sus efectos, la reflexión sobre el futuro de su ser-pretérito es más amplia que el campo de irradiación presente de dolor, cólera, felicidad, violencia o largo silencio que genuinamente le corresponde. Este concepto de realidad histórica que (como lo han mostrado las ideas del apartado 5) es totalmente independiente de la ampliación o desprecio de la investigación histórica, pues penetra toda la relación-con-el-mundo de una época, se revela —dice Nietzsche en el apartado 8— en la "admiración ante el poder de la historia". Esta admiración es de tal naturaleza que "prácticamente convierte toda mirada en desnuda admiración del éxito y conduce al culto idolátrico de lo factual. Para designar este culto ya ha ejercitado uno generalmente el giro muy mitológico y además muy alemán de "tener en cuenta los hechos". Nietzsche prosigue: "Pero el que ha aprendido a inclinarse y bajar la cabeza ante el 'poder de la historia', terminará sometiéndose a todo poder, sea gobierno, sea opinión pública, sea mayoría numérica, y será la marioneta de cualquier poder que mueva los hilos" (I 263; 1675).

Nietzsche cierra estas observaciones sobre la admiración ante el éxito, considerada como signo de la historización de nuestra relación-con-el-mundo, en el apartado 8 del *Escrito sobre la Historia*, con un llamamiento moral: "Entonces respecto de cualquier virtud, de la justicia, de la magnanimidad, de la valentía, de la sabiduría y de la compasión humana, el hombre es virtuoso por cuanto se rebela contra el poder ciego de los hechos, contra la tiranía de lo real y se somete a leyes distintas a las leyes de esas fluctuaciones de la historia. Nada siempre en contra de las corrientes históricas" (I 265; 170).

3. EL PENSAMIENTO HISTÓRICO DE NIETZSCHE

A la mitad de este apartado 8 del *Escrito sobre la Historia*, Nietzsche expresa en forma de tesis su respuesta a la pregunta sobre lo que hay que hacer frente a los "perjuicios" de la Historia moderna. Esta tesis prueba que la crítica de Nietzsche sobre el presente y sobre la ciencia es sólo un alejamiento de la conciencia histórica y uno de los casos de aversión a la modernidad que se acentuaron a consecuencia de la Revolución francesa. El hecho que Nietzsche reflexione sobre las relaciones de los tiempos antiguos en su diferencia con su propia época, no significa que desee que vuelvan. La reflexión sobre lo-que-ha-sido es más bien ya un acto de la conciencia moderna. Superar el estado de emergencia de la propia época, que se conoce sólo en la confrontación con épocas anteriores, no puede significar hacer reversible la "constelación moderna de vida e historia" (mencionada en el apartado 4), "según la cual la historia debe ser ciencia" (I 231; 127). Como dice Nietzsche expresamente en este pasaje, este "astro luminoso y glorioso" debe más bien ser liberado para que vuelva a dar su luz. La tesis de Nietzsche expresada en el apartado 8 dice: "El origen de la formación histórica (...) debe ser conocido de nuevo históricamente, la

historia misma debe resolver el problema de la historia, el saber debe volver contra sí mismo su aguijón. Este triple deber es el imperativo del espíritu de la Edad Moderna, si es que realmente tiene algo nuevo, poderoso, original, que promete vida" (I 261; 164).

Nietzsche caracteriza con este imperativo, una relación con la historia que él tuvo en este escrito y, desde el *Nacimiento de la Tragedia*, en todo su pensamiento. Sea explicada brevemente esta relación, según el triple deber:

a) "El origen de la formación histórica debe ser de nuevo conocido históricamente." Nietzsche explica el carácter histórico de la relación moderna con el mundo a partir de su origen. Esta genealogía de la historia moderna tiene, para Nietzsche, varios niveles escalonados. Considera que la conciencia de la historia, moderna y científica, se funda en tres cambios de época. El cambio más próximo a nosotros, está caracterizado por el comienzo de la investigación del pasado reflexionada *metodológicamente*, a finales del siglo XIX y principios del XX. (Especialmente a este respecto, el ejemplo de la crítica de las fuentes en la Teología, en el apartado 7 del *Escrito sobre la Historia*.) Este pensamiento es comparable a las reflexiones sobre la aparición de la ciencia histórica en Droysen y Dilthey.

A esto antecede, muchos siglos atrás, el comienzo de un pensamiento propiamente histórico, es decir, teleológico y escatológico en los romanos y en el cristianismo, que culmina en Hegel y de éste pasa al historicismo del siglo XIX. (Acercas de la escatología cristiana, especialmente el apartado 8 del *Escrito sobre la Historia*; acerca de los romanos, referencias en el *Escrito sobre la Tragedia* y el esbozo de *Nosotros, los filólogos*.) Karl Löwith ha desarrollado esta idea, aunque descuidando la conciencia histórica romana, cuya importancia fundamental para la Europa posterior reconoció Nietzsche.

Más antiguo es el tercer cambio de época en la Historia universal: la transformación del pensamiento mítico en pensamiento psicológico en la Grecia de 400 a. de C. Sobre este punto Nietzsche no dejó de observar que el mito griego ya desde Homero estaba marcado por el *Logos*. (A este nivel corresponden los juicios sobre Eurípides y Sócrates de la parte central del *Nacimiento de la Tragedia* que, considerados en sí mismos, son exagerados, pero, sin embargo, dignos de atención como referencias a una transformación histórica.)

b) Los límites de estos tres amplísimos círculos en los cuales, según la opinión de Nietzsche, se funda históricamente la conciencia histórica moderna, los señala Nietzsche sólo negativamente en el *Escrito sobre la Historia*, por cuanto califica de ahistóricas las épocas prealejandrina y presocrática de la antigua Grecia. "En el antiguo mundo griego primitivo de lo grande, natural y humano —se dice en el mismo párrafo que contiene la tesis sobre la superación histórica del peligro histórico— encontramos también la realidad de una formación esencialmente ahistórica y, a pesar de esto —o más bien por esto, inefablemente rica y vivaz" (I 261 s.; 165 s.). La lectura del *Escrito sobre la Tragedia* (en el capítulo VI y principio del VII) nos dice la manera en que Nietzsche considera esta época marcada ya por una concepción histórica peculiar. Ya antes se ha hecho la observación de que con el predicado "formación ahistórica", Nietzsche pone de relieve una especial estructura *epocal*, es decir que al aplicar este predicado, tiene en mente un hecho histórico. Este acento de su propio pensamiento histórico —el fenómeno de las *diferencias de épocas* en su sucesión y coexistencia— lo pone Nietzsche en la segunda proposición de la tesis mencionada: "La historia debe resolver el problema de la historia misma."

La manera en que Nietzsche plantea las preguntas, repre-

senta una radicalización de la intención fundamental del pensamiento histórico moderno, que exige conocer lo individual de una época (de un pueblo, de una comunidad lingüística, de una cultura). (Esta intención ya se vislumbraba en los escritos filosófico-históricos de Herder y en los estudios lingüístico-geográficos de Wilhelm von Humboldt.) La pregunta es pues: ¿qué constituye en cada caso lo peculiar? ¿En dónde está el problema de este planteamiento de la cuestión?

El problema que, según Nietzsche, hay aquí, se manifiesta retrospectivamente en la solución de Nietzsche, en su enfoque inicial para la solución de ese problema. Nietzsche distingue inicialmente las épocas históricas griegas de las romanas, las griegas tempranas de las griegas tardías, según la característica relación con la historia peculiar de cada una. Con ello se señala al conocimiento histórico (histórico-universal) la tarea de conocer las diversas épocas en su diversidad, en su peculiaridad respectiva (en su estructura peculiar), mediante la indagación sobre la relación temporal peculiar, propia de cada época. Da comienzo al problema de la historia la sospecha de que, al obtener e interpretar las fuentes de nuestro conocimiento histórico, hemos convertido en criterio una categoría de historia que sólo corresponde a nuestra época (la edad moderna cartesiana). De esta categoría —para citar sólo un caso del influjo de esta decisión histórico-científica previa— se deriva sencillamente nuestro concepto de “objeto” (y con éste, el concepto de *factum* o “hecho” histórico).

Mencionemos aquí sólo algunos casos de los múltiples enfoques con los que, desde hace dos generaciones, se ha empezado a abrir brechas en el trabajo científico para solucionar históricamente este problema.

En el caso de la antigüedad griega, no puede conocerse los “hechos” de la tradición —desde la vasija de los ungüentos hasta el texto de las tragedias—, sin conocer la experien-

cia mítica del mundo griego, es decir, sin conocer el significado de renovación del mundo (para el modo de pensar griego, renovación de la relación entre el hombre y los dioses) que entrañan en todo tiempo, la competición y las guerras, la actuación del rapsoda y la danza ditirámbica, el ágora y la orquesta, en su relación con las conmemoraciones festivas del pasado, que toman la forma de conmemoración de los héroes muertos hace mucho tiempo. No se conoce los viaductos y el sistema jurídico, lo imperial y cotidiano de los romanos, sin conocer —por ejemplo, a partir de *La Eneida* o de los relieves de los arcos del triunfo— lo que para los romanos significa sencillamente “voluntad, poder, acción”; sin conocer que aquí se inicia algo que puede compararse con el esquema causa-efecto, que nos es familiar⁷. Se malinterpreta los testimonios de la historia egipcia, si no se capta el significado que marca los eventos y crea la realidad, del carácter epocal de las fiestas —sólo espectáculo para nuestro pensamiento— para una restauración, reposición de la ordenación del mundo.

Aunque puedan registrarse e interpretarse los testimonios dentro de cada disciplina particular (Historia, Historia del Arte, Historia de la Literatura, Historia de las Religiones), no se llega a la Historia —en el último caso mencionado—, sin fundamentar la investigación y la exposición en la división y jerarquización de las disciplinas que se ha impuesto en Europa desde Roma y el siglo XVIII, según las cuales, por ejemplo el arte y a su semejanza, el acontecer mítico y cultural, se agrega posteriormente a los acontecimientos reales como un espejo o un velo (que los eleva, transfigura, manipula u oscurece). En *La Historia como Fiesta* (1966), el egiptólogo Erik Hornung, basándose en ejemplos del Egipto y del México antiguos, se ha referido a la relación entre conciencia histórica (“imagen histórica”) y realización histórica, y a las correcciones de nuestro moderno concepto europeo de historia, que serían necesarias para un conocimiento

de la historia misma (y no sólo de algunas costumbres "culturales"), en el caso de épocas y ámbitos extraños a Europa⁸. Se deriva de tal observación que la intención fundamental de la ciencia —conocer objetivamente una cosa— exige en tales casos un cambio de mentalidad, que no puede alcanzar la metodología de una o varias disciplinas. Respecto de nuestro propio origen greco-romano, el historiador de la antigüedad Christian Meier remite, en los ensayos publicados bajo el título *Formación del concepto de Democracia* (1970), a esta dimensión del conocimiento histórico⁹. En uno de estos ensayos —¿Qué hay todavía de la Historia Antigua?—, explica el autor el problema del conocimiento histórico —podríamos llamarlo la dimensión categorial del conocimiento histórico—, basándose en la transformación del significado de los conceptos usuales sólo en el área especial de lo político, que nosotros identificamos con la "Historia". Debe uno darse cuenta de que "por ejemplo, los conceptos 'público, político, privado, social' —que nos son imprescindibles— tienen siempre significados e interrelaciones distintas" (p. 165). Esta exigencia especial del conocimiento histórico radicaría en prestar atención a esta diversidad del significado de las palabras, tan pronto como uno sale fuera de la región que previamente nos ha señalado el uso habitual de tales conceptos, es decir, de la región de la Historia moderna y contemporánea.

Esta reivindicación exige "indagar sobre la estructura de cada área especial", que da a tales conceptos sus respectivos significado y relación (distintos en cada caso). Este exigir que se conozca el "área" está muy cerca de la reivindicación hecha por Nietzsche de conocimiento del "horizonte". "Sólo viendo el conjunto del área puede definirse lo que es la guerra, el poder, lo interno y lo externo; lo que es el sujeto político y en qué grado algo lo es, a cuánto llega el cálculo y el pensamiento político" (*Ibid.*). Dicho en forma de principio: "No hay que presuponer nada, ni siquiera lo elemental,

pues primeramente debe descubrirse lo que es precisamente lo elemental y lo que no lo es" (*Ibid.*). Christian Meier demuestra en la mencionada colección de ensayos, esta exigencia en dos ejemplos: una interpretación del concepto de democracia y una interpretación de la guerra civil de César.

c) "El saber debe volver su aguijón contra sí mismo." Tanto se conoce lo distinto, lo lejano, cuanto se le asume en su extrañeza. El principio del conocimiento ya no puede ser la remoción de lo lejano. Ello sería una falsificación: "(...) todo debe ser yo, biografía, conocido de antiguo" (aquí p. 106). Pero, ¿qué sería esto, si no es poesía o mística? Si no debemos cobrar por lo que nos es transmitido ni avasallararlo, entonces queda otra posibilidad que, a pesar de todo, sigue a la reivindicación de saber que hace el conocimiento: la disposición para cambiar el propio modo de pensar al estudiar lo extraño en cada caso.

Ello no significa adaptarse a lo pasado en vez de a lo presente. (Sería romanticismo antiguo o nuevo.) Significa abandonar la trivialidad de la pura presencia (alargada histórica o futuroológicamente) para entrar en la espaciosa dimensión histórica. (Esto podría también decirse así: abandonar la unidimensionalidad del criterio de la presencia para entrar en la tridimensionalidad del criterio del tiempo.) Pertenece a este peculiar carácter histórico de la Historia *que la historia misma se estructure en cada época de un modo distinto.*

La necesidad de un cambio de pensamiento "categorial" trae consigo que, en una potenciación de la exigencia de tal conocimiento, del "aguijón" de la ciencia, el conocimiento del pasado se identifique con la crítica del presente a pesar de los posibles cambios de acento.

Una observación ulterior de Christian Meier nos servirá para explicar esto. Meier remite en el ensayo *¿Qué hay todavía hoy de la Historia Antigua?* a la problemática de los

conceptos fundamentales aparentemente evidentes, cuando se intenta referir los testimonios antiguos, por ejemplo, en el caso del fenómeno de la "objetividad de los griegos"¹⁰. (Esta cita y la siguiente en *Formación del Concepto de Democracia*, p. 178 s.). ¿Cuánto se cumple en este intento nuestro concepto de objetividad? ¿Cuánto aparece en nuestro concepto de objetividad, el fenómeno griego —que nosotros circunscribimos con esto— "limitado de una manera particular", de suerte que —como debemos decirlo entonces— "cierto personalismo corresponda en la mayor parte de las épocas, a la objetividad griega?" Con ello Meier destaca un efecto que nos afecta: "la especial provocación que produce este campo precisamente por su carácter diferente [en este caso, el horizonte de los griegos]". "Si nos acercamos a este campo con nuestras propias palabras —como es necesario— (palabras que ahora son nuestras, aunque hayan sido miles de veces tomadas de la Antigüedad), entonces experimentaremos no sólo la insuficiencia de éstas, sino su relatividad". Precisamente en la aplicación de nuestros conceptos a la Antigüedad, se manifiesta algo de nuestro mundo y de nuestro lenguaje, tan luego como se ve en ellos no sólo medios, sino problemas". Meier ejemplifica esto en el intento de comprender la posición de la plebe romana en la sociedad global según la *Lex Hortensia* de 287 a. de C., calificándola de "constitucional". Y añade: "Lo mismo se podría mostrar en el ciudadano en la Constitución, probablemente también en la mercancía." Con las posibilidades y medios que se han impuesto a través del pensamiento histórico de las últimas generaciones, Meier muestra el procedimiento que Nietzsche resume al principio del *Escrito sobre la Historia* (al final del prólogo, aquí p. 96) en la observación: "no debe silenciarse que yo sólo llego a experiencias tan extemporáneas sobre mí mismo como hijo del tiempo actual, por cuanto soy discípulo de los tiempos antiguos, especialmente de los griegos". Vemos, dice Meier, que necesitamos la historia anti-

gua, con tal de que, “conscientes y decididos, partamos de la extrañeza de la Antigüedad”. “Esta extrañeza debía asumirla conscientemente nuestro tiempo como punto de partida e incluirla en la reflexión, por supuesto no para, partiendo de ella, entender la Antigüedad, ni siquiera para hacerla actual, sino, por el contrario, para liberarla de los ingredientes de nuestro tiempo” (p. 180). Nosotros necesitamos la historia antigua, “porque, por la rapidez con que avanza nuestro tiempo, nos vemos ante situaciones siempre nuevas, que no se puede calcular con anticipación, y porque ganaremos una distancia cada vez mayor respecto de nuestra realidad; (...) porque no podemos ya —desgraciadamente— darnos el lujo de la ingenua consideración histórica de la Edad Moderna con su dimensión limitativa de toda amplitud y profundidad sugerentes, y con su supuesta familiaridad con la historia; porque debemos elaborar conceptos e imágenes y modos de probar el conocimiento, adecuados para algo más que la Edad Moderna y el pasado representado modernamente. ¿Qué es la política como tal, cómo pueden organizarse partidos, hasta dónde podemos llegar con conceptos como dominio y libertad, cuando todos los horizontes se han replegado ante lo habitual? ¿Cuál es la relación entre teoría y praxis, y sobre todo, qué significa el factor tiempo, la dimensión temporal? Todas estas cuestiones nos ocuparán cada vez más y apenas habrá analogías —dentro de la Edad Moderna— que puedan servirnos de orientación” (p. 179 s.).

El procedimiento histórico de una indagación sobre el origen (“El origen de la formación histórica misma debe ser conocido históricamente”) y el procedimiento histórico de una confrontación de lo moderno con lo pasado (“El saber debe volver su aguijón contra sí mismo”) están ambos, en la obra tardía de Nietzsche, vinculados en el rasgo de su pensamiento que él mismo caracteriza como *Psicología*, a saber, el descubrimiento, la revelación, el desenmascaramiento de los motivos de la acción que frecuentemente los mismos

actores no perciben. Para Nietzsche la diferencia decisiva está entre la autoconciencia expresa y la motivación inconsciente, entre las razones supuestamente incondicionadas y los motivos en verdad condicionados al tiempo, al caso y al poder. Pero sólo mediante este error por el que los verdaderos motivos son desconocidos para los actores que más bien creen seguir valores absolutos, los motivos verdaderos adquieren el poder de la realización.

El título de una de las dos últimas obras principales de Nietzsche: *Más allá del bien y del mal* sugiere esta manera de indagar yendo siempre más allá de los motivos de la acción "visibles" que se tienen por verdaderos. El título de la otra obra principal de los dos últimos años de trabajo indica el procedimiento: *Acerca de la Genealogía de la Moral*. La pretensión de la Moral de poseer criterios absolutos debe ser desarmada, mostrando su aparición, probando que lo que supuestamente puede juzgar sobre el nacimiento y la muerte es algo que ha nacido y por lo tanto, es perecedero.

Hay un eco de la crítica temprana de lo socrático, cuando Nietzsche, en la parte 3 del escrito polémico *Acerca de la Genealogía de la Moral*, titulada "¿Qué significan los ideales ascéticos?", dice: "¡Qué no oculta hoy toda ciencia! ¡Cuánto debe al menos ocultar! La habilidad de nuestros mejores intelectuales, su diligencia sin sentido, su cabeza humeante día y noche, su maestría en el oficio. ¡Cuántas veces todo esto tiene el verdadero propósito de impedir que algo se haga visible! ¡La ciencia como medio del autoaturdimiento! ¿Conocéis esto?" (apartado 23; II 888; 396).

(En esta obra tardía de Nietzsche pesa más que en la obra temprana, la perversión de las intenciones "psicológicas" propias, el propio disimulo de la Ilustración ambicionada, a través de la inmersión de su filosofía precisamente en el horizonte que acuña su época y que él mismo, eternizándolo falsamente, redujo a concepto con la idea de la "volun-

tad de poder". Esto es válido sobre todo para su concepción genealógica de una "Moral de Esclavos".)

En el libro *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche caracteriza el rasgo histórico de su propio pensamiento como una forma de escepticismo. Y en ella se reclama (en el apartado "Nosotros, los intelectuales") expresamente de los "grandes filólogos y críticos de historia alemanes (todos los cuales sin excepción, bien examinado todo, eran artistas de la destrucción y de la descomposición)". Su polémica contra los alemanes, agudizada todavía más en su último tiempo de trabajo, se interrumpe aquí, cuando muestra como modelo "la forma alemana del escepticismo", a la que se debe alabar por su "desconfianza crítica e histórica" (n. 209; II 673; 131). Y aquí, corrigiendo los juicios de la obra temprana dirigidos contra Hegel, Nietzsche incluye, sin lugar a dudas, en esta alabanza el interés histórico de Hegel. Se queja de la "mala influencia" de Schopenhauer: "El nos ha llevado, por su estúpida cólera contra Hegel, a arrancar toda la última generación de la cultura alemana, la cual cultura, sopesado todo, ha sido una cima y una fineza adivinatoria del sentido histórico; pero Schopenhauer mismo era, precisamente en este punto, pobre, insensible, no alemán hasta la genialidad" (n. 204; II 664; 119 s.).

En otro aforismo del mismo apartado "Nosotros, los intelectuales" (n. 212), en el cual Nietzsche apostrofa a los filósofos llamándoles "la mala conciencia de su tiempo", habla de la necesidad de decir una cosa en un tiempo y otra (la doctrina inversa) en otro tiempo. Ello es necesario porque los filósofos descubren siempre "cuánta hipocresía, comodidad, cuánto desaliño y disentiimiento, cuánta mentira se esconde bajo el tipo de su moralidad contemporánea que tanto honran; cuánta virtud anticuada. Decían siempre: "debemos ir a donde vosotros os sintáis menos a gusto" (II 677; 136). Esta relación situacional del pensamiento es lo contrario del relativismo histórico, pues en la relación con el

“hoy” y el “tipo veneradísimo” de una época correspondientes, puede llegar a descubrirse la mentira que se esconde allí en cada caso, y, por lo tanto, la verdad.

4. LA CUESTIÓN ACERCA DE LA IMPORTANCIA DE BURCKHARDT PARA NIETZSCHE

a) *El lugar privilegiado de Burckhardt, según Nietzsche*

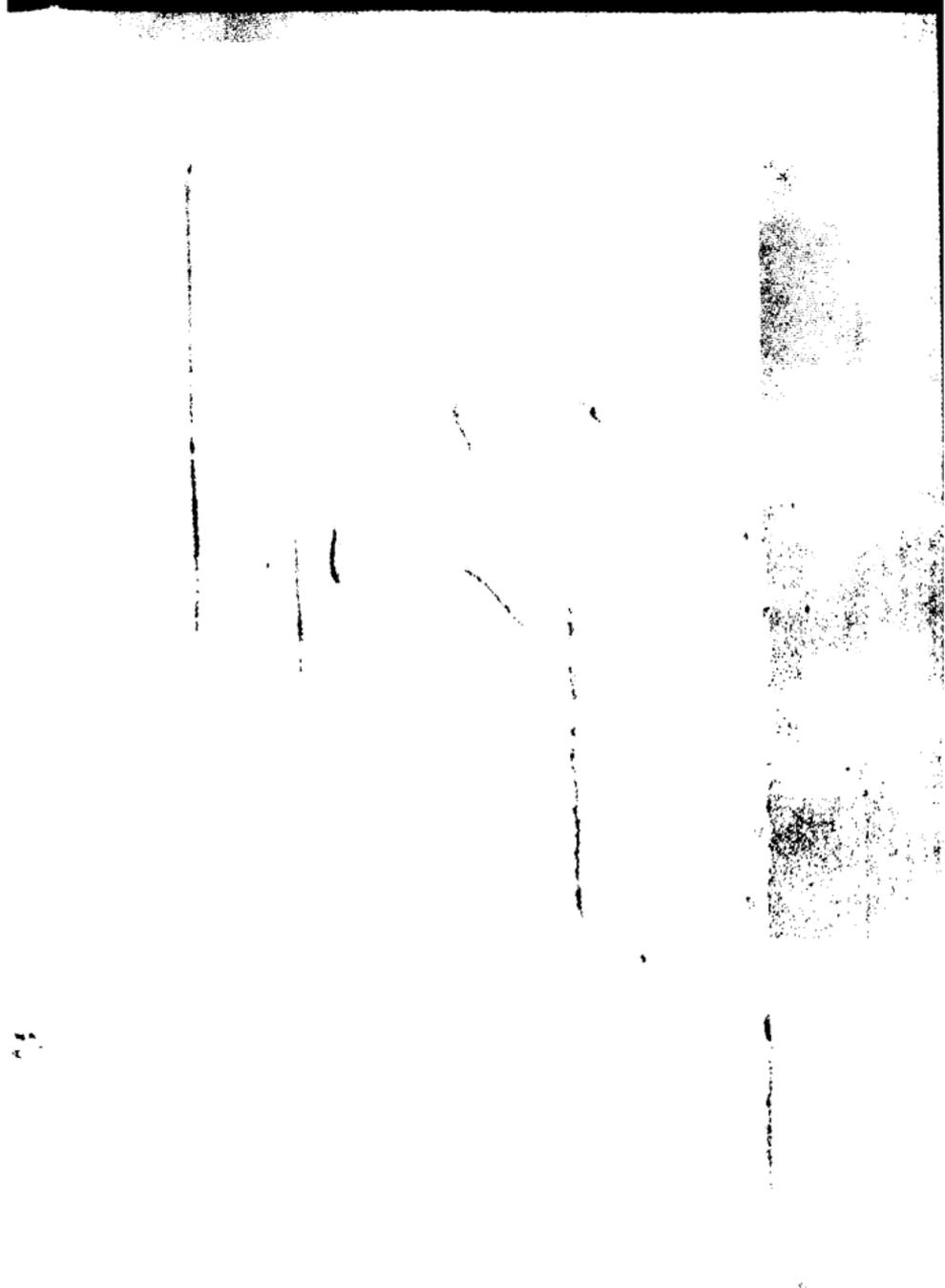
La relación de Nietzsche con Schopenhauer y Wagner, los dos “modelos” de los que se ocupó ampliamente en su obra temprana, cambió en los años posteriores. Nietzsche destaca cada vez más su diferencia con Schopenhauer: su equivocación en la admiración inicial, su contraposición a las ideas fundamentales (por ejemplo, a la teoría de Schopenhauer sobre el arte, según la cual éste “aquieta” la voluntad, o a su gran idea ética de la compasión). La virulencia y la agudeza de sus ataques posteriores contra Wagner no es comparable con el inequívoco distanciamiento de Schopenhauer (que incluye ulteriormente la obra temprana). En el caso de Wagner, Nietzsche cree deber sentirse engañado, abandonado, traicionado en primer lugar (y expresamente) por la transformación desde Bayreuth y después de Bayreuth, de aquel Wagner que, en su persona y en su obra, había llegado a ser su modelo (*Parsifal* se le representa como una traición a la triple constelación de *Tristán*, *el Anillo* y *los Maestros Cantores*). En segundo lugar (e implícitamente) Wagner encarnaba para Nietzsche aquellas experiencias de su etapa de Basilea de las cuales —como de una primera altura conquistada en su ascensión— se había alejado más tarde con la *Metafísica del Eterno Retorno* y la *Voluntad de Poder*. Y en tercero y último lugar, no faltan pruebas hasta en los últimos escritos y cartas, de que el esplendor de la temprana amistad y la felicidad de la música de Wagner pudieron ser

enfanzados, pero no extinguidos por el estallido de las hostilidades.

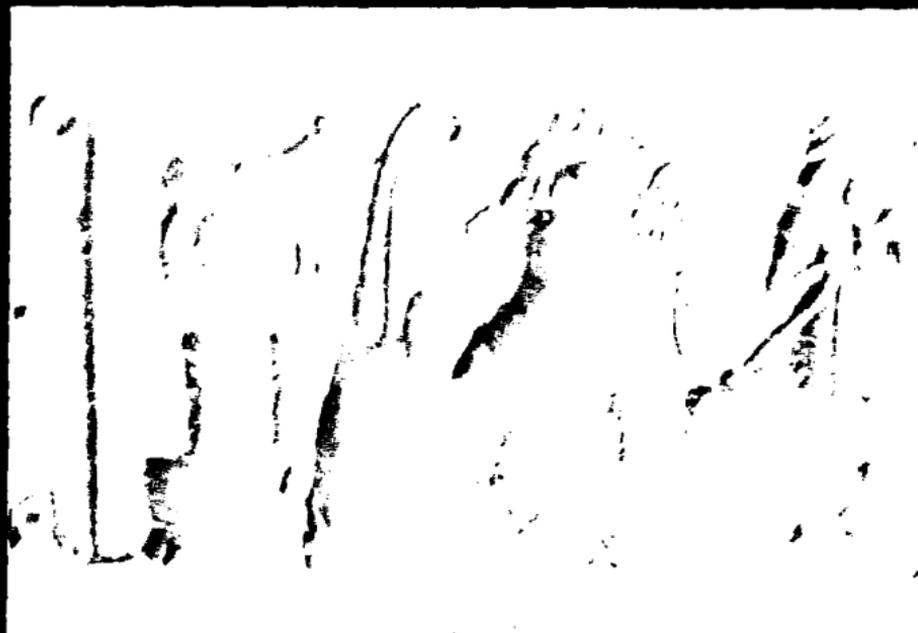
Jacob Burckhardt aparece raras veces en las afirmaciones de Nietzsche. Sin embargo, los escasos pasajes de los escritos en que aparece su nombre, y las breves cartas¹¹ (que a menudo sólo acompañan el envío de libros) resultan, tomados en conjunto, la señal única de un sentimiento de concordia y admiración, no turbado ni menguado durante el tiempo de creación de Nietzsche desde los comienzos en Basilea hasta el colapso en Turín. No hay atenuación seria ni réplica a expresiones como las que se citan a continuación, a diferencia de lo que sucede en casos similares. El 22 de septiembre de 1886, Nietzsche escribe desde Sils Maria —a propósito de la impresión de *Más allá del bien y del mal*—: “No conozco a nadie que tenga, como usted, una tal cantidad de presupuestos comunes conmigo.” El 14 de noviembre de 1887, escribe desde Niza: “Distinguido señor: no puede nadie acordarse de usted con mayor agradecimiento que yo.”

No debe ocuparnos aquí la relación personal mutua entre Burckhardt y Nietzsche, ni la cuestión de la importancia que pudieron tener para Burckhardt los diálogos con Nietzsche y el conocimiento de los escritos de éste en ese tiempo (*El Nacimiento de la Tragedia*, sobre todo)¹². En la reserva con la que Burckhardt acogió los intentos de Nietzsche por granjearse su simpatía, se habrán vinculado dos momentos heterogéneos: objetivo, el primero: el sentimiento de la diferencia de intenciones (donde Nietzsche acentuaba los puntos de contacto en los campos recíprocos del ver y del pensar, Burckhardt sentía con mayor fuerza las diferencias); personal, el segundo momento: el recelo acusado de Burckhardt ante las muestras impulsivas de simpatía¹³.

Aquí se dará únicamente una vista de conjunto sobre la peculiaridad del estudio histórico según Burckhardt, que alcanzó su punto culminante al tiempo de la actividad peda-



1. Lápida del Rey "Serpiente", piedra de cal. 1.^a Dinastía, 2800 a. C., París, Louvre. Anchura 85 cm. El nombre Horus del rey, una serpiente con la cabeza levantada encima de la vista del palacio, cuya fachada dividida, adornada con acanaladuras, muestra tres torres y dos grandes puertas. (Ambas puertas corresponden a la unificación de los territorios del Alto y Bajo Egipto.) Arriba el dios-rey en figura de halcón. Según Max Hirmer y Eberhard Otto, *Aegyptische Kunst* (Arte egipcio), dtv 1971, t. 1, p. 74; Wolf, *Frühe Hochkulturen* (Altas culturas antiguas), Egipto, Mesopotamia, Egeo, *Beleg-Stilgeschichte* t. 1, 1969, p. 58.



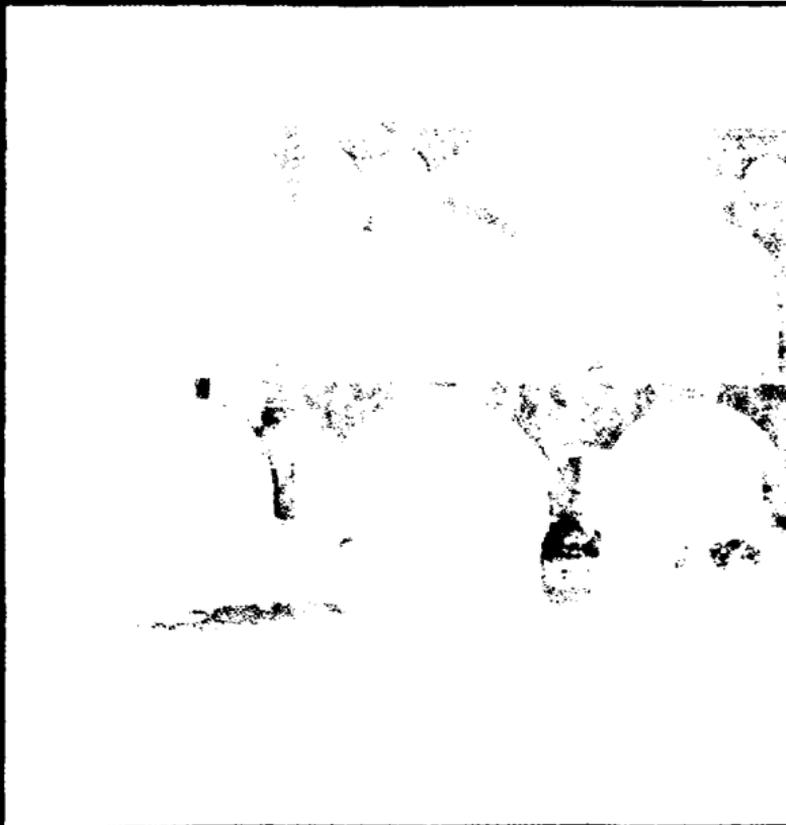
2. Imagen del sello cilíndrico de la época de Djemdet Nasr, Sumeria antigua. 3000-2700 años. "El pastor", pastorea las ovejas sagradas de Inanna, que está representada por los haces de junco, un cordero. Según Harmut Schmökel, *Ur, Asiria y Babilonia, serie Grosse Kulturen der Welt* (Grande cultura del mundo), 1955, p. 274; Walther Wolf, *Frühe Hochkulturen*, 1969, p. 152. Reproducción de *Mesopotamien* (El arte de la antigua Mesopotamia), 1967. (N)



3. Vaseja de ofrendas, bronce patinado, Tipo *fang-1* (cuadrado I), China, 1000 a. C. Altura: cerca de 35 cm. Colonia, Museo de Asia Oriental. La vaseja consta de un cuerpo con su base y una tapa con su capitel que reproduce, en pequeño, la forma básica de la tapa. El cuerpo de la vaseja, a su vez, se divide en tres partes, que aparecen en las paredes de la vaseja como zonas planas separadas por estrechas bandas bruñidas: la base, la parte media ensanchada que contiene las ofrendas y la banda bajo el borde. Sobre el techo pesado del capitel ligero, por así decir, suspendido. Las crestas en relieve acentúan frente a las partes situadas transversalmente, el eje medio vertical y constituyen un eje de simetría de la ornamentación que ni se aparta ni se vuelve hacia el eje; resumen todo el cuerpo de la vaseja en una unidad monumental, por cuanto irradian simultáneamente a todas partes, conduciendo la ornamentación de las paredes hacia fuera, como ya sucedía con los ojos de la máscara animal del Tao-Tia, repetidas muchas veces. (Según Dietrich Seckel, *Einführung in die Kunst Ostasiens* (Introducción al arte de Asia Oriental), 34 interpretaciones. Colección Piper, 1960, pp. 24-29. Reproducción del Museo de Arte asiático oriental, Colonia. (Ver cap. I, 1.)



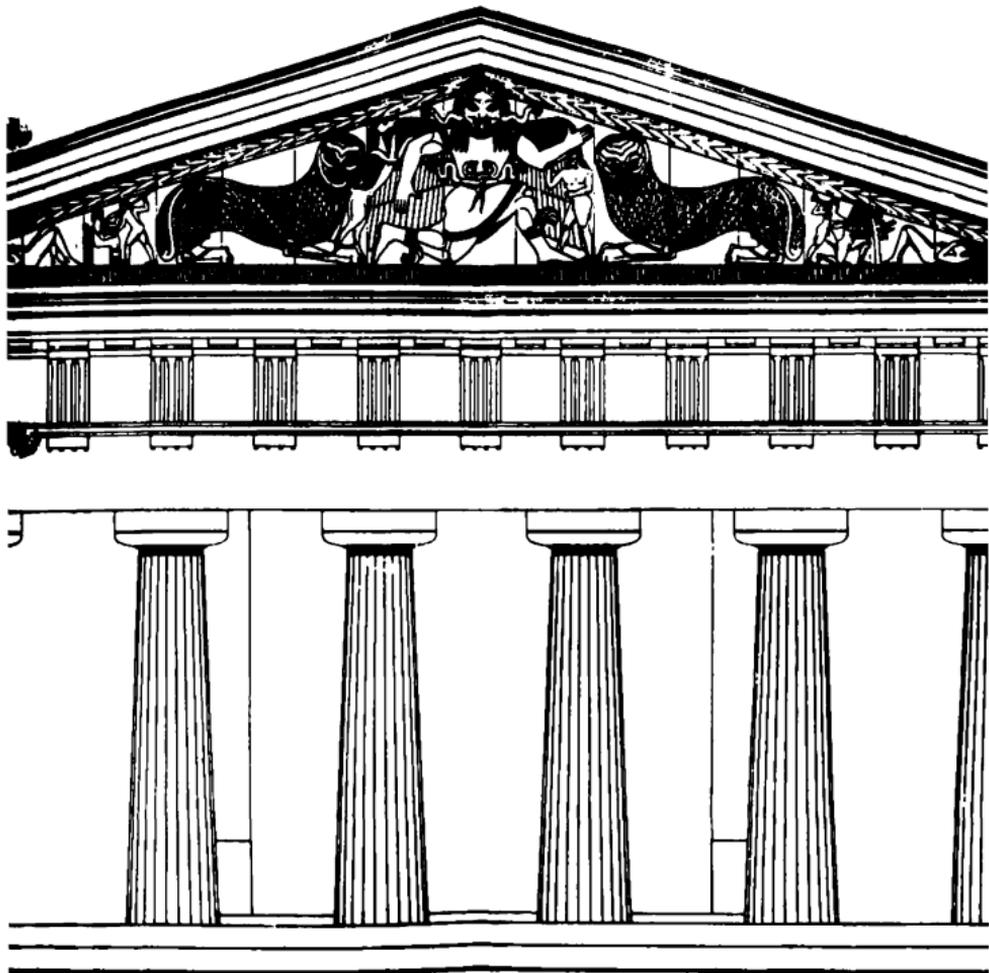
4. Pintura rupestre del Paleolítico. Detalle de una pared. Hacia 20.000 a. C. Caverna de Lascaux, Francia. Lo cuestionable del concepto moderno de magia que supone en el pintor de tales imágenes una finalidad (la seguridad del éxito de la caza). La pintura del animal era, como las danzas del animal, respuesta y lenguaje; no la anticipación de un deseo, sino la realización de una experiencia. Reproducción de H. W. y D. J. Jansen, *Malesl unserer Welt* (Pintura de nuestro mundo), Colonia, 1957. (Ver cap. I, 3.)



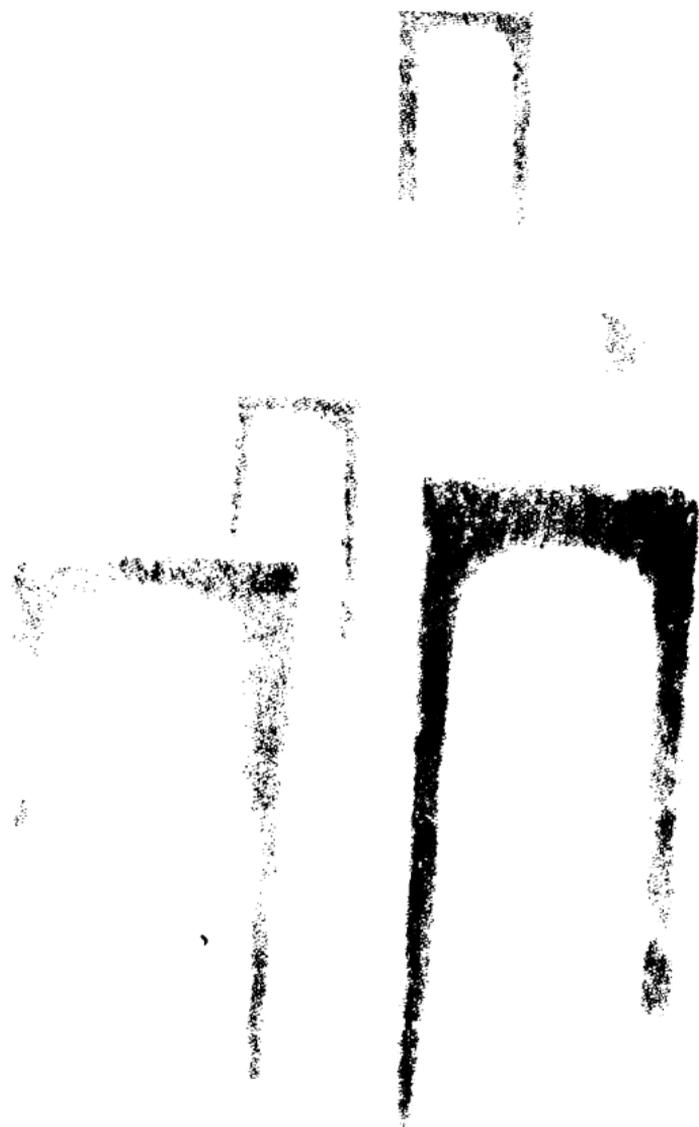
5. Puente del Gard, en Nîmes, Francia meridional. Acueducto romano construido por el emperador Augusto.
"Exacta obra de albañilería, estricta geometría". Paul Bonatz y Fritz Leonhardt.
Traducción de una foto de Werner Naumeister, Múnich.



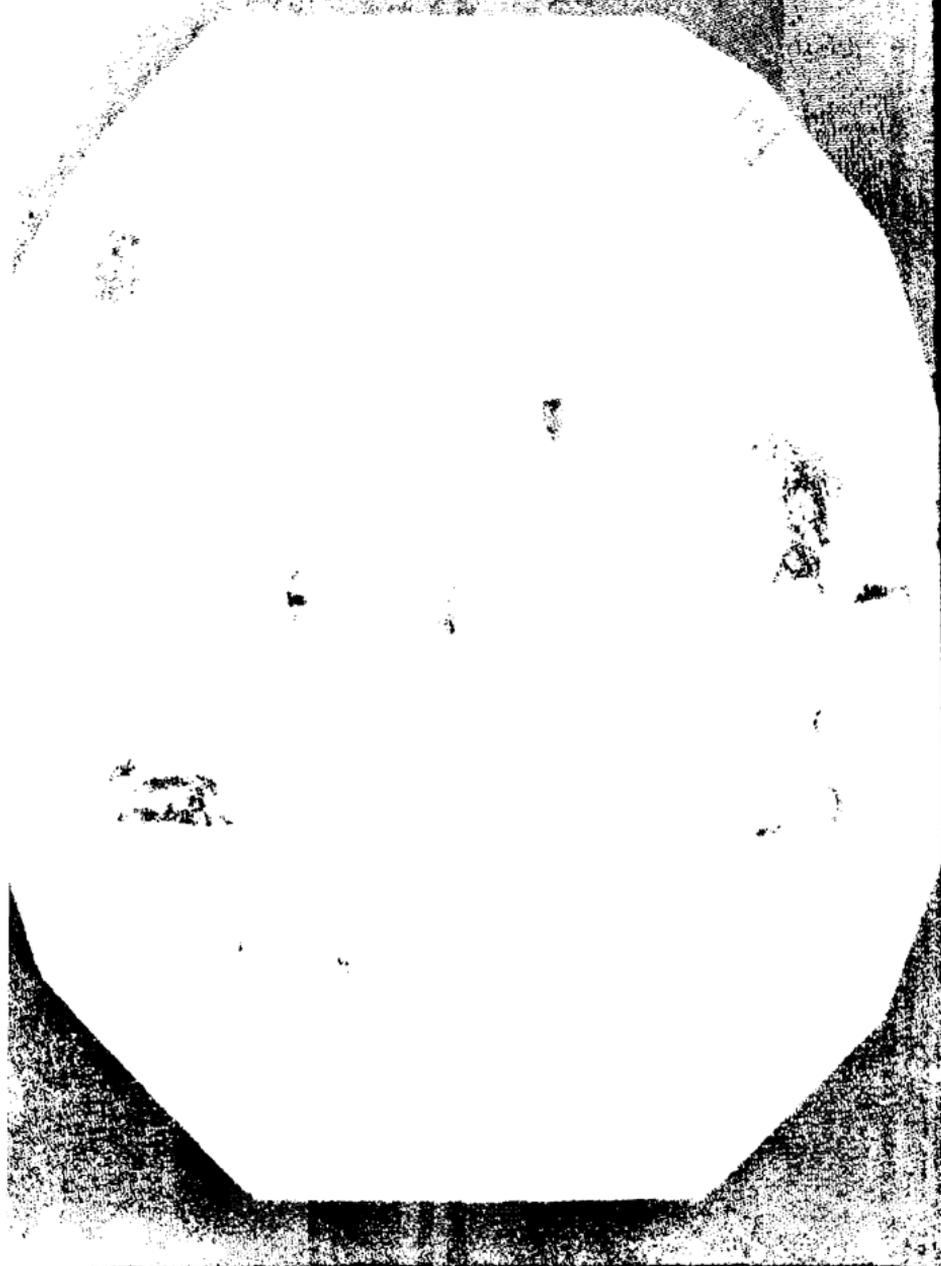
6. Puente turco en Mostar, Yugoslavia. "Como nacido de la antigua fortaleza. Quizá un día un paso romano; sin embargo, la ojiva ligera y todas las peculiaridades remiten a un origen turco", Paul Bonatz y Fritz Leonhardt, *Brücken*, p. 42. Reproducción: Archivo de Imágenes M. DuMont Schauberg. (Ver cap. I, 2.)



7. Detalle del frontispicio occidental del templo arcalco de Artemisa, Corfú, 600/590 a. C. Dibujo reconstruido según Gerhard Rodenwaldt, *Aitdorische Bildwerke in Korfu* (Antigua Escultura Dórica en Corfú), 1938. La fachada —2,60 m. de altura y 17 m. de anchura— muestra en el centro a la Gorgona corriendo entre sus hijos: el caballo alado Pegaso y Crisaoor, de figura humana, y una pareja de panteras. Al lado derecho, Zeus venciendo a uno de los titanes; a la izquierda, Neoptolomeo, hijo de Aquilea, matando a Príamo, padre de Héctor, tras la caída de Troya. En los dos ángulos inferiores del frontón, sendos caídos en la guerra de Troya. (Ver cap. VI, 2c.)



8. Paul Klee, "La Revolución del Viaducto", 1937. Museo de Arte de Hamburgo. "Los hombres-puente han adquirido pies y avanzan pesadamente como hombres conscientes de su existencia... Los hombres-puente terminan a la altura de las caderas y no tienen ni cabeza ni brazos... son hombres en marcha y nada más" (Will Grohmann). Reproducción: foto de Rainer Hempel, Hamburgo. (Ver cap. VIII, 1.)



Paul Klee, "Homenaje a Picasso", 1914. Colección Rübél, Nueva York. "En abril de 1912, Klee está en París durante 18 días y ve a Delaunay y a los cubistas. Allí estaban entonces Picasso y Braque, para simplificar con superficies geométricas los cubos troceados del cubismo analítico, esto es, aclararlos figurativamente: Transición al cubismo sintético 1912-1914. Para Klee esto significó la irrupción de lo elemental geométrico, que en adelante fue el andamiaje fundamental de su pintura... El cuadro "Homenaje a Picasso" expresa del modo más preciso esta disposición interna" (G. Schmidt), *Die Malerei in Deutschland 1900-1918*, p. 40. Reproducción: M. DuMont Schauberg. (Ver cap. VIII, 1.)



10. Rafael, "La Transfiguración de Cristo." Pinacoteca Vaticana, Roma. Aquí se representa, través de una contraposición dramática que podría llamarse inmensa, lo sobrenatural con una po

gógica de Nietzsche en Basilea (1869-1876). Esta vista de conjunto puede ayudar a comprender lo que quiere decir Nietzsche cuando posteriormente habla de "presupuestos comunes". Aquí, pues, quedará sin definir la importante cuestión —en la que el mismo Nietzsche vaciló hasta el final— de si Nietzsche fue amigo y colega de Burckhardt o más bien su discípulo. Nos limitamos a considerar en qué grado los elementos esenciales del pensamiento histórico de Burckhardt pudieron ser modélicos para el pensamiento de Nietzsche sobre el "perjuicio" y la "utilidad" de la historia moderna.

En los trabajos de Burckhardt de la década de 1870, se trata de un punto cumbre de su pensamiento histórico en tres maneras: en la expresa meditación sobre los caracteres de su manera de estudiar la historia, en las *Consideraciones sobre Historia Universal* (CHU), en el trabajo sobre la *Historia de la Cultura Griega* (HCG), que constituye el ejemplo máximo de esta manera de estudiar la historia, y finalmente, en la dedicación (que abarca más tiempo, antes y después de 1870) al campo global de la Historia Universal de Occidente a partir del antiguo Egipto, y muy especialmente a la Historia del Estado moderno, con lecciones regulares.

Bajo el título de *Sobre el Estudio de la Historia*, Burckhardt sostuvo en los semestres de invierno de 1868-69, 1870-71 y 1872-73, aquellas lecciones (y conferencias) que, según sus planes, han sido publicadas bajo el título de *Consideraciones sobre Historia Universal*¹⁴. Por el mismo tiempo (por vez primera en el semestre de verano de 1872) sostuvo varias veces las grandes lecciones sobre la *Historia de la Cultura Griega* (asimismo publicadas entre las obras póstumas). En febrero de 1872, Nietzsche escribe a Erwin Rohde, que tiene la intención de "aprender mucho" en este colegio, y el 1 de mayo, a Carl von Gersdorff: "El colegio de verano de Burckhardt se convierte en algo singular; se te escapa el hecho que no lo puedes experimentar" (Según F.

Stähelin, *Obras Completas de J. Burckhardt*, vol. XIII, 1930, p. XXIII.) La breve introducción (de sólo diez páginas) a esta lección la completa la Introducción de las *Consideraciones sobre Historia Universal*. De las numerosas lecciones sobre Historia Universal que abarcan principalmente la época de la Reforma a la Revolución francesa, se ha coleccionado las introducciones, que datan frecuentemente de la década de 1870, y una serie de fragmentos (que datan de un período de tiempo más amplio), bajo el título de *Fragmentos Históricos* (FH)¹⁵.

b) *Alejamiento de Burckhardt del positivismo histórico*

En las descripciones de la relación entre Nietzsche y Burckhardt influye hasta ahora una opinión expuesta con especial énfasis por C. A. Bernoulli, en 1908, en *Franz Overbeck y Friedrich Nietzsche*, una obra imprescindible para conocer la biografía de Nietzsche. Según esta opinión, Nietzsche se contraponen fundamentalmente —por su interés en el pasado y su voluntad de futuro— al representante y propugnador del pensamiento histórico, del conocimiento del pasado, aunque personalmente haya reconocido y admirado la elevada categoría de Burckhardt. Según Löwith, la enemistad con el presente, la evasión del acontecer temporal en la actitud conservadora de Burckhardt son opuestas al placer de la lucha antihistórica, al futurismo heroico de Nietzsche. (Löwith cita aquí la frase: “Sólo desde la fuerza suprema del presente, es lícito interpretar lo pasado”¹⁶.)

Un tal cuadro antagónico de la relación entre Nietzsche, filósofo de la “inversión valorativa de todos los valores” y Burckhardt, conservador de la memoria del arte y de las culturas antiguas, entre el profeta del “Superhombre” y el pesimista del presente, entre el teórico utópico de la acción y el narrador esteticista de lo pasado, presupone en su base que el compromiso con el futuro y la inmersión en la tradi-

ción deben ser necesariamente contrarios. Desde luego uno de los polos puede tener una valoración diferente, si se trata de una voluntad de futuro que es lucha consciente y responsable contra la miseria del presente o fe, optimista e ingenua, en el progreso; en el caso del segundo polo, si los viajes a Italia y las lecciones sobre las culturas antiguas son un esteticismo romántico nostálgico, o la *Paideia* está al servicio de una humanidad suprahistórica. Pero esta alternativa no haría justicia a Burckhardt ni tampoco —a pesar de las diferencias indudables de acento y tendencia— al Nietzsche de la etapa de Basilea.

La confusión del escepticismo de Burckhardt respecto del presente con la evasión del mundo y el esteticismo se apoya en una interpretación equivocada del declarado intento de su trabajo de considerar, en el conocimiento de los hechos, menos su valor especial como información o pensamiento de un área especial, que los testimonios “de la continuidad y eternidad del espíritu humano” (CHU 18); de considerar más importante “lo que se repite” que “lo que es único” (HCG 6).

Antes de entrar a considerar la relación entre conocimiento e “intereses” en la manera de estudiar lo histórico, propia de Burckhardt, es conveniente decir una palabra sobre la relación de Burckhardt respecto de lo moderno. El apartado del capítulo introductorio a las *Consideraciones sobre Historia Universal*, del que procede la afirmación de Burckhardt sobre su intención cognoscitiva cuyo objetivo es “lo impercedero” y la “continuidad”, fue titulado por Burckhardt. “La Historia en el siglo XIX”. Es del editor la redacción más precisa de: “La capacidad del siglo XIX para el estudio histórico” (CHU 14). Burckhardt hace confesión de fe en su siglo, en su época, como la nueva posibilidad histórica de lo que él mismo hace.

Lo fundamentalmente nuevo para su concepción sobre el trabajo histórico de este siglo (debemos decir: de nuestra

época) no es el aseguramiento crítico de lo investigado mediante la metodología científica especializada, ni tampoco la autorreflexión histórico-filológica sobre el proceso del conocimiento (el entender) en la Hermenéutica. Burckhardt considera que el auténtico fundamento histórico de su concepción sobre el trabajo histórico está en que esta época abre la posibilidad (y con ello ha impuesto la tarea) de alcanzar una "imagen total de la humanidad". Tenemos un "criterio ecuménico: "A través del intercambio de las literaturas y el comercio cosmopolita del siglo XIX [se han] multiplicado infinitamente los puntos de vista. Lo lejano se acerca; reemplazando un saber singular acerca de las cosas curiosas de tiempos y tierras remotos, aparece el postulado de una imagen total de la humanidad" (CHU 16).

Esta consideración se presenta detalladamente en el texto del último capítulo (la conferencia *Dicha y Desdicha en la Historia Universal*): "Hay que reconocer al siglo XIX (...) una especial capacidad para valorar las grandezas de todos los tiempos y tendencias. Pues a través del intercambio y la relación de todas nuestras literaturas, a través del comercio incrementado, a través del despliegue de la humanidad europea en todos los mares, a través de la ampliación y profundización de todos nuestros estudios, nuestra cultura ha adquirido como rasgo esencial un alto grado de receptibilidad. Tenemos puntos de vista para cualquier cosa y buscamos hacer justicia también a lo extraño y pavoroso. Los tiempos anteriores tenían uno o unos cuantos puntos de vista —con frecuencia sólo el nacional, o sólo el religioso—. El islamismo tomó conciencia sólo de sí mismo; la Edad Media consideró durante siglos que toda la antigüedad había caído en poder del diablo. Ahora, por el contrario, nuestro juicio histórico está empeñado en una gran revisión general de todos los individuos y cosas famosas del pasado. Nosotros sólo juzgamos al individuo partiendo de sus antecedentes, de su tiempo; con ello se han derrumbado falsas grande-

zas y se ha proclamado otras nuevas. Y aquí no es la indiferencia la que guía nuestro derecho de arbitraje, sino más bien el entusiasmo por toda grandeza pasada, de modo que reconocemos la grandeza incluso, por ejemplo, en religiones opuestas. También lo pasado en artes y poesía lo vivimos de una forma nueva y distinta de la de nuestros predecesores. Desde Winckelmann y los humanistas de finales del siglo XVIII, vemos toda la antigüedad con ojos distintos a los de los mayores investigadores y artistas anteriores. Desde el resurgimiento de Shakespeare en el siglo XVIII, se ha aprendido a apreciar a Dante y a los nibelungos y se ha adquirido el auténtico criterio de las grandezas poéticas, que, por cierto, es ecuménico" (CHU 212 s.).

Burckhardt no participa en la adoración de lo nuevo porque es nuevo, característico de la Edad Moderna. No se puede relacionar a Burckhardt con el reverso del futurismo moderno que es el alejamiento romántico de la realidad y la trascendencia clasicista de lo presente, si se observa cuánto ha conocido y captado en su trabajo, desde el punto de vista de la historia universal, lo nuevo de esta época, que considera fin y consumación de Europa y comienzo de una unidad explícita de esta Tierra.

La confusión del escepticismo de Burckhardt respecto de las aspiraciones de la potencia histórica *estatal* en su presente —el muy mencionado apoliticismo de Burckhardt— con un huir de la acción, propia de un archivista, puede mostrarse en la interpretación equivocada de una frase sacada del capítulo introductorio de *Consideraciones sobre la Historia Universal*. Burckhardt termina su crítica (planteada al comienzo) a la Filosofía de la Historia, su crítica de Hegel, contraponiendo a la concepción de éste sobre el conocimiento histórico, su propio concepto del conocimiento histórico: "Los filósofos de la Historia consideran que *lo pasado* es la antítesis y el escalón previo de nuestro desarrollo; nosotros consi-

deramos *lo que se repite, lo constante, lo típico* como algo que resuena en nosotros y entendemos" (CHU 6).

Apoyándose en lo subrayado por el propio Burckhardt, se contenta uno con leer en esta frase la contraposición de "pasado" y "constante": El esteta Burckhardt no es partidario de la realidad que se desarrolla en constante movimiento y, por lo tanto, en constante desaparición, sino sólo de los testimonios de lo percedero que, huyendo del ir y venir de la realidad, se han refugiado —o lo parecen— en un "museo imaginario". Sin embargo, una tal interpretación desatiende la conclusión de la frase. Léida con esta conclusión, la frase completa dice: No consideramos en el estudio de la historia "lo pasado", sino aquello que en ello, no es *pasado*, porque "no está acabado algo que resuena en nosotros y entendemos".

No debemos ocuparnos en detalle del derecho que asiste a Burckhardt para emplear términos como "lo que se repite, lo constante, lo típico". Basta con ver que Burckhardt significa con tales conceptos —repetición, constancia y tipicidad— algo que caracteriza mediante ellos: su relación inmediata con nosotros. Resuena en nosotros, nos interpela.

Cuando Burckhardt distingue una consideración de lo "pasado" de una consideración de lo "típico", no quiere significar con ello una contraposición de temporalidad y supratemporalidad, sino poner de manifiesto que para cada tipo de *mediación* evolutivo-histórica hay una diferente *relación directa* entre el cognoscente y lo conocido, entre lo presente y lo que ha sido. Con los términos "repetitivo, constante y típico" Burckhardt quiere significar (como lo aclara con mayor precisión en la Introducción a la *Historia de la Cultura Griega*) la "forma" de las fuerzas que confieren un carácter determinado, que constituyen precisamente lo incambiado e incambiable en la peculiaridad histórica de una cultura. Esto propio y peculiar de una cultura no desaparece, porque puede, en su elemento de lejanía temporal (y espacial), "resonar

en nosotros” y así ser entendido. Por imperecedero se entiende aquí la capacidad de recibir (transformado y transformante) mediante la conmemoración, la capacidad del lenguaje. Inconforme con una conciencia histórica que intenta la transformación de lo perecedero, él tiene como objetivo una renovación (adecuada a las posibilidades del lenguaje) de aquel acontecer original de la historia, que pertenece a la acción histórica del hombre.

Este carácter de la concepción de Burckhardt sobre el estudio histórico, que no es esteticista, sino genuinamente histórico, se podría ejemplificar en detalle con sus escritos y lecciones (también con sus trabajos sobre el arte figurativo, en los cuales se vincula, desde el *Cicerone*, las consideraciones de las relaciones con el mundo, territoriales y epocales, con la consideración de la categoría artística de las obras). De la multiplicidad y amplitud de los puntos de vista que yacen encerrados en esta concepción del estudio histórico, dan testimonio las lecciones sobre la *Historia de la Cultura Griega*, en cuya introducción Burckhardt ha expuesto los principios de su método para estudiar historia. En esta exposición explica su concepto de historia de la cultura, aclarando el sentido de este nombre que, debido al carácter de objeto que posee en los demás casos, ha favorecido los equívocos en el enjuiciamiento de Burckhardt.

El nombre de “Historia de la Cultura” está determinado, según Burckhardt, por representar una alternativa de una historia de “eventos”¹⁷. Por cierto Burckhardt remite los “eventos” a la disciplina —esencialmente Historia Política— investigada y enseñada bajo el título general de “Historia” (dividida en antigua, media y moderna), y en el caso especial de esta conferencia, bajo el nombre de Historia Griega. En ella, podrían ser tratadas conjuntamente, en simples excursos, las situaciones y fuerzas generales (HCG 4). Sin embargo, esto no quiere decir que Burckhardt pretendiera, bajo el nombre de “Historia de la Cultura”, reempla-

zar la Historia Política, con otra disciplina o con una mezcla de otras disciplinas; por ejemplo, con el conjunto de lo que, aparte la Historia Política, se llamó más tarde "Historia del Espíritu". Asimismo la segunda parte que abarca 300 páginas y ocupa la parte principal del primer volumen y sigue a la parte inicial de 50 páginas, titulada *Los Griegos y su Mito*, trata del tema "Estado y Nación". La concepción de Burckhardt sobre la "Historia de la Cultura" se distingue de la historia de "eventos" en que aquélla pregunta frente los "eventos" o "hechos exteriores", cuál es el peso y la significación con los que se distribuyen los eventos en la época de que se trata en cada caso: "Nosotros, en cambio, tenemos que erigir puntos de vista para los 'eventos'" (HCG 4).

La alternativa de los "eventos" son, para Burckhardt, los "modos de pensar" que no son una forma de clasificación contigua a los "eventos", sino una dimensión en la que se encuadran. La "Historia de la Cultura capta la interioridad de la humanidad pasada y revela su manera de ser, querer, pensar, mirar y poder" (HCG 5). (En el capítulo introductorio a las *Consideraciones sobre Historia Universal*, Burckhardt se refiere en el mismo sentido tanto a "modos de pensar" como a "intereses" (CHU 19).

El querer, pensar, ver, poder y lo que era una humanidad pasada constituye, en la cronología de los "hechos" lo constante, por cuanto esta constante es elemento de aquéllos. "Al final —prosigue Burckhardt en el último pasaje citado— esta constante es mayor y más importante que lo momentáneo. Una peculiaridad se manifiesta más grande y aleccionadora que un hecho, pues los hechos son sólo expresiones singulares de la correspondiente capacidad interna que puede producirlos siempre otra vez. Por lo tanto, lo que se quiere y se presupone es tan importante como lo acaecido; la inteligencia tan importante como la acción, pues en determinados momentos, aquélla se manifestará en esta acción" (HCG 5).

En el pasaje en que Burckhardt aplica su concepción de la "historia de la cultura" al tema de la lección sobre la "cultura" de los griegos, destaca con cuánta firmeza exige la reflexión sobre el "poder" y "querer" de una nación —es decir, el estudio del horizonte de una "humanidad"— conocer la "constante" histórica, el carácter de una época: "Tal como la concebimos, nuestra tarea es presentar la historia de los modos de pensar y las intelecciones griegas, y esforzarnos por conocer las fuerzas vivas, constructivas y destructivas que actuaban en la vida griega. Sin hacer una narración, pero eso sí —y principalmente— históricamente, pues la historia de los griegos es una parte de la historia universal, debemos considerar las peculiaridades esenciales de los griegos, por las que son distintos del Oriente antiguo y de las naciones surgidas desde entonces, y que, sin embargo, constituyen el gran puente que los une" (HCG 4).

Todas y cada una de las obras de Burckhardt muestran que el distanciamiento de éste respecto del Positivismo de la historia de "eventos" (Burckhardt mismo habla sólo con reserva de una complementación) no es de ninguna manera una ahistorización del pensamiento, sino precisamente lo contrario: una historización. Sólo tres ejemplos de la multiplicidad de "puntos de vista" según los cuales se divide la *Historia de la Cultura Griega*: la opinión de Burckhardt acerca de la importancia de la idea de *competición* para toda la vida griega; el capítulo introductorio sobre el "poder" del mito en la conciencia y acción históricas de los griegos; su exposición sobre el pensamiento político como acuñador de realidad, en sus aspectos luminosos y sombríos. Tomemos sólo un ejemplo de los múltiples capítulos sobre la "Cultura del Renacimiento" para ilustrar el concepto de "modo de pensar" según Burckhardt: El interés del Renacimiento por la Antigüedad —entendido hasta entonces desde el punto de vista del humanismo de la cultura de la Edad Moderna—, Burckhardt lo interpreta de una manera nueva,

como una liberación del “espíritu del pueblo italiano” contrario a Bizancio. La distinción que hace Karl Reinhardt, en su conferencia del 5 de febrero de 1943, en Berlín — para citar un ejemplo de otro autor acerca de este tema— entre el pensamiento histórico de Tucídides y el de Maquiavelo, es comparable a esta manera de historiografía que hace una fenomenología del “querer” y del “pensar”.

En la introducción a la *Historia de la Cultura Griega*, Burckhardt destaca al explicar su método histórico-cultural, dos características fundamentales: la primera indica la diferencia respecto de la “Historia de eventos” en el planteamiento de los temas del conocimiento; la segunda señala la diferencia en la prelación de fuentes de conocimiento”. Una característica es su idea sobre “la importancia proporcional de los hechos”; la segunda, su concepción sobre el “estudio de las fuentes”. A cada una de estas características corresponde una idea fundamental del *Escrito sobre la Historia* de Nietzsche.

La primera característica se sigue de la aclaración de la que partimos: “(...) nosotros, en cambio, debemos establecer puntos de vista para los eventos” (HCG 4). “Proceder histórico-culturalmente” significa “comunicar lo más digno de conocerse acerca de la antigüedad griega”, y —Burckhardt añade— “aun a los que no son filólogos”¹⁸ (*Ibid.*). Repite y perfila estas ideas: “Una ventaja más remota de la historia de la cultura es su capacidad para establecer grupos y poner acentos, según la importancia proporcional de los hechos, sin necesidad de pisotear todo sentido de proporcionalidad, como sucede con el tratamiento anticuario y con el histórico-crítico” (HCG 6). La correspondiente idea fundamental de Nietzsche encuentra en Burckhardt la misma formulación: Nietzsche destaca (en los apartados 5 y 6 del *Escrito sobre la Historia*) que el peligro del método histórico está en cerrar hermenéuticamente toda cuestión basán-

dose en lo que es digno de conocerse: "(...) lo que en el pasado merece conocerse y conservarse" (I 250; 151).

Por lo que se refiere a la base del conocimiento histórico, Burckhardt explica su distanciamiento de la historia de "eventos", aludiendo a la manera distinta en que esta concepción de la Historia y la suya hablan de las "fuentes". Esto nos conduce a la segunda característica del concepto de "Historia de la Cultura" en Burckhardt. Distingue su manera de "estudiar las fuentes" de la "crítica de fuentes" histórico-filológica, con cuyo método y significado estaba familiarizado, por así decirlo, de primera mano, por sus estudios en Berlín con Ranke, Droysen y Boeckh. Su distanciamiento de lo que él mismo llama "la discusión crítica de la autenticidad de hechos exteriores singulares" (HCG 4), representa una radicalización de la intención fundamental científico-histórica al hacer una diferenciación entre lo pasado y lo presente.

Según la experiencia de Burckhardt, el método de la "crítica de fuentes" no basta, aunque sea imprescindible, para conocer los modos de pensar de las culturas extrañas, en su alejamiento de la mentalidad del historiador. La crítica de fuentes tiene una finalidad negativa que se limita a eliminar los errores, preguntando si un testimonio es o no útil respecto de lo que dice. Burckhardt no pone en duda naturalmente el primer paso de toda crítica de fuentes —probar y asegurar la autenticidad del testimonio en cuanto a tiempo y lugar—, pero sí cuestiona el segundo paso decisivo del desarrollo de la metodología histórico-filológica, cuyo modelo es la verificación de la verdad "objetiva" de los relatos. ¿Qué nos dice *La Ilíada* acerca de la historia de Micenas? Un ensayo de Wolfgang Schadewaldt a propósito del ejemplo que propone esta pregunta, puede aclarar la inversión propuesta por Burckhardt¹⁹. Schadewaldt demuestra comparando las figuras micénicas y minoicas de las que hay testimonios, con las comparaciones homéricas, que, atendidos a

Homero, sólo con gran cautela podemos conocer algo de Micenas (o aun sobre Creta), que son el "objeto" de sus relatos. Pero sin duda podemos conocer inmediatamente por Homero los "modos de pensar" de su época; por ejemplo —como lo expone Schadewaldt en ulteriores contraposiciones de las imágenes de las vasijas de la Grecia primitiva con las comparaciones homéricas— la "concepción de la vida" (en palabras de Burckhardt) que se ha plasmado en el "arte geométrico" y a partir de ésta, a la inversa, la fuerza del *logos* que marca las "comparaciones homéricas".

Este es el "estudio de las fuentes" —en este caso practicado por un filólogo— al que se refiere Burckhardt. "Las fuentes examinadas con el propósito de extraer de ellas una historia de los 'modos de pensar y de las intelecciones' dirán cosas totalmente distintas a las que dirían sometidas a una mera indagación sobre la materia anticuaria de conocimiento" (HCG 4). "Los ojos de la historia de la cultura leen de una manera distinta lo histórico" (FH 37 s.).

Para tal estudio de la historia, Homero no es, por lo tanto, una "fuente" principalmente porque se puede preguntar en qué grado los eventos que describe, se refieren a "hechos históricos" (la dimensión de Schliemann); pero sí es una "fuente" por cuanto en sus poemas ha encontrado expresión el pensar y querer de esta "humanidad". "Todo autor antiguo de primera categoría [es] una fuente de conocimiento histórico-cultural (...) Si contemplamos en primer lugar los autores narrativos, con frecuencia lo vivo y lo significativo no se manifiesta en el evento que relatan, sino en la manera cómo lo relatan y en los presupuestos espirituales bajo los cuales lo narran. Es indiferente si el evento sucedió realmente; de todos modos, conocemos tanto el horizonte exterior del heleno, como su modo de pensar interior" (HCG 8).

En esta relación con las fuentes, Burckhardt ve tanto una simplificación como una dificultad en comparación con la

“crítica de fuentes”. La simplificación ha quedado circunscrita con lo que se ha dicho anteriormente. Burckhardt observa expresamente: “Ahora bien, una ventaja de la consideración histórico-cultural es ante todo la certeza de los hechos histórico-culturales frente a los eventos históricos tal como habitualmente se les considera, que son el objeto de la narración. Estos últimos son de muchas maneras inciertos, polémicos, hermoeados o, sobre todo, dado el talento griego para mentir, inventados íntegramente por la fantasía o el interés. Por el contrario, la historia de la cultura tiene *primum gradum certitudinis* (el primer grado de certeza), pues se nutre principalmente de lo que las fuentes y monumentos revelan sin intención y sin interés propiamente dichos, más aún, de lo que descubren involuntaria e inconscientemente y en algunos casos, incluso a través de invenciones, con absoluta abstracción de lo objetivo que pudieran tener la intención de comunicar, combatir o glorificar, pues esto mismo es instructivo desde el punto de vista de la historia de la cultura” (HCG 5). Para la manera de estudiar las fuentes, propia de Burckhardt, las “ficciones narrativas” pueden tener un grado inmediato de certeza, pues son testimonios originales de la “concepción de la vida”, aunque sea incierto lo que en ellas ha sido “inventado”.

El reverso de la ventaja de este tipo de fenómenos es la dificultad que experimenta el lector: “La certeza de los hechos histórico-culturales se ve anulada en parte por los grandes engaños a que puede llamarse el investigador respecto de otras relaciones. ¿Cómo sabe lo que es constante y característico, lo que ha sido una fuerza y lo que no?” (HCG 6). El problema de la certeza se ve exclusivamente diferido. ¿Cómo sabe el investigador si ha utilizado correctamente los “puntos de vista” para su exposición y selección de los “eventos”? ¿Cómo determina lo que “merece conocerse”?

Una respuesta al problema del peligro transmetodológico del engaño sería que frente a los objetos históricos, el sujeto

de conocimiento sólo puede ser histórico; toda época tiene su propia interpretación; esto es un relativismo histórico en superlativo. (Pero esta idea no la considera Burckhardt.) Aunque Burckhardt reconoce el peligro de una "arbitrariedad en la selección de los objetos por considerar" (HCG 6 y 7), en el caso de este primer intento de una "Historia de la Cultura Griega", aunque califique expresamente el libro *La Cultura del Renacimiento en Italia* subtitulándolo "ensayo", ello no cambia nada sino más bien subraya el hecho de que Burckhardt ve en ello un "peligro". El cree, por mucho que resuene aquí la defensa irónica del rechazo de la especialización establecida, que preveía, tener la obligación de denunciar la arbitrariedad en la selección vigente hasta ahora de una gran riqueza, "llena de desesperación", de objetos por considerar (HCG 6). Y explica esto escalonándolo en tres grados ascendentes: se podría haber tomado "de los mismos estudios" una selección y ordenación distintas, más aún, múltiples resultados distintos"; "una exposición más amplia y correcta podría provenir de estudios más ricos"; y finalmente: "nosotros mismos, si la suerte nos es favorable, esperaríamos dar más tarde una forma distinta a este curso" (HCG 7). Pero tampoco esto permite dudar que Burckhardt da este "curso" a sus alumnos de Basilea (y prepara su impresión), porque está convencido, sin perjuicio de posibles correcciones y suplementos, de estar presentando a sus alumnos (y lectores) no una opinión de investigador ligada a su persona y a su época, sino una información fiable sobre las ideas fundamentales de la época histórica de los griegos.

La respuesta de Burckhardt a la pregunta de cómo enfrentar el peligro de engañarse en su manera del "estudio de fuentes", es decir, donde no basta el aseguramiento metodológico (la "crítica de fuentes"), está tan lejos del subjetivismo histórico, como del objetivismo metodológico. Burckhardt habla del camino que debe recorrer el investigador: "Sólo una lectura larga y multilateral se lo hará saber; mien-

tras tanto, algo constantemente importante le pasará inadvertido por largo tiempo y algo que sólo es accidental, le parecerá significativo y característico. Más adelante, prosiguiendo con la lectura, todo lo que cae en sus manos, aparecerá en cada palabra, como insignificante y sin contenido, o significativo e interesante, según el tiempo y el humor, la viveza o el cansancio y sobre todo, según el punto de madurez en que se encuentre precisamente su investigación" (HCG 6).

Se debe llegar a una relación objetiva con la cosa en cuestión. Y esto es asunto, por una parte, del estudio de la tradición (de la "lectura") y, por otra, de la capacidad de atender a lo que se trata en cada caso, a lo que en cada caso se transmite, esto es, una cuestión de movilidad del horizonte.

La relación objetiva con la pregunta en cuestión (sólo aparentemente presente) depende no sólo del conocimiento de los datos registrados por los predecesores ni de los métodos de su elaboración desarrollados a partir del ámbito de las especializaciones. Karl Reinhardt recuerda en la conferencia *La Filología clásica y lo clásico*, de 1941, una afirmación de Fr. A. Wolf (mencionado por Nietzsche en los esbozos para la proyectada *Consideración Extemporánea, Nosotros, los filólogos*, ed. Kröner, n. 61, p. 559): "¡Cuán extemporáneamente cita el joven Nietzsche, desde su propia miseria, el juicio del filólogo Wolf, amigo de Goethe, sobre los amantes del conocimiento filológico: 'Si se encontrasen con que la naturaleza los ha provisto de una predisposición afín al espíritu de los antiguos, o si fueran capaces de un ligero cambio a maneras de pensar y situaciones de vida extrañas, recibirían entonces, por supuesto a través de esa mediocre familiaridad con los mejores escritores, una porción más grande de la riqueza de aquellas naturalezas poderosas, grandes modelos del pensamiento y la acción, que la mayoría de los que toda su vida se ofrecieron como intérpretes'. Los aludidos aquí son del tipo, representado por Winckel-

mann, de las gentes de mundo, como Nietzsche las llama. Pero, en los tiempos del joven Nietzsche ¿qué había sido de ellos?" (Reinhardt, *La Crisis de los Héroes*, 93, 1962, p. 125 s.).

Burckhardt habla de esta familiaridad con el mundo, que hay que conquistar tanto dentro como fuera de la lectura, tanto en lo grande, como en lo pequeño, cuando aclara que la "investigación tiene diversos grados de madurez". La cuestión de la verdad se ha trocado, en la manera de "estudiar la historia" de Burckhardt, en una cuestión de *madurez* (palabra que nos ha hecho sospechosa el largo abuso que se ha hecho de ella). Es el mismo concepto en el que Nietzsche perfila su contraste con la relación objetiva de la neutralidad metodológica, en los apartados 5 y 6 del *Escrito sobre la Tragedia* y en las conferencias de Basilea sobre *El futuro de nuestras instituciones de enseñanza* (aquí p. 111 s.).

En las dos ideas expuestas —la "importancia proporcional" (de lo que merece conocerse) y "el punto de madurez" — se puede ver las ideas principales de la explicación de Burckhardt sobre su concepción de "historia de la cultura", contrastada con la historiografía de "eventos". El denominador común de ambas ideas se expresa en la frase siguiente (que lleva de la anotación sobre la "importancia proporcional" a la anotación sobre el "punto de madurez"): La "historia de la cultura destaca aquellos hechos capaces de establecer una relación interna real con nuestro espíritu, capaces de despertar una participación real, sea por afinidad con nosotros, sea por contraste. La basura la deja a un lado" (HCG 6).

Lo que Burckhardt circunscribe aquí como "relación interior" entre nosotros y lo transmitido en cada caso, lo designa después con un concepto metafórico semejante, pero más claro y significativo (hacia el final de la introducción, HCG 10, y en el último pasaje sobre las "Fuentes", en el capítulo introductorio a las *Consideraciones sobre Historia*

Universal, CHU 21): el concepto de "combinación química" entre "nosotros y las fuentes". Con esta metáfora expresa dos cosas: primera, lo directo de la relación; segunda, "el estar implicado", "la participación" de los que conocen. La realización del conocimiento consiste aquí en la "afinidad con nosotros" o en el "contraste con nosotros": no ocurre sin la intervención de simpatías y aversiones; no puede ser neutral. La verdad no es aquí una "objetividad" que consista en querer dispensarse del "sujeto".

No se necesitaría en esta manera de *logos* ni eliminar lo emotivo, ni buscar una toma de posición moral. Los juicios morales son, para Burckhardt, immanentes al conocimiento: por ejemplo, las afirmaciones de Burckhardt sobre los aspectos sombríos de la idea griega de *polis* (ciudad), su consideración sobre el "maquiavelismo" moderno en el Renacimiento italiano, su condena del emperador Federico II de la dinastía de los Hohenstaufen y de su "moderna administración central de Estado" en la Italia meridional, como una combinación de la práctica tiránica normanda con los modelos mahometanos" (CHU 93), su indignación patente en la descripción del carácter de Luis XIV (por ejemplo, CHU 94), o de Napoleón (en las dos conferencias de Basilea, el 8 y el 12 de febrero de 1881). El conocimiento histórico no se llama aquí "entender", cuando este entender equivale a perdonar. El problema de la relatividad moral de la hermenéutica histórica (y el peligro a ella vinculado de que se abuse de ella políticamente) no tiene ningún lugar en Burckhardt.

La diferencia central con la hermenéutica —aunque sea muy difícil de definir— aparece en la manera de Burckhardt de vincular el conocimiento de lo pasado contra la relación con el presente.

Coincidiendo con las intenciones de la hermenéutica, Burckhardt considera que el peor enemigo del conocimiento es orientar los estudios históricos según los intereses del pre-

sente. El ideal de objetividad en este sentido es para Burckhardt, como para sus maestros Ranke, Droysen, Boeckh, el fundamento del trabajo histórico. El conocimiento es la alternativa de la "intención": "Principalmente debe uno poder desprenderse completa y temporalmente de la intención de conocer por el conocer mismo; debe uno estar dispuesto a considerar lo histórico, aunque no se relacione directa o indirectamente con que nos vaya bien o mal, y aunque se relacione con esto, debe uno poder considerarlo objetivamente" (CHU 19).

Después de esta aclaración, Burckhardt anota: "Más aún, el trabajo del espíritu no puede pretender ser mero placer" (*Ibid.*). En qué grado debe ser también placer, lo destaca Burckhardt con frecuencia y se percibe al leerlo. Ahora fijémonos cómo explica el esfuerzo peculiar de los estudios históricos, pues con ello se ilumina su manera de vincular el conocimiento del pasado con la relación al presente. El esfuerzo peculiar consiste en superar cierto aburrimiento inicial que causa la materia de trabajo en cuestión, que es expresión de que la "tradición auténtica" de momento se nos resiste: "Toda tradición auténtica es, a primera vista, aburrida." La razón: "porque y por cuanto es extraña". Burckhardt lo aclara: "Revela las intelecciones e intereses de su época para su época y no nos sale al encuentro, mientras que lo inauténtico moderno cuenta con nosotros y, por lo tanto, se hace interesante y acogedor, como suelen hacerlo las antigüedades ficticias. A este tipo pertenece —añade Burckhardt a manera de ejemplo— especialmente la novela histórica que muchos leen como si fuera historia —aunque un poco arreglada— fundamentalmente verdadera" (CHU 19). Y lo que hace juego con este aburrimiento ante la "tradición auténtica": "Tan luego como la historia se acerca a nuestro siglo y a nuestra valiosa persona, encontramos todo más 'interesante', cuando en realidad sólo somos nosotros los que estamos más interesados" (CHU 11).

Hay una tendencia por hacer investigaciones históricas en que sólo se piensa en ceder a este "interés" natural. Uno se aparta de lo extraño o lo elimina al interpretarlo. "La historia pretende *superar lo extraño*, el hombre se resiste al pasado; todo debe ser "yo, biografía y conocido de antiguo" (Nietzsche; NW IV 3, p. 421).

Totalmente distinta de esta tendencia es la exigencia de Burckhardt de asumir lo extraño en cuanto extraño. Ordena tomar en serio el hecho decisivo de que lo pasado y lo presente son distintos, el hecho de que lo que ha sido está alejado de nosotros. Pero este tomar en serio exige asumir expresamente en el pensar el "horizonte" propio, exponerse a la fatiga y tener paciencia; condiciones previas de un conocimiento del propio modo de pensar que es parte del conocimiento de los modos de pensar extraños. Este "apartarse" de las "intenciones subjetivas" y el "trabajo" de "apropiarse" del pasado (CHU 19), que consiste en abrirse a "concepciones de la vida" extrañas (HCG 4), son un cuestionamiento —pequeño o grande— de la propia concepción de la vida. El pensar en lo extraño se realiza en un cambio del propio pensamiento.

En tales transformaciones consiste, al parecer de Burckhardt, aquella "potencia de la historia", que él llama "cultura" y que se distingue de las otras dos potencias "estables" y conservadoras: el "Estado" y la "Religión". El término "cultura" abarca —en el amplísimo sentido del uso antiguo de la palabra— "toda vida social, todas las técnicas, las artes, todas las obras de imaginación, todas las ciencias", esto es, considerado el carácter social de tales fenómenos, "el mundo de lo móvil, de lo libre" (CHU 29; inicio del segundo capítulo). "Historia de la Cultura" es, quizá, una peculiar actividad de la "cultura" misma, específicamente moderna, según la afirmación de Burckhardt mencionada antes sobre la excelencia del siglo XIX.

c) *Crítica de Burckhardt a la "Filosofía de la historia"*

Antes de entrar en la concepción de Burckhardt sobre la "cultura" como una "potencia" de la historia, aclaremos la diferencia que sugiere Burckhardt, entre método "histórico-cultural" y método histórico-evolutivo. Mientras que en la introducción a la *Historia de la Cultura Griega*, el énfasis está puesto en la diferencia —más complementaria que contradictoria— entre la "historia de la cultura" y la "historia de eventos", por cuanto el método de investigación de esta última considerada historia primariamente como transcurso de "hechos" fechables; en el fragmento que el editor ha antepuesto al comienzo de las *Consideraciones sobre la Historia Universal*, lo más importante es el distanciamiento de Burckhardt de la "Filosofía de la historia".

Burckhardt indica con ello —como una relación con la historia que repudia— el prejuicio de una exégesis histórica que considera lo histórico de la historia como una especie de "continuidad", formada por el conjunto sucesivo de relaciones de un proceso. Aunque las maneras de representarse el tipo de relaciones que fundamentan el proceso puedan ser divergentes, "historia" significa fundamentalmente "génesis" (naturalmente según esta opinión). La tarea del conocimiento histórico que se deriva de este prejuicio es fundamental y generalmente consiste en explicar una cosa desde la tríada de su génesis: a partir de lo que le precede, lo que le es simultáneo y lo que le sigue. Busca conocer las "manifestaciones" de esa cosa para descubrir a través de éstas, sus "razones históricas", en ella misma invisibles, que son sus "condiciones o consecuencias históricas". La cosa queda disuelta en la lógica de su génesis.

Para Burckhardt, el paradigma de la "Filosofía de la historia" son las lecciones de Hegel sobre "Filosofía de la historia". La crítica de Burckhardt contra Hegel culmina en la siguiente recriminación: "En los filósofos (y no sólo en

ellos) es corriente el error de que nuestro tiempo es el cumplimiento de todos los tiempos o casi, y que todo lo que existió debe ser considerado como hecho premeditadamente para nosotros" (CHU 5). Burckhardt critica la forma y el contenido de este esquema escatológico de Hegel, según el cual la historia debe ser entendida como un "desarrollo hacia la libertad"; "según esto, en Oriente habría sido libre uno, en los pueblos clásicos más bien pocos, y la época contemporánea haría libres a todos" (CHU 5). Lo importante de la objeción de Burckhardt no es aquí el problema de verificar empíricamente ese modelo de "libertad" en los ejemplos aducidos por Hegel, sino la inculpación de principio de pretender elaborar la Filosofía de la historia como teodicea: "Gracias al conocimiento de lo afirmativo, en el cual lo negativo (vulgarmente: lo malo) desaparece por cuanto es subordinado y superado" (CHU 4 s.). Por lo tanto, Burckhardt no critica aquí el contenido especial de un *telos* [fin], sino la voluntad de imponerlo sencillamente "como un programa general del desarrollo del mundo".

En la recriminación de Burckhardt es sólo un apéndice que todo esto suceda "en un sentido altamente optimista" (*Ibid.*). Lo nuclear de esta objeción contra la filosofía, contra la pretensión de conocer el curso (la "meta") de la historia, para sistematizar la multiplicidad de las tradiciones, se mantendría también en pie, en el caso de una "Filosofía de la historia" pesimista, como la de Spengler, en nuestro siglo.

Este aspecto específicamente filosófico en la polémica de Burckhardt contra Hegel —la crítica de la metafísica escatológica de su Filosofía de la Historia— se considera en general como el rasgo fundamental de la crítica de Burckhardt a Hegel. Pero, en realidad, es sólo un efecto de lo que constituye su idea polémica fundamental. Esta alcanzaría tanto a una investigación gnoseológica y empírica de los procesos históricos según sus causas y efectos, dirigida a obtener reglas de conducta para el futuro, tanto como a la "especula-

ción" a la que se opone. La idea crítica fundamental de Burckhardt está formulada en la primera frase de este pasaje sobre Hegel: "Ahora bien, respecto de las propiedades de la Filosofía de la historia hasta la fecha, ésta fue siempre tras de la historia haciendo secciones longitudinales; procedió cronológicamente" (CHU 4).

El punto central de la crítica de Burckhardt está en la reducción del interés por la historia a una cuestión de desarrollo (universal o individual). No pasa naturalmente inadvertido para Burckhardt que la atención a la cronología representa un primer presupuesto de todo estudio histórico. Sí le parece cuestionable que no se ponga en duda el presupuesto de que la sucesión cronológica constituya la sustancia de la investigación histórica. Burckhardt pregunta (en su crítica de la Historia de la filosofía) si la relación del presente con el pasado se agota al plantear la Historia como un desarrollo (de una o varias líneas), cuyo curso —en forma de condicionamientos o influjos de singularidades que se pueden probar empíricamente, o en forma de tendencias universales— debe ser investigado.

Hegel rechaza también el concepto "desarrollo". Hegel reprende la indebida aplicación de procesos de desarrollo orgánicos a la dialéctica histórica que hace juego con la libertad de acción humana, y la confusión de trabajo con simple retoñar (*La Razón en la Historia*, ed. John Hoffmeister, p. 151 y s.). Teniendo en cuenta esta objeción, se debía reemplazar "desarrollo" por "proceso". El enfoque de la historia como cronología, que critica Burckhardt, plantea la narración, investigación o interpretación de la historia como un proceso.

Al caracterizar la relación entre cognoscente y conocido, entre presente y pasado como "combinación química" (CHU 21, HCG 10), Burckhardt explica la diferencia entre su concepción del estudio histórico y el método de las secciones longitudinales. En un caso, la historia es el curso

de una línea —recta o curva—, de una presencia que se disuelve continuamente, que puede extenderse —si se quiere— hasta nuestra presencia, hasta el presente. En el segundo caso, algo más o menos lejano que nos es extraño, se manifiesta sorprendentemente familiar más allá de la lejanía, pero, siempre, experimentado como propiamente no-presente. Nosotros, sí, pensamos en algo pasado, pero ese algo resuena en nosotros. Nuestra relación (cognoscitiva) no está primariamente mediada por la sucesión cronológica de la historia de efectos y causas. Comparada con ésta, la relación es directa, aunque el alejamiento temporal sea su elemento constitutivo.

De la inmediatez de una “combinación química” —como la presenta Burckhardt, de manera ejemplar, en la *Cultura del Renacimiento* y en la *Historia de la Cultura Griega*— se distingue la *mediación* cronológica, por cuanto ésta, en lugar de la sustancia única y de la correspondiente humanidad, recoge los resultados o efectos realizados a través de ella, prescindiendo del modo en que se imagine este curso: en línea recta o dialécticamente, ascendente, descendente o aun cíclico.

En esta diferenciación de los estudios históricos a la manera de Burckhardt frente a la narración o explicación de procesos históricos, puede verse uno de esos presupuestos que Nietzsche, como lo afirma él mismo, tiene en común con Burckhardt. Tal presupuesto fundamenta su crítica de la historia como idolización del resultado.

El enjuiciamiento del mal en la historia es, para Burckhardt, una consecuencia de esta diferenciación. Dos observaciones tomadas de los *Fragmentos Históricos* que forman parte de su polémica contra la Filosofía de la historia, pueden servir de ilustración²⁰. En un apartado titulado “El período de 1450 hasta 1598 y su enjuiciamiento en el siglo XIX”, dice Burckhardt: “Es común la ilusión de que lo nuevo acontecido un tiempo, frecuentemente pisoteando la justicia

y con los actos violentos más terribles, ha sido históricamente necesario y está justificado, porque más tarde se construyó sobre esto un estado de cosas, fundado en aparentemente nuevas relaciones de derecho en cierto modo más tolerables. Simplemente la humanidad ha hecho concurrir sus fuerzas sanas sobre el acto violento y se ha establecido, bien o mal, sobre él" (FH 90 s.). Y a continuación dice: "Acercas de la manera de consideración progresiva: este y aquel pasillo de la casa debe ser ya el más hermoso porque conduce a nuestra habitación. Frialdad y dureza de esta manera al ignorar los lamentos acallados de todos los oprimidos que, por regla general, sólo habían querido *parta tueri**. ¡Cuánto debe morir para que aparezca algo nuevo!" (FH 92).

Para completar nuestras primeras referencias a la idea de crítica histórica de Nietzsche, que saca a la luz el criterio subliminal del resultado (es decir, el esquema de la verificación económica o *struggle for life****) que anima la admiración de los hechos históricos (aquí, pp. 111-116), citemos un apunte de los bosquejos para la proyectada *Consideración Extemporánea, Nosotros, los filólogos*, en el cual Nietzsche remite a Burckhardt (por el carácter apodíctico que suelen tener las afirmaciones de Nietzsche, ciertamente atacable, muy ajeno a Burckhardt): "Toda la historia ha sido escrita hasta ahora desde el punto de vista del resultado, que por cierto se supone justificado. También la historia griega (todavía tenemos alguna). Pero tal es la situación: ¿dónde están los historiadores no dominados por patrañas que vean las cosas? Yo veo sólo uno: Burckhardt. Por doquiera el vasto optimismo frente a la ciencia. La pregunta sobre qué habría sucedido, si esto o aquello no hubiese acaecido, es rechazada casi unánimemente (...) Alemania se ha convertido en el semillero del optimismo histórico, con la posible complicidad de Hegel.

* Contemplar los bienes adquiridos. (N. del T.)

** La lucha por la supervivencia. (N. del T.)

Pero con ninguna otra cosa ha influido más nefastamente la cultura alemana. Todo lo que oprimió el éxito, se rebela paulatinamente; la historia es el escarnio de los vencedores. Actitud servil y devoción ante el hecho: ¡ahora se le llama 'sentido del Estado'! ¡Como si éste hubiera debido ser plantado!" (En la ed. Kröner de las *Consideraciones Extemporáneas*, n. 155, pp. 582 s.).

La crítica de Burckhardt a la reducción de la historia a su aspecto genético (la cronología) en la Filosofía de la historia y en el planteamiento marcadamente histórico del empirismo científico, no le impide pensar en términos de historia universal ni en el ámbito de sus escritos y lecciones especialmente histórico-universales, ni en el especialmente artístico-histórico. Está siempre vigente su interés por los grandes tiempos que constituyen un umbral de la historia occidental: "la Roma tardía como comienzo del mundo cristiano al extinguirse la Antigüedad, el Renacimiento italiano como principio de la Edad Moderna, Grecia como puente histórico-universal entre Oriente y Occidente" (HCG 11). Expone el helenismo, en términos generales, de modo semejante a Droysen, que acuñó el concepto²¹. Desde el punto de vista de la historia universal, el interés temático general de Burckhardt es Europa.

Con esto se puede aclarar todavía más el antagonismo de Burckhardt con la Filosofía de la historia. Es de dos tipos según se tome como meta de la investigación el esquema de las preguntas: ¿De dónde provino esto? o ¿A dónde se ha encaminado? (¿Cómo ha influido?), o, con el auxilio de dichas preguntas, la pregunta principal: ¿Qué ha sucedido allí? Dicho concretamente: ¿Quiénes eran los griegos? ¿Quiénes eran los romanos? (Esto es: ¿qué querían, pensaban y veían, qué capacidad tenían?) ¿Quién era Napoleón? ¿Quién era Rubens? ¿Qué es la sociedad moderna industrial desde su aparición a mediados del siglo XVIII? ¿Qué es la técnica moderna? ¿Qué fue el mito griego? ¿Qué fue la tra-

gedia griega? Preguntas que no deben ser tratadas cronológicamente porque precisamente —“sea por afinidad, sea por contraste con nosotros”— deben despertarnos a una participación real, esto es, inmediata con lo pasado (HCG 6), para que puedan simplemente ser pensadas.

d) *La relación entre historia de la cultura y crítica del tiempo; según Burckhardt*

Cuando se menciona unilateralmente las frecuentes vacilaciones de Burckhardt ante la Revolución francesa, su clasificación de los tiempos revolucionarios bajo la rúbrica de crisis históricas, sin considerar los momentos de reconocimiento que no faltan; cuando se dice, por un prejuicio de fondo, que la continuidad tan subrayada por Burckhardt, tiene un sentido anticuario de conservación, no se hace justicia a la convicción de Burckhardt de que el carácter fundamental de la historia es transformación. El capítulo introductorio de las *Consideraciones sobre la Historia Universal* concluye con la afirmación: “La esencia de la historia es el cambio” (CHU 26).

Es fácil ver que no hay contradicción entre la idea fundamental de Burckhardt en su manera de estudio histórico —la idea de una combinación química— y el énfasis sobre lo “continuo”. La continuidad se une a lo típico de un círculo histórico más o menos amplio. En el fragmento “Acerca de la consideración histórica de la Poesía”, Burckhardt expresa este sentido doble de continuidad y relación temporal, refiriéndose contradictoria e intencionadamente a lo “eterno en cada caso” (CHU 69).

¿Por qué Burckhardt designa su manera de historiografía con el nombre de una de las “potencias” de la historia, cuando habla de tres? ¿Qué significa, según Burckhardt, cultura?

Recordemos en primer lugar cómo distingue la potencia

de la cultura de las otras dos. Estado y religión, “expresión de una necesidad política y metafísica”, aunque heterogéneas entre sí, representan las dos potencias sociales estables, a diferencia de la “cultura que es el compendio de todo aquello que ocurre espontáneamente para fomentar lo material y expresar la vida espiritual y ética” (CHU 29). Su estructura histórica corresponde a este lugar privilegiado en el “ocurrir”: la cultura es —para bien y a veces para mal— la crítica de las otras dos potencias. En el capítulo consagrado a la descripción de las características de las tres potencias, el tercer apartado comienza:

“Llamo cultura a la suma total de aquellos desarrollos del espíritu que acontecen espontáneamente y no reivindicán ninguna validez universal o forzosa.

Influye incesantemente modificando y descomponiendo en las dos instituciones estables de la vida —excepto cuando las ha limitado y hecho íntegramente útiles para sus propios fines.

Además de esto la cultura es la crítica de ambas, el reloj en que suena la hora en que, en ellas, no coinciden ya forma y contenido.

Más aún es aquel proceso multiforme a través del cual el obrar ingenuo y racial se transforma en un poder reflexionado y en su último y supremo estadio —la ciencia y especialmente la filosofía—, en pura reflexión.

Pero su forma global exterior frente al Estado y la religión es la sociedad en sentido amplio” (CHU 57).

La relación de instancia contraria en la cual está la cultura, según su esencia, con las potencias estables y estabilizadoras, está indicada indirectamente cuando Burckhardt (en el capítulo sobre los influjos mutuos de las potencias) aduce ejemplos de una acción combinada de ambas fuerzas de estabilización —el Estado y la religión—. Por ejemplo en el caso del Estado Eclesiástico (CHU 114-117). Por cierto, puede decir que en el caso de Europa, a diferencia del Isla-

mismo y de Bizancio, "la identificación de religión y Estado ha sido felizmente evitada". En las relaciones recíprocas entre Iglesia y Estado, cuya riqueza de variaciones en el transcurso de la Edad Media, Burckhardt destaca particularmente, la Iglesia ha llegado a una decadencia siempre que en ella penetra la ambición mundana" (CHU 114). Desde Inocencio III (1198-1216), la Iglesia ha llegado, "por sus propiedades y poderío" a mezclarse con el mundo en muchas formas. Desde entonces, dice Burckhardt, "la Iglesia permanece como reacción vencedora y despiadada y como policía ante el espíritu auténtico de la época; acostumbrada a los medios exteriores, vincula artificialmente la Edad Media con lo nuevo (...). Los propietarios de tierras, los abogados y los sofistas son los "notables"; se trata aquí de una explotación generalizada y del supremo ejemplo de la esclavización de una religión por sus institutos y representantes (...). Ya en el pasado debe haberse iniciado en la Iglesia la actitud conservadora absoluta, porque no podía sentirse ya bien con ningún tipo de cambios y todo movimiento le resultaba sospechoso, pues podía afectar siempre de alguna manera el complicado sistema de propiedad y su poderío (...). Vehementemente se prendió al pasado con el poder y la propiedad y también con la inmovilidad de la doctrina" (CHU 114 s.).

Cuando Burckhardt utilizó el término de historia de la cultura para hablar de su manera de historia universal, no lo hizo porque considerase que la potencia de la cultura fuera simplemente dominante, ni porque, por ejemplo, buscara en ella el espíritu de lo verdadero y lo bueno que permite olvidar o embellecer los poderes del mal. Ello sería tan sólo una aplicación artificial e ilegítima de la historia de la salvación a otra potencia distinta. Burckhardt demuestra tiempos de esplendor y de decadencia en las tres potencias. Y no es lícito confundir su famoso veredicto contra el poder —éste "es en sí malo" (CHU 36, 97)— con su valoración

del Estado. Esta potencia puede, según su carácter y relación con las otras dos potencias, ser tanto un "beneficio" (CHU 39), como un terror.

El hecho de que la potencia de la cultura fuese el tema global del trabajo de Burckhardt, se explica porque, si bien sin Estado y religión no existiría ninguna sociedad, la potencia de la cultura constituye, coordinada con las otras dos potencias, lo genuinamente histórico. Una de las fuerzas estabilizadoras —la de las instituciones estatales orientadas a la presencia— otorga a la espontaneidad una duración transitoria (percedera, por cuanto cumple su determinación del mejor modo posible si ya no pretende ser una "institución de emergencia") (CHU 38). La otra potencia se orienta hacia una base o trascendencia que (también en formas percederas) pasa por eterna para los hombres, hacia "todo aquello que él mismo [el hombre no puede dar" (CHU 39), y da sentido a la acción espontánea. Sin embargo, la historia sólo se realiza sobre la base de la potencia espontánea de la cultura. Burckhardt designa el antiguo concepto de lo "bárbaro" como contrario de la cultura con la palabra "ahistoricidad". "La barbarie [de los bárbaros] es su ahistoricidad y viceversa" (CHU 9). Inculto significa ahistórico. Burckhardt fundamenta esta idea en el hecho de que los "bárbaros (...) nunca rompen la corteza de una cultura dada" (CHU 9). Pertenece a la esencia de la cultura romper la corteza de una cultura dada.

Es cierto que Burckhardt destaca en la explicación de esta idea la "obligación frente al pasado". Pero es fácil darse cuenta que esto no significa una regresión: la preparación y apropiación de los "bienes de la cultura" (características del siglo XIX). "Romper la corteza de una cultura dada" significa la realización del acontecer histórico, conocida desde el comienzo de las culturas superiores. Es el antípoda de la barbarie, por cuanto es la consecuencia de la constitución

humana, que es "excéntrica" (para emplear una expresión de Helmut Plessner).

En la conferencia de 1871 *Dicha y Desdicha en la Historia* (destinada para capítulo final del proyectado libro sobre el estudio de la historia), Burckhardt dice: "La visión de una dicha que consistiría en mantenerse en un determinado estado, es de por sí falsa. En cuanto prescindimos de un estado primitivo o natural, en el cual un día se parece a otro y un siglo a otro hasta que, con una ruptura, empieza la vida histórica, debemos decirnos: la persistencia se convertiría en petrificación y muerte; sólo en el movimiento, todo lo doloroso que se quiera, está la vida" (CHU 261).

A partir de esta concepción acerca de la relación entre conocimiento histórico y realización de la historia, que Burckhardt alcanza por su trato con la tradición, debe entenderse su crítica del tiempo. Aquí no basta referirse a sus quejas sobre el patético desarrollo industrial y el fanatismo moderno del lucro. ¿Qué significa, pues, que ahora, los "negocios" hayan ocupado el lugar de la "existencia"? (CHU 66).

Puede responder a esto lo que dice a continuación la observación mencionada sobre el defecto de una visión que busca la felicidad en la persistencia. El defecto, dice Burckhardt, estaría en que allí se reivindica la "felicidad" como un "sentimiento positivo", como un ideal y, por lo tanto, "sólo como ausencia de dolor" (CHU 261). Bajo el nombre de felicidad se ha introducido, "como objetivo permanente de la vida", la prevención de la desdicha. No ya el lucro (al que ya en el pasado, se atribuye un elevado rango en algunos lugares, por ejemplo, en Oriente, Génova o Venecia), sino la transposición de los objetivos del actuar a la voluntad de lucro, es lo que constituye el carácter fundamental de los "negocios". Por ello Burckhardt ve la manera moderna de "barbarie" representada en los "hombres cultos ahistóricos" que dominaban en ese tiempo en América. (Nadie en

Europa, sobre todo en Alemania, no se sentirá afectado por ello, un siglo después (CHU 10).

La queja frecuentemente mencionada de Burckhardt contra el "sentido industrial" de su tiempo, se entiende sólo si se la relaciona con otros dos fenómenos fundamentales que son objeto de su preocupación acerca del presente: "la necesidad de sentirse seguro" y "el instinto comercial".

La voluntad de seguridad rebaña lo que podría ser asegurado. Burckhardt no critica el interés por las instancias de seguridad. La bondad de las relaciones estatales se prueba en la amplitud de su capacidad para garantizar "la seguridad necesaria para la vida" (CHU 39). Sólo que ve el cambio inherente en esta perversión que convierte un condicionamiento de la vida en contenido de la vida. Hoy el mismo asegurar está asegurado.

Un signo de esta perversión que trastoca la necesidad de seguridad en contenido de la vida, es el uso categorial de este principio económico aun en la consideración de otras épocas (o de la naturaleza): "Uno juzga, por cierto, todo según el grado de seguridad exterior de la vida, sin el cual nosotros no podemos ya existir" (CHU 65). Expresiones de la vida muy alejadas de nosotros, digamos (el ejemplo de Burckhardt en este pasaje), las catedrales góticas, se consideran explicadas, si se las interpreta como expresión de una necesidad "trascendental" de seguridad (que, en todo caso, nos plantea un problema hermenéutico). Según esto, son distintos de nosotros únicamente otros grados de imaginación más primitivos o más elevados. (Ejemplos sacados de la multiplicidad de las formas orgánicas se consideran explicados, cuando se los entiende —según las leyes de la mutación— como efecto de la presión de la selección natural, es decir, de la conservación de la especie.)²²

Lo mismo vale para la sacralización moderna del comercio, de la voluntad de acelerar e incrementar los medios de vencer el espacio.

Los "medios" se han convertido en fin, como dice Nietzsche generalizando en el resumen de su *Escrito sobre la Historia en Ecce Homo* (II, 1113; 354). La motivación del concepto de la "simple supervivencia" ya muestra que el impulso del crecimiento, de la multiplicación y aceleración es una expresión de la persistencia.

Para concluir expliquemos la relación de las tres características fundamentales de la crítica del presente según Burckhardt: sentido industrial, necesidad de seguridad y comercio, con tres afirmaciones, dos tomadas de las *Consideraciones sobre la Historia Universal* y una de *Fragmentos Históricos*.

En el último capítulo de las *Consideraciones sobre la Historia universal*, titulado "Dicha y Desdicha en la Historia Universal", Burckhardt enumera una serie de ilusiones ópticas en el enjuiciamiento de la realidad histórica. Una de ellas es "el juzgar según el criterio de la seguridad". "Exige como condición previa de toda felicidad que toda arbitrariedad sea subordinada a un sistema jurídico custodiado policialmente; que todas las cuestiones sobre la propiedad sean tratadas según una ley objetiva firme; que sean asegurados en grado máximo la industria y el comercio. Toda nuestra moral actual está orientada esencialmente hacia esta seguridad" (CHU 257).

El apartado *La cultura* en el capítulo "Sobre las tres potencias" concluye con un pasaje acerca de "la cultura del siglo XIX como cultura universal". Allí tras haber celebrado la excelencia del "interés objetivo" por la totalidad del mundo, Burckhardt destaca que la limitación de las represiones estatales y eclesiásticas es una condición de tal interés: "Es ya más cuestionable el lucro de los industriales, que son esencialmente el elemento impulsor, que se lanzan con una pasión elemental a: 1) acelerar al máximo el comercio, y 2) a remover totalmente las barreras aún existentes. El castigo por ello es la enorme competencia de lo más grande hasta lo mí-

nimo y el desasosiego" (CHU 68). La competencia propia de los "negocios" es lo contrario de lo que era la *competición* en el ámbito de la "existencia". El deporte tal como se ha difundido en un siglo desde Burckhardt, me parece que introduce una aproximación de aspiración contraria a la experiencia de la *competición* y que aumenta todavía más el principio económico-tecnológico de la competencia, naturalmente de muchas maneras diferentes, según los diversos deportes.

Burckhardt dice en una lección sobre Historia Contemporánea, el 5 de mayo de 1873: "Por el momento, el gran negocio es el comercio con ultramar de unos cuantos Estados colonialistas y todavía no la industria como tal, es decir, como actividad desatada, como incondicional explotación material del mundo" (FH 202).

V. PERIODO CLÁSICO E HISTORIA*

I. MÉTODO HISTÓRICO Y REIVINDICACIÓN DE LO CLÁSICO

El año de 1930 tuvo lugar en Naumburg un simposio de los representantes que dirigían las ciencias de la Antigüedad Clásica, bajo el tema: "El problema de lo clásico y la Antigüedad"¹. En Naumburg, es decir, en las cercanías de Schulpforta, lugar donde se educaron Wilamowitz y Nietzsche. En esta reunión debía tratarse la cuestión de si el objeto de un grupo especial de disciplinas científicas filológico-históricas era algo más que un interés filológico-histórico. La cuestión de si la antigüedad clásica era únicamente algo antiguo o algo que había constituido, precisamente de una manera clásica, el sentido de las ciencias que se ocupan de ella. El título de la reunión —"El problema de lo clásico y la Antigüedad"— indicaba ya la discrepancia que se había empezado a manifestar a lo largo del siglo XIX, entre los intereses específicamente científicos de estas ciencias y de la significación de su objeto, un tiempo, humanista en general (más exactamente, pedagógico-normativa). Es decir, la discrepancia entre historicidad y clasicismo.

Ahora bien, la finalidad de aquel simposio se limitaba únicamente al ámbito de su propio objeto —la Antigüedad— y no entraba en el ámbito de los fundamentales objetos crítico-científicos, como correspondía al planteamiento objetivo de esas ciencias. Para Werner Jaeger, autor de la *Paideia*, que inauguró el simposio, y para sus colegas, no se trataba de la cuestión sobre qué es historicidad y clasicismo como tales, sino de la pregunta de si su objeto propio, la Antigüedad, podía o no reivindicar todavía una categoría clásica. Se trató la cuestión de si era posible un "nuevo humanis-

mo": ¿Puede la Antigüedad volver a ser un poder que acúñe el presente desde un punto de vista educativo y modélico? ¿Puede volver a adquirir el carácter de *Paideia*?

Ahora bien, a diferencia de este planteamiento (relacionado con una determinada oposición histórica), debe considerarse aquí el problema de la Clásica y la historia como tales, antes de limitarse a una determinada época histórica y de referirse a una determinada especialización científica. Pero una reflexión sobre la reunión de Naumburg ayuda a aclarar este tema y a captar el auténtico estado de la cuestión.

Aunque haya sido utópico el motivo de esta reunión —la esperanza de un nuevo humanismo—, es digno de consideración un momento de este motivo, a saber, que este grupo de ciencias históricas —una serie de representantes de este grupo de ciencias— se hayan planteado simplemente la pregunta de qué es lo que pasa con el sentido original de su ciencia.

A diferencia de otros intentos simultáneos de un nuevo culto a la Antigüedad —por ejemplo, el del círculo George—, aquí no se negaba el poder universal e irreversible de la ciencia. Era más bien el intento de reinstaurar un nuevo humanismo (una relación con la Antigüedad que no fuera sólo eso), en el mismo elemento en que el último humanismo había perdido su poder sobre la vida, a saber, en la ciencia histórico-crítica ya generalizada en tiempo de Goethe, Humboldt y Hegel. Precisamente de este elemento que se había mostrado desde hacía un siglo, como el fermento de la disolución de lo clásico, había que hacer el fundamento de la nueva actualización de lo clásico. (En el reconocimiento y hasta en la movilización de la ciencia moderna para defenderse de sus propias consecuencias, se puede comparar la empresa de Jaeger con la de Bultmann, temporalmente cercana, aun cuando los resultados sean incomparables.)

En este punto de su motivación, la reunión de Naumburg tiene un mérito indudable, independientemente del fracaso

de su auténtico fin. Ha promovido la conciencia de un hecho que no concierne especialmente ni a la Antigüedad ni al humanismo, sino a la ciencia moderna en general: la pregunta sobre qué sucede con una cosa que adquiere el *status* de objeto de investigación. Ha hecho consciente la diferencia que puede existir entre la cosa misma y su enfoque como objeto de la ciencia².

Este problema esencialmente teórico-científico y crítico-científico tiene únicamente cierto grado de importancia en algunas ciencias especiales. Aunque no en todas sus partes ni en el mismo grado, el problema es claro: la conciencia de que aquí sencillamente hay un problema, de que aquí subsiste la posibilidad de una discrepancia. Así, entre las ciencias naturales, la medicina es más consciente de este problema que, por ejemplo, la astronomía; la teología más que la lingüística; y entre las ciencias filológico-históricas, la filología antigua y la arqueología clásica tienen el nivel más elevado de conciencia de este problema³.

Este problema, sobre el que, por cierto, no se reflexionó propiamente en la reunión de Naumburg, de la relación entre ciencia y cosa en cuanto tales, ha llegado a ser virulento y diez años después de aquella reunión, fue expresado en una conferencia de Karl Reinhardt —durante la última guerra mundial—, con la frase “La filología clásica y lo clásico”⁴. Esta frase remite expresamente a la discrepancia que da de inmediato importancia general al caso concreto —la relación de la filología y la Antigüedad—: la problemática de la relación entre contenido y forma de la ciencia como tal. Este hecho lo formula sin mediación, veinte años más tarde, en 1960, Hans-Georg Gadamer en el título de su obra principal: *Verdad y Método*⁵.

Se debe aquí, por lo tanto, considerar la relación entre la clásica y la historia, como un caso de la relación entre ciencia y cosa. “Clásica” debe en primer lugar designar —formalmente— sólo la reivindicación de un rango o digni-

dad especial que distingue una cosa (un ámbito especial de objetos o una particular época histórica) entre las demás. Con "histórico" se designa aquel carácter objetivo en que se apoya *a priori* la cosa, bajo el cual debe ser enfocada desde el principio, si se convierte en tema de las ciencias competentes en los fenómenos de lo clásico, a saber, de las ciencias históricas. Todo fenómeno al que haya correspondido alguna vez el signo del clasicismo, o al que pueda corresponderle, pertenece por principio a la historia. La polémica sobre el término "antigüedad clásica" —que es presente en su reivindicación y pasado en su facticidad— es ostensiblemente inmanente a la cosa misma. Lo que llamamos "clásico" es siempre algo de alguna manera antiguo, pero, aunque antiguo, no es simplemente pasado ni está simplemente acabado. Así hablamos también, por ejemplo, de la "Clásica moderna" en el arte figurativo, al referirnos a la generación de Klee y Picasso, Braque y Matisse, Mondrian y Brancusi, que no pertenecen a la Plástica moderna inmediatamente contemporánea. Sólo que hay que preguntarse si, con la afirmación usual: "clásico" es aquello que, por un lado (como hecho), es pasado y, por otro (en la significación), por cuanto nos importa de alguna manera o podría importarnos, no es pasado⁶; acertamos a expresar lo que pensamos. La pregunta es si con esta clasificación en facticidad pasada e importancia presente, no queda quizá lo decisivo falsificado y enterrado, desde el principio; lo decisivo es que algo antiguo pasado realiza su reivindicación actual precisamente en el elemento de la historia, por razón de su lejanía temporal. La pregunta es si lo especial y particular que distingue a lo "clásico" no descansa precisamente en una peculiar forma, excelente y especial, de historicidad.

Si esto es así, entonces la segunda pregunta de si finalmente el esquema mental histórico que guía a las ciencias históricas, no es responsable de que lo clásico se entienda como una cualidad, como un valor que sobreviene a la reali-

dad histórica de la cosa, como algo supratemporal, surreal y, por tanto, irreal; es una apariencia, en esquema, una sombra, quizá también un aura, pero en todo caso, como nada real.

La cuestión es: ¿Qué hay del asunto de la auténtica historicidad de lo clásico? ¿Qué se sigue de ello para las ciencias históricas y filológico-históricas? Conforme a este planteamiento de la cuestión, debe, continuando a Gadamer, aclararse el problema teórico-cognoscitivo (2) y después, en el fenómeno, la historicidad misma de lo clásico (3).

2. INVESTIGACIÓN Y REALIDAD HISTÓRICAS

En *Verdad y Método* se encuentra —a la mitad del libro y en un pasaje donde el autor pasa de referirse principalmente a otros autores, a la exposición de su propia concepción— un breve apartado bajo el título: “El ejemplo de lo clásico” (pp. 269-275).

El ejemplo de lo clásico debe ayudar, en consonancia con la intención de toda la obra, a “superar la hermenéutica del historicismo” (p. 313). Para ello lo clásico es útil como ejemplo en su doble sentido. Por una parte, representa una medida, un relieve en contraste con los cuales se puede captar el defecto de la hermenéutica histórica, la razón para criticarlo. Por otra, representa un inmediato caso ejemplar para el objetivo de la superación (la propia concepción de la Hermenéutica de Gadamer).

Gadamer entiende lo clásico como medida en lo que se refiere al hecho mencionado de que aquí se trata de fenómenos que no tienen el carácter fundamental de un objeto histórico, a saber, carácter de pasado. Gadamer mismo no cita ningún ejemplo. Pero se podría pensar, por ejemplo, que las tragedias de Esquilo, por lejanas y extrañas que puedan parecernos, no son pasadas como las guerras pérsicas;

la catedral de Brunellschi, no como las empresas políticas de los Medici, ni la *Flauta Mágica* como la Revolución francesa.

Ahora bien, Gadamer entiende esta diferencia (por cierto, con un concepto que aparece casi simultáneamente con el historicismo) como una exigencia normativa mantenida en el transcurso de los tiempos: considera que el signo de lo clásico es la duración de su vigencia (p. 271).

Según Gadamer, la "razón histórica ha trastocado" esta importancia normativa (p. 270). Ve una prueba de ello en la perversión de lo clásico de concepto normativo en "concepto histórico de estilística" (p. 270 s.).

El ejemplo de lo clásico remite, según esto, a una contradicción entre el carácter con que se plantea desde el principio un objeto histórico en cuanto tal (el *status* de lo perecedero) y el carácter que —posiblemente— constituye exactamente su esencia (la exigencia de lo impercedero).

Nietzsche ha captado, al tiempo de la floración del historicismo (en el fragmento de Basilea *Nosotros, los filólogos*) esta contradicción en dos afirmaciones: "1. Toda educación superior debe ser histórica, 2. Con la historia grecorromana sucede algo distinto que con todas las demás, a saber, lo clásico" (*Consideraciones Extemporáneas*, Kröner, p. 545). Karl Reinhardt observa además: "Ante la tarea de unificar ambas afirmaciones, la filología clásica se atraganta aún hoy" (*La Crisis de los Héroes*, 1962, p. 127).

El dilema aquí observado —en una ciencia especial y de ella— tiene alcance más allá del ámbito de la filología clásica, así como el fenómeno de lo "clásico" va más allá del ámbito objetual de la antigüedad greco-romana. ¿Cuál es el lugar de lo "clásico"? ¿Es siquiera una determinación epocal? Y si así fuera, ¿cuál sería entonces su lugar dentro de tal época? ¿En dónde aparece entonces —para continuar con el ejemplo del comienzo— lo clásico dentro de la antigüedad clásica?

Como clásicos tuvieron vigencia primera y expresamente ciertos poetas antiguos, por ejemplo (ya en el siglo V) Homero; después, desde Aristóteles, los trágicos áticos; más tarde, desde la Roma augusta, las obras de arte áticas. Posteriormente se consideró clásica principalmente la poesía, cuando Roma misma fue clásica para los tiempos siguientes a la Antigüedad. Homero y Virgilio, Fidias y Sófocles son por igual los clásicos "clásicos". El fenómeno clásico tiene ostensiblemente su lugar (en todo caso, su centro) en el arte. En consecuencia está ya legitimado en el carácter clásico de la Antigüedad greco-romana misma, el que más tarde otras épocas y obras —aun sin relación explícita con la Antigüedad— hayan conquistado el título de "clásicas", por su arte. El último caso grandioso de esto es la Clásica Musical de Viena.

Esta relación entre lo clásico y el arte remite a los distintos modos de ser históricos de la obra, en la diferencia de la acción. Sin embargo el problema que hay aquí, se encubrirá si se plantea lo específico del arte como "suprahistórico" y el interés diferente que reivindica, como un valor supratemporal añadido a su "realidad histórica".

Con esta reflexión hemos tocado ya el segundo momento de la utilidad del ejemplo de lo "clásico", según Gadamer: debe suministrar un concepto previo para "superar la hermenéutica histórica". Gadamer aclara que lo clásico no debe de ninguna manera ser entendido como "una idea valorativa suprahistórica", aun cuando se tome en serio su significación suprahistórica. Designa más bien "un excelente modo de ser histórico" (p. 271). Cuando, por ejemplo, para explicar esta afirmación, se hace notar que Virgilio es un clásico para el Dante, Homero para Goethe, quizá también Platón para el Renacimiento, o Aristóteles para Hegel, no se niega con ello la diferencia y la peculiaridad de las épocas; se da más bien una "mediación histórica del pasado con el presen-

te" (p. 274). A esta mediación Gadamer la llama "inserción en un acontecer de la tradición" (p. 275).

En el acreditarse histórico de lo clásico y con ello en su conservación, Gadamer ve un ejemplo —en cierto grado precientífico— de la actitud fundamental hermenéutica que él exige de la ciencia: la "conciencia del influjo histórico". Se significa con esto una relación con la tradición que parte del hecho de que, en cada caso, ya estamos marcados por esta tradición, y que, sin embargo, no intenta eliminar este condicionamiento, sino reflexionarlo; "una relación, por tanto, con la tradición que piensa con ésta su propia historicidad" (p. 283).

Ahora bien, con esta tesis va unida una idea que, sin perjuicio de otra posible crítica de la idea de la "historia del influjo", tiene una importancia indiscutible: la idea de Gadamer sobre la "importancia hermenéutica del distanciamiento temporal" (p. 275).

No se desarrolla fortuitamente esta idea inmediatamente a continuación del ejemplo de lo clásico. Cuando se mira el concepto de lo clásico en su historia y la multiplicidad de su uso, se desprende un momento especialmente peculiar: el balanceo entre un objeto que yace siempre en un pasado remoto y un tiempo posterior que reconoce aquel objeto como clásico. El carácter de lo clásico no es, por cierto, un invento o una imaginación de este tiempo posterior, pero sólo en éste, sale a la luz. La distancia entre los tiempos es aquí manifiestamente la dimensión en la que la sustancia "clásica" que habita desde el principio en una cosa, se obtiene como tal. Gadamer se refiere a esta relación —en un sentido general—, cuando dice: "La distancia temporal permite que el verdadero sentido subyacente en una cosa, salga completamente a la luz" (p. 282). Para que esta posibilidad se realice, es necesario que la "tensión" entre tradición y presente, "no se encubra con una identificación ingenua, sino que conscientemente se desarrolle" (p. 290).

No disminuye la importancia de esta comprensión de Gadamer, más bien pertenece a su propia consecuencia, el encontrar un motivo de crítica en su determinación más próxima y concreta. El fenómeno de lo clásico muestra, si se le considera más minuciosamente, que Gadamer mismo no tiene un pensamiento suficientemente histórico. Lo clásico no encaja en la representación fundamental con la cual Gadamer circunscribe su modo de ser histórico, a saber, en la representación de la duración de su vigencia. Para Gadamer que lo clásico sea "un excelente modo de ser histórico" significa concretamente: "La realización histórica de su conservación" (p. 271). En consecuencia, determina más precisamente la "distancia entre los tiempos" diciendo que ésta "no es un abismo abierto, sino colmado por la continuidad del entrar en la tradición" (p. 281).

Pero concebir el hecho de la historicidad y de la distancia entre los tiempos concretamente en forma de conservación y continuidad, mata su mejor sentido. Explicaremos esto describiendo más precisamente las características de lo clásico —por cierto según la historicidad de lo clásico aquí afirmado—, en el siguiente orden: a. Características de la manifestación de lo clásico (el modo de su presente), b. El modo de su formación (su origen) y c. Su relación con el futuro.

3. LA ESTRUCTURA HISTÓRICA DE LO "CLÁSICO"

a) En un primer momento, la manera en que lo clásico existía, parece, pues, significativa, así como naturalmente su aislamiento radical respecto del pasado y del futuro. Se ha señalado con frecuencia que los tiempos clásicos comparados con la duración de su fama, tuvieron una existencia sorprendentemente corta: el siglo V dentro de la antigüedad greco-romana y dentro de ésta, los treinta años del período

del Partenón, abarcan más o menos el mismo espacio temporal que el alto Renacimiento. La época clásica de la poesía y filosofía alemanas y de la música europea empieza en 1780 y termina en 1830; los años de edificación de las catedrales clásicas caen entre 1114 y 1220.

Pero esta característica cuantitativa adquiere importancia sólo por un carácter cualitativo. Las épocas clásicas sobresalen como torres de las corrientes del desarrollo. La época clásica primitiva de la plástica griega no debe derivarse de la época arcaica tardía. Lo que sigue a las épocas clásicas es o transformación esencial —como la época clásica tardía del siglo IV—, súbita decadencia o violenta protesta —como el manierismo.

Esta observación puede precisarse más si vemos cómo, entre tanto, los desarrollos tradicionalistas rondan la torre de lo clásico. Así mientras la música posclásica del siglo XIX, que empieza con C. M. von Weber, se vincula con las tradiciones de los supuestos preclásicos, la Clásica Vienesa se desencadena —en un sentido preciso determinable— de lo inmediatamente anterior y rompe con la obra tardía de Beethoven y Schubert, sin ningún efecto sustancial, pues la tradición sigue corriendo subliminarmente —por ejemplo, en Kreutzer, Zelter o Löwe⁷. De modo semejante puede demostrarse que el concepto de poesía de la época de Goethe se aparta en cierto grado de la concepción del arte dominante antes y después, y que incluso puede hablarse de un concepto contrapuesto⁸. (Puede decirse algo semejante, también hasta cierto punto, de la filosofía alemana a partir de la aparición de la *Crítica de la Razón Pura*, 1781, hasta la muerte de Hegel, en 1831). En Grecia el período posclásico se vincula con las tradiciones arcaicas que, fuera de Atica, habían permanecido vivas. En el arte contemporáneo tienen lugar, fuera de Italia, transiciones inmediatas del gótico al barroco.

Sin embargo este carácter discontinuo fundamental co-

rresponde no sólo a las épocas clásicas, sino también al proceso por el que se encuentra y asume lo clásico, en el cual proceso lo clásico se constituye como tal (que Gadamer llama erróneamente conservación de lo clásico). Así sucede en el caso del encuentro del alto Renacimiento con la Antigüedad, o del encuentro con los griegos de la clásica alemana.

Ante este rasgo fundamental —carácter de instante y carencia de influjo histórico— falla el esquema de resultados de la historiografía tradicional que deriva del concepto romano de acción. Pero también falla el esquema de la continuidad con su concepto de duración de vigencia.

Pero todo ello no significa renuncia a un pensamiento histórico. Las épocas y las obras clásicas pueden entenderse como elevaciones que tienen entre sí una afinidad histórica.

Los encuentros fecundos de los poetas alemanes con los griegos en la época de Goethe dan testimonio de ello tanto como la historia del arte figurativo, cuando se considera la relación que tienen con la tradición de la categoría artística. Sólo debe aquí abandonarse —como lo ha demostrado Hans Jantzen en el ensayo *Tradición y Estilo*⁹— la norma de las relaciones cronológicas. Pero a ésta no la sustituye una estética que se piense supratemporal, sino el conocimiento de esa otra manera de cercanía que deriva del hecho de que las obras y épocas clásicas tienen una relación fundamental análoga con su propio pasado.

b) Con ello está ya enunciado el segundo momento: la relación de las obras y épocas clásicas con su propio pasado. En este punto es decisiva la visión de Nietzsche según la cual lo clásico, dondequiera que aparezca, es esencialmente doma, superación y por tanto, liberación.

Desde la década de 1920, la investigación sobre Homero y las tragedias (especialmente Karl Reinhardt y Wolfgang Schadewaldt) y la arqueología clásica han destacado en el caso de los griegos este rasgo fundamental antagónico

de lo clásico. Así se puede considerar la tendencia geométrica de la epopeya y del arte plástico de la época primitiva, como una doma de lo oriental y de lo titánico de la época helénica previa; o la racionalidad y capacidad de los griegos para dar forma, como una doma de lo demoníaco (Scheffold)¹⁰ que, por su propia esencia, amenazaba a los griegos. Los griegos mismos han interpretado este rasgo fundamental de lo clásico con las figuras de Hércules y Atenea, el héroe favorito y la hija del mayor de los dioses, cuya esencia misma consiste en haber derrotado a los titanes.

Un segundo ejemplo de esta estructura de formación que se puede citar, es simultáneamente un ejemplo del parentesco interno de lo clásico de épocas diferentes. La tragedia griega, por cierto, no "nace a partir de la música", pero sí es la unión de un elemento coral y otro dialogal, de un elemento ditirámico y otro épico, de un elemento dionisiaco y otro mítico-heroico, es decir, es una síntesis de elementos de origen distinto¹¹. Igualmente la Clásica Vienesa consta —como lo ha mostrado Thrasybulos Georgiades¹²— de una unión singular de dos elementos de origen distinto: uno genuinamente armónico-musical con un componente genuinamente trágico-dramático, de una unión de música y acción corporal. (Georgiades explica esto especialmente en el caso de *Don Giovanni* y la *Misa Solemnis*.) Y así como en la tragedia griega, lo decisivo es la relación a una comunidad productiva, participante, que constituye la obra.

La corporeidad dramática —encarnación de lo trascendente— y la actualización de lo que de otra manera sólo es pensado, ofrecido, deplorado o esperado, constituye la característica más esencial de la auténtica clásica¹³. En ella descansa, porque lo que no tiene defecto no tiene señorío, la libertad que el hombre muestra aquí en la actitud y en los gestos. Pero también le pertenece la nostalgia que da peso a lo esplendoroso, pues en el presente, en el instante de lo ejecutado, el hombre se reconoce a sí mismo.

A partir de su estructura antagonica de origen, se aclara por qué lo clásico no puede ser continuamente conservado: lo clásico posee su realidad en el instante único, logrado y feliz, del cambio de la tensión al cumplimiento. Toda continuación de la manifestación pierde aquí su sentido, al no existir ya la razón de la manifestación.

Por su misma referencia a una situación, lo clásico es contradictorio al ideal cultural contemplativo. El culto a la Antigüedad —esencialmente crítica del presente, al servicio de la autoliberación— que practicó el Renacimiento; el culto a la Antigüedad y al Renacimiento que practicaron Winckelmann y Goethe o Jacob Burckhardt; el culto a la pintura veneciana y a Poussin que practicó Cézanne, pueden enseñar que una adecuada conservación de lo clásico es siempre transformante.

c) En esta historicidad propia de lo clásico está —por decirlo con una expresión usada por Uvo Hölscher en el título de sus conferencias sobre Wilamowitz, Karl Reinhardt y el humanismo¹⁴— la “oportunidad” de la ciencia moderna frente a lo clásico. Si la clásica consiste en salirse de la corriente del desarrollo histórico, entonces su conocimiento no sería más molesto que la autoseguridad de la continuidad ininterrumpida. Pero si, como es el caso desde hace uno o dos siglos, la continuidad histórica está rota, la historia misma transformada en sus dimensiones, entonces lo clásico no es sólo bastante antiguo para poder conocerlo, sino que nuestra propia cuestionabilidad es suficientemente grande para necesitarlo. No se trata precisamente de una “distancia cubierta por la continuidad del entrar en la tradición”, sino un abismo que divide los tiempos, más allá del cual dirigimos la mirada.

Es mérito del pensamiento moderno haber hecho posible por el rompimiento con la tradición, el conocimiento por el cual se hace visible por primera vez lo clásico mismo —Ho-

mero y Chartres, Fidias y Tiziano, Mozart y Cézanne—, junto con el reconocimiento de épocas un tiempo despreciadas, no clásicas o anticlásicas, como la gótica o la arcaica, y a una también con la comprensión de tradiciones extraeuropeas.

Esta moderna experiencia de lo clásico es esencialmente diferente de la estructura renacentista de todos los humanismos. Nosotros ya no podemos reducir lo clásico a un servicio para nuestra propia realización. En lugar de esto, aparece en la intención del pensamiento histórico moderno de captar lo distinto en su diferencia, lo grande en su extrañeza, algo en lo clásico mismo que antes había sido desconocido, que le conviene por sí mismo y que por primera vez se ve realizado gracias a la ciencia. (Tal intención se halla en proceso en el trabajo de interpretación desde Burckhardt y Buschor y, no en último término, también en el trabajo de traducción¹⁵ y en las escenificaciones modernas.)

De los tres momentos mencionados de la historicidad de lo clásico se sigue, para la autocomprensión de la ciencia de la historia, que ésta ya en su misma relación con lo objetivo debe ser crítica. La relación objetiva como tal es agresiva, pues exige que la diferencia entre lo pasado y lo presente sea soportada en lugar de removerla desde el principio con el filtro de criterios autoestablecidos.

Esta posibilidad productiva de las ciencias históricas se expresa en la introducción de la primera crítica al pensamiento y a la formación históricos, que Nietzsche había hecho en su escrito temprano *Sobre la utilidad y perjuicio de la Historia para la vida*. Nietzsche, entonces profesor de filología clásica en la Universidad de Basilea y maestro de lenguas antiguas en el Instituto de Basilea, dice acerca de la finalidad del escrito: "Extemporánea es esta consideración también porque yo busco aquí entender que algo de lo cual esta época está orgullosa con razón —su formación históri-

ca— es deterioro, achaque y carencia de esta época.” Y en seguida añade: “No debe ‘ser silenciado’ (...) que yo sólo llego a tales experiencias extemporáneas sobre mí, como un hijo del tiempo actual, por cuanto soy discípulo de los tiempos antiguos, sobre todo de los griegos. Por tanto debo confesarme aun por vocación, filólogo clásico, pues no sabría qué sentido tendría la filología clásica en nuestro tiempo, si no es actuar en él extemporáneamente, esto es, contra el tiempo y, mediante ello, sobre el tiempo y ojalá en favor de un tiempo por venir.”

VI. DE COMO SE LIBERA EL ARTE DE LA METAFISICA EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA, DE NIETZSCHE*

I. ARTE Y CIENCIA

En el *Ensayo de una autocrítica*, escrito en 1886 en Sils Maria, Nietzsche reprocha a la obra principal de su época de Basilea, *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1872, el haber pervertido "el grandioso problema griego", aunque lo hubiera entendido, "mezclándolo con las cosas más modernas" (I, 16; 38). Lo que reprocha a ese libro es, pues, su referencia a la actualidad.

Al mencionar "las cosas más modernas" se refiere a sus esperanzas de entonces acerca de la significación y la influencia de Wagner. El escrito sobre la tragedia, sus formas precedentes (entre éstas la conferencia "El drama musical griego") y todo el gran ciclo de planes y bosquejos sobre la poesía, la filosofía, el Estado y la sociedad de los griegos, correspondiente a los tres primeros años de su época de Basilea (1869-1871)¹, todo este trabajo para su "libro sobre los griegos" está asimismo muy relacionado tanto con su actividad de entonces como profesor de filología clásica en la Universidad y en el Instituto de Basilea, como con sus visitas de fin de semana a Tribschen, la quinta situada a orillas del lago de los Cuatro Cantones en las cercanías de Lucerna en la que a la sazón residía Wagner en compañía de Cósima. En 1869, tras la creación de *Tristán e Isolda* y de *Los maestros cantores*, Wagner había reanudado la composición de *El anillo de los nibelungos*. Al comienzo de las visitas de Nietzsche, trabajaba en la terminación de *Sigfrido*, y en ese mismo año de 1869 inició la composición de *El ocaso de los dioses*. Acerca de estas visitas, Nietzsche escribe todavía en

Ecce Homo (1888) —por tanto, cuando ya se había suscitado el “caso Wagner” y había recopilado antiguas declaraciones en “contra Wagner” — que debía expresar su “gratitud” porque le había “con mucho, procurado el recreo más hondo y entrañable” de toda su vida. “Este ha sido, sin ninguna duda, el trato más íntimo que he tenido con Richard Wagner. Tengo en poco aprecio el resto de mis relaciones humanas; no quisiera a ningún precio desprender de mi vida los días pasados en Tribtschen, días de confianza, de serenidad, de azares sublimes, de *profundos* instantes...” (II 1090; 325).

¿Qué significa la “autocrítica” de Nietzsche respecto de la tendencia hacia la actualidad de su libro sobre la tragedia? Sabido es que Nietzsche no añadió hasta el momento de su edición los seis últimos capítulos de los veinticuatro que componen *El nacimiento de la tragedia*, en los cuales relaciona expresamente los capítulos precedentes acerca de la tragedia griega con su esperanza en un arte nuevo, el drama musical de Wagner. ¿Acaso el compromiso en favor del entonces arte nuevo vició el intento de interpretar el arte pretérito? ¿Perturbó el interés actual el conocimiento histórico?

Esa parece ser la opinión posterior de Nietzsche al respecto. El examen retrospectivo del escrito sobre la tragedia contenido en *Ecce Homo* comienza con la aclaración de que este escrito había sido mal interpretado: “Ha surtido efecto y hasta resultado fascinante por lo que tiene de erróneo: su aplicación práctica al *wagnerismo*” (II, 1108, 347). “He visto citado este escrito varias veces como ‘un renacer de la tragedia a partir del espíritu de la música’.” Y contrapone a eso, como la intención capital no entendida del libro, la interpretación que ésta da sobre los griegos; en medio de la equivocada propaganda de un arte nuevo, no se ha oído la interpretación de lo antiguo. “No se atendió a lo que en el fondo el escrito contenía de valioso, más allá de la rela-

ción con la actualidad. 'Lo griego y el pesimismo' habría sido un título inequívoco... La tragedia es precisamente la prueba de que los griegos no eran pesimistas *en absoluto*." Sigue a esta observación la otra corrección general de la obra inicial en la obra tardía: "Schopenhauer se equivocó en esto" (*Ibíd.*).

Uno de los errores atañe a Schopenhauer; el otro, a Wagner. En un caso, consiste en el respeto exagerado a la negación universal de Schopenhauer; en el otro, reside en la precipitada esperanza en la "obra de arte del futuro". Sin embargo, no es tan sencillo hacer un paralelismo de estos dos errores.

Primero echemos una ojeada al error Schopenhauer. Nietzsche comparte el interés de éste por la importancia del arte para la "vida" y recoge la concepción moderna de ésta como "voluntad", que en parte forzó y en parte restringió Schopenhauer. En el ámbito hay alguna semejanza; más sus ideas fundamentales son más bien antitéticas. Según Schopenhauer, el arte, frente a una realidad entendida como necesariamente terrible, es en sí mismo, merced a la representación de las "ideas" o de esta realidad (la voluntad), una *salvación* a corto plazo de esta misma realidad; para Nietzsche, es un *enlace* con la realidad de la vida que vence al peligro del pesimismo. Para Schopenhauer, el arte es un "calmante" de la vida; Nietzsche ve en él el "estimulante" de la vida. En revisiones posteriores, adjudica ya esta oposición frente a Schopenhauer a *El nacimiento de la tragedia*; así, en un aforismo mayor, titulado "El arte en *El origen de la tragedia*", con el cual los primeros editores de su obra póstuma habían cerrado el grupo de ideas sobre el arte en *La voluntad de poder* (III, 691-694, 575-578, núm. 853). En el caso de Schopenhauer, pues, un claro error de Nietzsche consistió en confesar que Schopenhauer era su presunto modelo, aunque en la idea del título del escrito (el origen "dionisiaco" de la tragedia) se había apartado ya de la filosofía de

Schopenhauer. El declararse seguidor de Schopenhauer fue desde el principio un error.

El "error Wagner", que Nietzsche reprocha a su obra inicial en su filosofía tardía, es distinto. La admiración de Nietzsche por Wagner está de hecho "mezclada" con sus ideas sobre la tragedia griega. En su relación inicial con Wagner, o en todo caso después, Nietzsche pudo haber diferenciado los *acentos* más próximos al arte de Wagner de los más lejanos; pero su esclarecimiento del arte griego no se distingue claramente de su relación con Wagner (la música, los ensayos y las conversaciones). Y la cuestión que se nos plantea es si la polémica posterior contra Wagner se prepara ya en *El nacimiento de la tragedia* de modo tan inequívoco como Nietzsche lo afirma, o si en su pensamiento posterior no se ha apartado de sus propias ideas de la época de Basilea.

¿Qué correlación hay entre "historicidad" y "actualidad" en *El nacimiento de la tragedia*? A esta cuestión responde Nietzsche que se ocupa tanto de la tragedia ática como del nuevo drama musical, por mor de la "vida". Preguntar además, frente a esta referencia a la "vida", si Nietzsche en su época de Basilea se ocupa más de la vida "antigua" que de la vida "de su tiempo" sería una interpretación tan equivocada como hablar de una "inversión occidental" en el caso de Hölderlin, como si se hubiera disociado ahí un interés inicial por el pasado de un interés nuevo por el presente. A este esquema de presentación se inclinará Nietzsche sólo en su metafísica posterior; pero ni aun entonces pierde la unidad dimensional entre preocupación y recuerdo. En un aforismo póstumo, que los editores colocaron al principio de su colección de ensayos *La voluntad de poder*, dice Nietzsche: "Lo que relato es la historia de los dos últimos siglos... Toda nuestra cultura europea se mueve desde hace mucho tiempo torturada por una tensión que aumenta de década en década, como si estuviera abocada a una catástrofe: discurre

inquieta, violenta y atropellada, como una corriente que tiende a *su fin*, que ya no vuelve sobre sí y que tiene miedo de hacerlo. Por el contrario, el que toma aquí la palabra no ha hecho hasta ahora otra cosa que *volver sobre sí*, como filósofo y anacoreta por instinto, y sacar provecho de estar a solas y fuera de la paciencia, de la dilación y de quedarse a la zaga; como un espíritu osado y emprendedor... que examina *retrospectivamente*, cuando relata, lo que está aún por suceder" (III, 634, 3 s., prólogo).

A la imagen del *esteticismo* en la "doctrina" de Nietzsche responde la imagen del *irracionalismo* de su crítica de la ciencia. Con esta imagen de Nietzsche, deja uno escapar el fundamento *histórico* de su interés por el arte y la intención *cognoscitiva* en su crítica de la ciencia.

La relación irracional —que se vuelve insensata y que contradice el propio principio del saber según la Ilustración— del siglo XIX con la ciencia es el punto central con que inicia Nietzsche su crítica del "movimiento científico moderno" (II, 985; *El ocaso de los dioses*, 124); punto inicial, por cuanto Nietzsche comienza con estas ideas, en *El nacimiento de la tragedia*, su crítica de la ciencia. En su obra posterior se superpone a esta *crítica* inicial, en diversos grados, una *legitimación* (y absolutización) de la moderna integración de la voluntad de conocimiento científico en el proceso de "dominación de la tierra". Lo que Nietzsche, bajo la denominación de "socratismo", ataca en *El nacimiento de la tragedia* (I, 95, 141) como la "creencia" en la "escrutabilidad de la naturaleza", en el escrito sobre la historia (especialmente en el capítulo 8) como el dominio del criterio del éxito, y en ambos casos como *optimismo teórico*, puede despacharse considerándolo una huida posromántica a lo irracional, únicamente cuando uno se cierra al análisis de Nietzsche sobre la coincidencia de la teoría de la objetividad con la práctica de la explotación industrial. El Nietzsche de Basilea no critica el saber, sino la "fe" que "atribuye" a deter-

minada clase de saber (la "teoría") "la virtud de panacea universal" (I, 86, 129). Critica la certidumbre irracional de una salvación que confiere al trato con el nombre de "ciencia" un aura que es todo menos científica.

Lo que distingue a esta creencia de las *auténticas* religiones salvíficas (la mahometana y la cristiana) es el hecho de que la autoconsciencia metodológica disfraza los atributos de la fe. Dentro de la cientificidad moderna (cartesiana) puede haber diferencias de fundamentación y controversias sobre la aplicación; pero el *espacio* en que uno se sitúa (yendo hacia delante), es tan incuestionable como la creencia en la espacialidad matemática del mundo desde Descartes.

Nietzsche —el Nietzsche de Basilea, más imparcial que el de épocas posteriores— reconoce que precisamente a la vista de la ciencia moderna se plantea a la filosofía la exigencia de *percibir* sencillamente por fin este hecho, en vez de limitarse a funcionar en su contexto. Nietzsche se pregunta qué pasa con la ciencia en la realidad total (en la "vida"): "¿Qué significa en absoluto toda ciencia, entendida como síntoma de la vida? ¿A dónde va, o lo que es peor, *de dónde* proviene toda ciencia?" (I, 10, 30).

Nietzsche adscribe esta cuestión, en el *Ensayo de una autocrítica* (1886), a *El nacimiento de la tragedia*: "Lo que entonces alcancé a comprender era algo terrible y peligroso, un problema con cuernos; no necesariamente un toro, pero en todo caso un problema nuevo: hoy diría que este era el *problema mismo de la ciencia*, la ciencia entendida por primera vez como problemática, como cuestionable" (I, 10, 31).

Y añade inmediatamente: "¡Qué libro tan imposible debía resultar de una tarea tan ingrata a la juventud!" (*Ibid.*). Sin embargo, en relación con la consciencia de que todo debía situarse "sólidamente en el umbral de lo comunicable" y, por tanto, entre la difícil comprensión y la mala interpretación, expone Nietzsche el punto de vista que podría llamarse la idea clave de sus propios comentarios sobre este su

primer libro: "Construido a partir de puras autoexperiencias precoces, demasiado inmaduras... apoyado en las bases del arte —pues no puede reconocerse el problema de la ciencia tomando como base los fundamentos de ésta— ..." (*Ibid.*).

A nosotros nos toca hacernos esta pregunta: ¿Hasta dónde se extiende aquí ese carácter temprano? ¿Sólo hasta la obra posterior de Nietzsche, de modo que ésta hubiera rescatado la pretensión juvenil? Lo que Nietzsche percibe en su época *posterior* es el ámbito histórico de este problema "precoz": cuando más tarde considera "el arte" en su totalidad como una *alternativa* al criterio europeo de realidad —la "verdad"—, reivindica con ello la oposición de su pensamiento al de Platón, iniciada con el nombre de "socratismo" en el escrito sobre la tragedia. Nietzsche *contrapone* el "arte" al criterio europeo de la realidad. Intenta, en el otro extremo de la tradición filosófica, la inversión de aquello con lo que en Platón comienza la filosofía.

Platón fundó la filosofía al relegar el arte —las artes plásticas y la poesía— del puesto decisivo que había ocupado hasta entonces. Y lo hizo de la siguiente manera: mostró lógica y moralmente la medida de la verdad a las artes (que en su época hasta habían adquirido, en forma de perspectiva espacial y de psicología, rasgos ilusorios) y las desenmascaró como falsedad, como engaño.

Consecuentemente, Nietzsche proclama el fin de la metafísica fundada por Platón, al declarar: "El arte es *más valioso* que la verdad" (III, 693, 578, *La voluntad de poder*, núm. 853 IV). Con esta declaración, concluye el resumen de su última época sobre "El arte en el origen de la tragedia".

Este "cambio de valoración" tiene su eje en una reiterada variación del criterio. La "verdad" no es ya la medida indudable dada previamente de todos los juicios; ha pasado a ser algo que también ha de medirse y justificarse. Para Nietzsche, la "vida" se ha convertido en criterio decisivo. (*Según*

Nietzsche, se plantea la cuestión de hasta qué punto la "vida" era el criterio decisivo para Platón, por cuanto para él lo verdadero era la "idea", y ésta, a su vez, la medida de la actuación de la polis²; y hasta qué punto la diversa "valoración" de la verdad en Platón y en Nietzsche fundamenta precisamente un cambio de la "vida".)

Cuando Nietzsche puso radicalmente en tela de juicio, con su cuestionamiento de la "verdad", la *discriminación del arte* desde Platón hasta Hegel³ y, acto seguido, por la revolución industrial, y declaró que la "vida" es el criterio decisivo, liberó el conocimiento del arte para un enjuiciamiento orientado a su horizonte particular.

Este acto de emancipación conserva su validez también cuando se reconoce que la doctrina posterior de Nietzsche, su metafísica de la voluntad de poder, está condicionada por su propia época y con ello se reconoce también el hecho de que lo cuestionable no es la *verdad*, sino la norma moderna de certidumbre. Este problema se plantea al ocuparnos de la *obra posterior* de Nietzsche. Y desde este punto de vista, aparecerían en el centro de la reflexión, para entender el arte en la filosofía de Nietzsche, las dos determinaciones fundamentales —ambas de nuevo enraizadas en la filosofía tradicional y en la metafísica— con las que Nietzsche, en su obra posterior, concibe el arte en su relación con la "vida": como *aumento de poder* y ello en forma de *apariciencia*⁴.

La interrogante formulada en el *escrito sobre la tragedia* —¿qué era el "arte" entre los griegos? "¿qué finalidad tenía el arte griego?" (I, 9, 30)— es el punto de partida para liberar el arte de la *prenoción* metafísica, romana y moderna, de la realidad y la verdad, mediante el replanteo de los fenómenos del arte —ora negando, ora desestimando, ora incluso legitimando— en su *perspectiva*.

El *arte griego* es, en el aspecto "histórico", un punto de inflexión y, en el aspecto "sistemático", un ejemplo. El arte de los griegos, familiar a Nietzsche en la poesía, conocido

por las afirmaciones antiguas y modernas sobre sus obras plásticas y arquitectónicas, y problemático en lo tocante a su música, es un *ejemplo*, por cuanto, en un caso indiscutiblemente grandioso de arte, se manifiestan claramente las relaciones con la "vida" (con el conjunto de la historia coetánea). Y es un *punto de inflexión* histórico, que remite a nuestra era, por cuanto la época clásica del arte griego, la época anterior y posterior a las guerras médicas, desemboca o da el salto a la época clásica de la filosofía griega, que fue también el período de transición de la estructura de la polis al imperio del mundo helenístico, y con ello llegó a ser la preparación de la "Europa" cristiana y moderna. Tanto en sentido "sistemático" como "histórico", Nietzsche ve en el arte griego el precedente de una *confrontación* con el presente.

2. LA RELACIÓN HISTÓRICA DEL ARTE

a) *La serenidad griega*

Si se preguntara cuál es el pensamiento o descubrimiento de Nietzsche que no sólo fue admitido por éste sin reservas, sino también aprobado ampliamente, la respuesta sería: su "transmutación valorativa" de la antigüedad. Hemos de adjudicar a su filología de Basilea y a su filosofía de la historia el mérito de haber preparado el ocaso de la utopía de la antigüedad clásica, sacudida ya ciertamente por influjo del historicismo, pero ulteriormente al servicio de la justificación de las ciencias de la antigüedad. La original concepción de Nietzsche acerca de la historia antigua dio todavía al joven Wilamowitz el motivo pedagógico-moral para su diatriba —demoledora del renombre científico de Nietzsche— contra *El nacimiento de la tragedia*¹. Esta "transmutación valorativa" de la antigüedad penetró medio siglo más tarde —primeramente, gracias a arqueólogos como Ernst Buscher— en la conciencia general de la época. Lo que hasta Nietzsche

fue valorado como el apogeo de la cultura griega —a saber, el siglo de Platón y Aristóteles, la época de las copias romanas de las esculturas griegas del mismo siglo IV a. de C. y del helenismo (así llamado desde Droysen), redescubiertas y admiradas desde el Renacimiento, ya no puede considerarse a partir de entonces como la ejecución de un τέλος que los “presocráticos”, la época de la creación de los santuarios de Olimpia y de las tragedias de Esquilo, hubieran solamente preparado. El arqueólogo Ernst Langlotz caracteriza este cambio en su conferencia inaugural de Bonn en 1947 (reeditada en 1973): “Será preciso designar los escritos iniciales de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* y *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia* como uno de los cambios decisivos de la imagen alemana del mundo griego, pues con ellos se ha removido el escollo que hasta entonces obstruía el acceso al mundo griego primitivo: la interpretación clasicista. Nietzsche ha sido el primero en señalar el punto de inflexión del mundo griego hacia el año 400; reconocimiento que ha conducido a la transmutación valorativa de toda la antigüedad.” Nietzsche ha hecho “abrir los ojos hacia el mundo griego antiguo, que en lo sucesivo no deberá ya considerarse una etapa preparatoria, sino como un modo de existencia regido por sus propias leyes”⁶.

El desplazamiento *en el tiempo* (del siglo IV al V y al VI) es la consecuencia de un cambio de interpretación de la *realidad*. El esplendor de los dioses olímpicos no eclipsará ya por más tiempo el realismo de los griegos. La imagen del mundo griego propia del clasicismo, preñada de elementos festivo-literarios, se ha ampliado con la resonancia extático-trágica; la luz de Homero, con la oscuridad de *La Orestíada*. Hemos visto acercarse a la solemnidad del Apolo de Belvedere el horror y el lamento de Edipo. Ahora, la gloria de los dioses griegos no oculta a la posteridad la experiencia del sufrimiento en la vida de los griegos, como no la ocultó a los mismos griegos.

En el capítulo tercero del libro sobre la tragedia, Nietzsche pone de relieve esa desilusión de los griegos como la "sabiduría de Sileno" —en palabras de Sófocles (*Edipo en Colona*, 1224-1227)— según la cual lo mejor para los hombres es en primer lugar no haber nacido, y en segundo lugar, el regresar lo más pronto posible al lugar de donde han venido. (Probablemente, Nietzsche había memorizado este proverbio de su poeta favorito, desde su tiempo de estudiante, como lema para el segundo volumen de *Hiperión*.)

Pero, así como es mérito indiscutible de Nietzsche la "transmutación valorativa" histórica de la antigüedad, es falso interpretarlo como una simple inversión de un valor en su contrario. Nietzsche no ha sustituido el día por la noche, como hicieran muchos románticos primitivos y tardíos. Tampoco ha "desenmascarado" una ideología de serenidad ficticia mediante la realidad de una seriedad tenebrosa agazapada tras aquella. En apariencia, ha hecho mucho menos; en realidad, mucho más: se ha esforzado en *explicar* el esplendor de las "figuras divinas del olimpo" por el realismo de la existencia griega. Para decirlo como al comienzo del capítulo tercero (I, 29, 57), Nietzsche no ha "derribado el artificioso edificio de la *cultura apolínea*" para reemplazarlo por su "fundamento", sino para comprenderlo a partir del conocimiento de ese fundamento.

El título "La serenidad griega" con el que Nietzsche quiso inicialmente encabezar su "libro de los griegos" (G A IX 455) no tenía una intención irónica. Tenía la misma intención que el título definitivo: *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*. La tragedia griega no es en absoluto un melodrama. "Nace de la música", es decir, en el sentido polémico de la afirmación, es un festival. Y, a la inversa, la serenidad griega no es el signo de una evasión de la seriedad de la realidad; a juicio de Nietzsche, es el signo de una victoria sobre el horror y la desolación, que los griegos supieron afrontar como ningún otro pueblo. El prólogo *pri-*

mitivo proyectado para *El nacimiento de la tragedia*, que, como el definitivo, iba dirigido a Richard Wagner, comienza: "De usted, mi respetado amigo, sólo de usted sé, que distingue conmigo entre la noción verdadera y la falsa de la 'serenidad griega' y que encuentra la última, la falsa, en el estado de bienestar asegurado en todos los caminos y senderos; y de usted sé igualmente que considera imposible llegar a comprender la esencia de la tragedia a partir de esa falsa noción de la serenidad" (Kröner 195).

Y en el capítulo noveno de *El nacimiento de la tragedia*, en el que Nietzsche llama a Edipo y Prometeo las dos figuras originales de la tragedia, la una del "sufrimiento inmenso" y la otra, de la "insolencia" titánica (I 56 y 60; 91 y 95), declara que la "determinación y la claridad apolíneas", con las que "el lenguaje de los héroes de Sófocles nos sorprende", arrancan de una mirada a "lo interno y terrible de la naturaleza". "Sólo en este sentido podemos creer haber entendido correctamente la seria y significativa noción de la 'serenidad griega'; en tanto que, sin duda, encontramos la noción falsamente entendida de esta serenidad en el estado de un bienestar asegurado en todos los caminos y senderos" (I, 55, 9 s.).

A esta noción actual de la serenidad se aproxima ya, a juicio de Nietzsche, en la historia griega, la época *posterior* a la tragedia: el "siglo IV". En el capítulo undécimo, que trata del fin de la tragedia, habla Nietzsche de la "serenidad del esclavo". Nos evadiríamos de lo allí dicho, si quisiéramos sacar de la lectura de ese capítulo tan sólo una primera señal de la "moral de los amos" creada posteriormente por Nietzsche. Nietzsche ve ahí —como en ese entonces lo veía también Wagner— una *necesidad* en la existencia de los esclavos, que no son ahí el polo opuesto de los "amos", sino la prohibición o la pérdida de la libertad. De la época que hasta su tiempo se consideró la medida del clasicismo de la antigüedad clásica, afirma Nietzsche aquí: "Si aún se puede

hablar en absoluto de la 'serenidad griega', ésta es la serenidad del esclavo, que no conoce nada difícil de responder, nada grande a que aspirar, nada pasado o futuro que pueda estimar más que lo presente. Este aspecto de la 'serenidad griega' fue lo que tanto indignó a la naturaleza profunda y terrible de los cuatro primeros siglos del cristianismo: les pareció que esta afeminada huida de lo serio y lo terrible, y este cobarde contentarse con el cómodo disfrute, no sólo eran despreciables, sino que constituían la actitud anticristiana por excelencia. Y a su influjo hay que achacar el que la concepción de la antigüedad griega que ha pervivido a través de los siglos sostuviera con tenacidad casi insuperable ese color encarnadino de la serenidad, como si no hubiera habido jamás un siglo VI, con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y su Heráclito; más aún, como si no hubieran existido las obras de arte de aquella época grandiosa, las cuales no pueden explicarse ni por asomo sobre la base de esas ganas de vivir y esa serenidad seniles y serviles, pues señalan como su razón de ser una concepción del mundo completamente distinta" (I, 66 s., 105).

Por tanto, así como la novedad de la intuición de Nietzsche no es solamente una *vuelta* (de lo claro a lo oscuro), tampoco es un mero desplazamiento (de lo posterior a lo anterior). En ambos casos, lo decisivo es que Nietzsche tiene una visión *nueva* de lo *visible* (el mundo "olímpico"), y conoce lo conocido por su *fundamento* (de suyo invisible). Nietzsche ve a los griegos —y aquí, en su obra inicial, a pesar de Schopenhauer, de modo más libre y genuino que posteriormente, bajo la coacción de la voluntad de poder— como se ven ellos mismos: como un mundo que *consiste* en un vencimiento de los titanes, en haber expulsado a los titanes a un terreno que, a pesar de todo, ha conservado como *su propio terreno*. Zeus es —como dice Esquilo del modo más claro— el vencedor de los titanes; él es esta victoria. Su hijo, Hércules, es el dominador de los monstruos, el domador de lo

exorbitante; y su hija Atenea (el espíritu que *en* Hércules o *en* Aquiles transforma la pasión en prudencia) es para los griegos el espíritu del arte.

Con el título proyectado en un principio, se podría formular el conocimiento del escrito sobre la tragedia; en éste, Nietzsche ha visto y ha tratado de expresar lo que "*serenidad griega*" significa. El eje de este conocimiento reside en que Nietzsche ha entrado en la controversia a la que, tanto para un pensamiento clasicista como para un pensamiento empírico, deben llegar los testimonios de la épica y de la escultura, de la arquitectura y de la mitología griegas, frente a los testimonios del realismo de la vida griega, a no ser que se desestime lo uno en favor de lo otro. Nietzsche se ha preguntado cómo ha de conciliarse el esplendor no empañado del arte griego con la desilusión de los hombres griegos frente a la mutabilidad de la existencia humana. "¿Cómo responde a esta sabiduría popular [la 'sabiduría de Sileno'] el mundo de los dioses del Olimpo?" (cap. 3, I, 30, 58). Esta pregunta constituye el núcleo de la visión de Nietzsche: la serenidad de los griegos es algo "*inexplicable*" (I, 29, 58), es decir, algo que está aún por explicar.

La respuesta que da Nietzsche a esta pregunta ha sido ya enunciada en la forma en que él la formuló por vez primera: "¿Cuál era la necesidad exorbitante de la que nació tan brillante sociedad de carácter olímpico?" (I, 29, 57). El *horizonte* esbozado con esta respuesta va más lejos que el ensayo de una disyuntiva entre "verdad" y "apariencia" en su respuesta *explícita*, en la cual rinde tributo a la metafísica de objetividad de su tiempo. "El griego conoció y experimentó los pavores y horrores de la existencia; para poder en absoluto vivir, tuvo que anteponer a éstos la brillante fantasía de los seres olímpicos" (I, 30, 58).

Con la idea de "fantasía" se cierne la sombra de Schopenhauer sobre la explicación de lo griego dada por Nietzsche; pero aun cuando no se quiera perpetuar por más tiem-

po esta interpretación del tiempo de Nietzsche sobre el arte y del mito como mero producto de la fantasía, sigue siendo verdad el hecho de que el rango del arte griego tiene una relación recíproca con la dimensión de pasión y capacidad de sufrimiento del mismo "pueblo". "¿Cómo habría podido soportar la existencia un pueblo tan sensible y excitable, tan vehemente en sus apetencias y tan singularmente dotado para el *sufrimiento*, si no se le hubiera mostrado esto mismo en sus dioses, circundado de una gloria más alta?" (I, 30, 59). El sentido del título "La serenidad griega" está expresado lapidariamente en la conclusión del libro: "¡Cuánto debió de sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!" (I, 134, 191).

b) El elemento "ingenuo" en el arte

En esta interpretación *histórica* de un fenómeno artístico, emplea Nietzsche un principio de conocimiento que se aparta tanto del positivismo empírico como de la hermenéutica histórica. Según este principio hay que conocer un hecho transmitido dado a partir de su relación con una intención opuesta a su propia concepción. En el caso del arte griego, sólo entendemos y conocemos en su verdadero sentido la estética de la forma que vemos y conocemos, cuando percibimos además la dinámica de su "necesidad".

En el prototipo histórico del arte griego, la épica homérica, Nietzsche pone de relieve este hecho al separarlo de la noción corriente de la "ingenuidad" homérica. Hacia el final del capítulo tercero, dedicado a la cuestión de cómo ha de entenderse el "artificial edificio de la cultura apolínea" (I, 29, 57), explica que hay que traer a colación que la "armonía de los hombres nuevos tan nostálgicamente contemplada, la unidad del hombre con la naturaleza, con referencia a la cual Schiller ha dado validez al término artístico '*naif*', es una situación que no resulta de suyo tan sencilla,

una situación por así decirlo inevitable que *deberíamos* encontrar a las puertas de cada civilización como un paraíso de la humanidad: sólo puede creer en esto una época que trató de imaginarse al Emilio de Rousseau también como artista y se figuró haber encontrado en Homero un artista educado en el seno de la naturaleza como Emilio. Donde se nos aparece lo “*naif*” en el arte, hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea, que ante todo tiene que derribar un reino de titanes y matar monstruos y que por medio de vigorosas alucinaciones y placenteras ilusiones debe haber superado una terrible profundidad de la visión del mundo y haberse convertido en el más irritable vencedor de la capacidad de sufrimiento” (I, 31, 60).

Por más que sea falso el concepto que Nietzsche tiene de la poesía “apolínea” de Homero (con la noción de “representación” de Schopenhauer) cuando la considera “vigorosas alucinaciones y gozosas ilusiones”, poco afectados resultan con ello la justificación y el alcance de su polémica contra la noción evolutivo-histórica estética de ingenuidad, en la que la idea cristiana de “paganismo”, sigue influyendo todavía tanto en el caso de los griegos como en el caso del arte existente en un mundo “secularizado”.

Lo aparentemente “ingenuo” *responde* en verdad a algo que, sin esta acción tranquilizadora, explicativa y fundamentadora del arte, sería demoledor para el *logos* de la épica griega y para la arquitectura y la imagería de los griegos, a algo que, siendo la “razón de ser” de estas fuerzas ordenadoras y afirmadoras, es sin embargo su antítesis. Lo “apolíneo” consiste en ser una *réplica* de lo “dionisiaco”, y esto, en su forma griega, se sostiene por su *relación de tensión* con lo apolíneo.

c) *Historia del arte*

Al principio del capítulo cuarto, Nietzsche llama a esta

relación constitutiva mutua de lo "apolíneo" y lo "dionisiaco" su "necesidad mutua" (I, 33, 62). E ilustra esto con un ejemplo del arte moderno, un cuadro de Rafael, en el que ve representada "alegóricamente" esta duplicidad. Se trata de la última obra de Rafael, *La Transfiguración* (fig. 10, p. 24)⁷. Según la traducción de Lutero de este pasaje evangélico (Mc 9, 2-13; Mt 17, 1-13), este cuadro se llama en alemán *Die Verklärung Christi*. El nombre *La Transfiguración*, que utiliza Nietzsche, denota únicamente el procedimiento, y Nietzsche alude también, en su explicación, al fondo iconológico del cuadro, únicamente al mencionar a los "discípulos".

Probablemente, Rafael sólo pudo terminar la mitad superior del cuadro. (Es de suponer que la mitad inferior de la pintura fue completada por la mano de un discípulo.) No obstante, esta es una de las obras más admiradas de Rafael. Después de su muerte, fue valorada como su obra "más afamada, hermosa y celestial"; pero además, entre las obras famosas, fue posteriormente y especialmente discutida: se censuró el dualismo de los procedimientos diversos, se reprochó al cuadro su "ofensa contra la unidad de acción". Este dualismo sustancial entre la mitad superior y la inferior destaca más en lo formal, por la diversidad de perspectiva y de incidencia de la luz en una y otra mitad.

El motivo de este reproche ha de buscarse en la circunstancia de que el cuadro de Rafael, a diferencia de todas las representaciones anteriores de la "metamorfosis" de Cristo basadas en los evangelios de Marcos y de Mateo, ha asociado este relato con otro subsiguiente. Este relato alude al vano intento, por parte de algunos discípulos, de curar a un muchacho poseído por el "mal espíritu" (Mc 9,18; Mt 17, 16), al cual curó Cristo, después de su estancia en la montaña.

Con el contraste (o, según Burckhardt, "contraposición dramática") entre la mitad superior e inferior del cuadro,

Rafael pone de manifiesto, en la independencia de ambas esferas de acción, una coherencia de sentido de los dos relatos, objetivamente desligados en el relato bíblico, pero sucesivos: *arriba*, Cristo, "blanco como la nieve" (Mc 9, 3), con Moisés y Elías sobre una nube, y tres de sus discípulos "aterrados" de diversos modos (Mc 9, 6) por la aparición que se presenta ante ellos; *abajo*, ignorantes de lo que está ocurriendo simultáneamente (según el cuadro, por encima de ellos), un grupo de hombres, conmovidos alrededor del muchacho afligido por la enfermedad, que *más tarde* será curado por Cristo.

La firmeza con que Nietzsche pone de relieve en este cuadro la relación de oposición de ambas partes, hace suponer que, junto a la diversidad de acción y la oposición de claroscuro entre los planos "superior" e "inferior", le ha llamado la atención también la enigmática tensión de la diversa estructura espacial de una y otra mitad: la escena desesperada entre los hombres de abajo se desarrolla inequívoca en primer término; en la "transfiguración", existe una peculiar vacilación entre el fondo y el primer plano y, por tanto, un distanciamiento en general.

En *La Transfiguración* de Rafael —dice Nietzsche en el capítulo cuarto del ensayo sobre la tragedia— "la mitad inferior nos muestra, con el muchacho poseído, los portadores desesperanzados y los discípulos desconcertados y angustiados, el reflejo del eterno dolor primitivo, del fundamento singular del mundo: la 'apariencia' [del cuadro] es aquí reflejo de la eterna contradicción, del padre de las cosas". Y Nietzsche subraya que corresponde a la construcción del cuadro y viene a ser confirmada retroactivamente en su desarrollo por la narración: "De esta apariencia asciende pues, como un aroma de ambrosía, un nuevo mundo ficticio y visionario, del cual no ven nada quienes se detienen en la primera apariencia: una luminosa suspensión en el puro deleite y en el mirar anodino que irradia de unos ojos lejanos. Te-

nemos ante nuestras miradas, en el más elevado simbolismo artístico, ese mundo de hermosura apolínea y su fundamento (el terrible proverbio de Sileno); y comprendemos... su mutua necesidad" (I, 33, 62).

Por tanto, lo decisivo en la noción de Nietzsche "duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco" no es una teoría de dos principios artísticos diversos, sino el sentido concreto de esta dualidad en la idea de la "necesidad mutua". En el caso de lo apolíneo, lo expresa Nietzsche en el sentido griego de *medida y moderación*. Remite a la relación entre belleza y ética en la significación que corresponde a la medida como fuerza contraria al peligro del exceso: "Y así, a la necesidad estética de la belleza le acompaña la exigencia 'conócete a ti mismo' y 'nada en demasía', mientras se conceptúa el envejecimiento y el exceso como los demonios propiamente hostiles de la esfera no apolínea y, por ende, como atributos de la época preapolínea (la era de los titanes) y del mundo extraapolíneo, esto es, el de los bárbaros" (I, 34, 63).

Una vez puesta en claro esta noción de lo "apolíneo" como moderación, en el sentido de una fuerza contraria moderadora del exceso, resulta de ahí evidente que lo "dionisiaco", en cuanto polo opuesto de esa duplicidad, es *necesario*. Cuando Nietzsche dice del "griego apolíneo" que "su existencia entera, con toda belleza y moderación, se apoya en un oculto fundamento de dolor y conocimiento" (*Ibid.*), significa con esto que la belleza y la moderación no *consisten* en otra cosa que en la actividad del "ocultar", en un hacer que se basa en lo monstruoso, lo "fundamental", al erigirse sobre ello. Lo "apolíneo" necesita, pues, un descubrimiento de lo oculto en el instante en que corre peligro de existir sólo por mor de su mera existencia, en el instante en que amenaza con volverse "infundado".

Así, prosigue Nietzsche en el pasaje citado en último lugar diciendo que debía "redescubrirse el fundamento" del "griego apolíneo" en lo "dionisiaco". "¡Apolo no podía vivir

sin Diónisos! ¡Lo 'titánico' y lo 'bárbaro' constituían a la postre una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!" (I, 34, 63 s.).

La "necesidad mutua" es necesitarse recíprocamente. Lo "dionisiaco" griego *necesita* de lo "apolíneo" para no desahucarse en el desenfreno y a consecuencia de ello enajenarse, esto es, convertirse en lo que (según el capítulo segundo), a diferencia del "griego dionisiaco", caracteriza a los "bárbaros dionisiacos" (I, 26, 54). Lo "apolíneo" *necesita* de lo "dionisiaco" como el exceso contra el que pueda afirmarse la medida para ser en absoluto decisivo y moderador. Sólo por causa de sí mismo, no sería lo que es, sino lo que le es fundamentalmente ajeno, esto es, lo "socrático"⁸.

La "*duplicidad*" de lo dionisiaco y lo apolíneo, idea nuclear de la filosofía del arte de Nietzsche, es, en el sentido significado por Nietzsche de "necesidad recíproca", una relación sólo concebible históricamente. La medida de lo "apolíneo" consiste únicamente en la *moderación* de un poder de suyo desmesurado; éste —como lo dionisiaco griego— es amenazante y quebradizo y precisamente por ello tiene necesidad de ganar medida y estabilidad. Se trata una y otra vez, así en el subyugar como en el desquebrajarse, de la *modificación de una situación*, de algo que, en cuanto tal, es inconcebible fuera de la dimensión del tiempo (teórico-matemático).

Tras la primera gran época "apolínea" —la homérica y "geométrica"—, Nietzsche cree poder ver una nueva irrupción y brote de poderes elementales en las prácticas de culto que los mismos griegos asociaron con el nombre de Diónisos⁹. En éstas se repite, pero en dirección inversa, la relación fundamental. En primer lugar, dice Nietzsche: "Donde penetró lo dionisiaco, fue suprimido y anulado lo apolíneo" (I, 35, 64). Pero esta posibilidad no es precisamente la que para los griegos era característica y para Nietzsche es decisiva en este caso. Nietzsche prosigue: "Pero también es cierto

que donde se resistió el primer asalto, el prestigio y la majestad del dios délfico se manifestaron más firmes y amenazantes que nunca" (*Ibid.*). El presente renovado de lo dionisiaco suscita de nuevo el de lo apolíneo. El fenómeno histórico al que Nietzsche se refiere aquí es el del "arte dórico" y el "Estado dórico". "Sólo en oposición constante contra el carácter titánico-bárbaro de lo dionisiaco podía perdurar mucho tiempo un arte tan altanero y esquivo, rodeado de baluartes, una educación tan áspera y tan guerrera, un Estado tan cruel y desconsiderado" (I, 35, 64).

Ciertamente, Nietzsche no hace justicia a la variedad y afinidades reinantes entre los polos del arte y del mundo griegos, cuando a partir del antagonismo de sus dos principios artísticos construye una sucesión dialéctica antagónica de épocas relacionadas: "titánica" - "homérica" - "dionisiaca" - "dórica" (I, 35, 65), a las que siguen, como quinto y sexto períodos, la "época trágica" de la síntesis y la "socrática" de la desmembración. Distinto es el tratamiento que se da a la estructura fundamental histórica que ha de demostrarse con este esquema mitad dialéctico, mitad histórico. Lo que conocemos bien del pasado en la "realidad" tradicional no se reconoce aún en absoluto de esta manera. Sólo se reconocen los hechos (en la terminología de Nietzsche, la "apariencia") cuando se sabe a qué responden. Lo visible se comprende sólo cuando con ello se advierte el motivo que desencadena y promueve lo que fundamenta su existencia: la parte de lo visible que se ha hecho invisible. Este fundamento de lo visible (en el doble sentido de base y de motivo) es susceptible de interpretarse —como ya antes en las imágenes míticas de la teogonía— como una etapa histórico-genética previa. Sin embargo, la verdadera relación entre "fundamento" y "apariencia" se falsea cuando se considera esta interpretación mitológica como una sucesión cronológica. El modo de pensar que Nietzsche (aproximándose al carácter ilustrativo peculiar del mito griego) practica ya aquí

lo llama posteriormente su procedimiento "psicológico": el procedimiento de preguntar, respecto de los hechos, qué "razón de existencia", qué "necesidad" los fundamenta.

En el capítulo de *El ocaso de los dioses* (1888) que figura bajo el epígrafe "Lo que debo a los antiguos" (capítulo tercero), dice Nietzsche: "De olfatear en los griegos 'hermosas almas', 'mediocridades áureas' y otras perfecciones, admirar, por ejemplo en ellos la quietud en la grandeza, los sentimientos ideales, la elevada simplicidad, estaba yo bien protegido, gracias al psicólogo que había en mí... Veía todas sus instituciones brotar de reglas preventivas, a fin de asegurarse una de otras contra su *sustancia explosiva* intrínseca... Se tenía la necesidad de ser fuerte: el peligro se avecinaba, acechaba por doquier. La corporeidad fastuosa y flexible, el realismo audaz y la inmoralidad que caracterizan a los helenos no han sido una 'segunda naturaleza', sino una *necesidad*" (II, 1029, 178). Y de un aforismo más largo sobre el antagonismo de lo dionisiaco y lo apolíneo, del legado de sus últimos años, el último apartado reza así: "Esta antinomia de lo dionisiaco y lo apolíneo dentro del alma griega es uno de los grandes enigmas por el que, respecto del modo de ser griego, me sentía atraído. Me esforzaba, en el fondo, únicamente, en adivinar por qué el apolinismo griego debía brotar precisamente de un substrato dionisiaco: el griego dionisiaco necesitaba volverse apolíneo; es decir, necesitaba convertir su disposición a lo monstruoso, multiforme, incierto y terrible en voluntad de medida, de sencillez, de ordenación en reglas y conceptos. Lo desmesurado, lo yermo, lo asiático radica en su fundamento; la valentía del griego está en la pugna con su asiatismo; la belleza no se le regala, como tampoco la lógica o la naturalidad de la costumbre: es algo que ha conquistado, querido, conseguido luchando, es su *victoria*" (III, 792, *La voluntad de poder*, núm. 1050, p. 683 s.).

Aunque en la parte de su obra temprana, en la que la con-

cepción del mundo de Schopenhauer produjo un efecto adulterante, se atribuye el principio moderno de la voluntad a los griegos, lo que Nietzsche *ve* aquí puede esclarecerse, al igual que en los mitos teogónicos, en las artes plásticas de los griegos.

El *Relieve del frontón del templo arcaico de Artemisa*, en Corfú (primera composición escultórica monumental del arte europeo), ostenta en el centro una figura gigantesca, mirando hacia delante, de la Medusa, flanqueada por dos leones igualmente colosales. En los ángulos del frontón figuran: a un lado, Zeus, lanzando el rayo sobre los titanes; al otro, Neoptolemo, matando a Priamo en el trono (fig. 7). Las figuras centrales se han interpretado durante mucho tiempo como *apotropeas*. En un artículo de 1952 titulado "Lo demoníaco en el arte griego"¹⁰, Karl Schefold ha impugnado esta tesis, indicando que el sentido de las sagas representadas a los lados se completa con el presente plástico de las figuras del centro y con la composición del frontón en su conjunto. "Sólo cuando se experimenta la violencia de esta realidad se comprende lo que significa su plasmación: una proscripción de lo demoníaco en el arte, y no sólo una defensa mágica." Lo mismo vale decir del arte de esta época en conjunto: "Cuando en las representaciones plásticas protoarcaicas aparece Perseo matando a la Medusa, Belerofonte a la Quimera y Hércules a la Hidra y a otros monstruos, hay que descubrir en las grandes formas sosegadas una victoria real y duradera sobre lo demoníaco, que el observador debe haber experimentado como liberación." Cuando el arte (la épica, la escultura y la arquitectura sagrada) admite los peligrosos poderes "demoníacos", los representa en figuras y los llama por sus nombres, constituye una "regulación preventiva" y una liberación. (Pero no es, como Nietzsche opina junto con Schopenhauer, una "apariencia", sino justamente lo contrario, un proceso de la verdad: la figuración es tanto un "dominar" cuanto un hacer cognoscible.)

En los dos capítulos iniciales recién comentados de *El nacimiento de la tragedia*, que no tratan expresamente de lo "dionisiaco", sino de la "duplicidad" de ambos principios, acentuando especialmente lo apolíneo (capítulos 3 y 4), la concepción del arte de Nietzsche conduce ya a un resultado esencial: el arte guarda una relación de oposición con lo heredado en cada caso; es decir: en primer lugar, no es expresión de ninguna realidad, sino respuesta, réplica, complemento; y en segundo lugar, no es un mero producto de la evolución, sino un factor histórico independiente. En tales casos, como en el de la Grecia antigua (y allí, a diferencia de los siglos XVIII y XIX, de los que proviene nuestra estética, *con absoluta evidencia*), no es ni "manifestación", ni "descarga", ni "reflejo" ni tampoco fin en sí mismo.

3. LA VERDAD DE LA ESCENA

a) *Sobre la prehistoria de la idea de duplicidad*

No hay que negar a la recepción de la obra de Nietzsche en las décadas de 1920, 1930 y 1940, con su actualización literaria y política, un especial empeño en la acogida de esas abstrusas declaraciones en las que Nietzsche reunió las expectativas de futuro de su propia doctrina con el nombre de Diónisos, y la inclinación a una concepción del mundo de índole "dionisiaca". Ciertamente, se adjudica a su obra temprana, el ensayo sobre la tragedia, la idea de la duplicidad de *ambos* principios artísticos: lo "apolíneo" y lo "dionisiaco"; pero su interés recae casi siempre —como el Nietzsche "maduro" parece haber confirmado— en el segundo de estos dos principios. En la idea de lo "dionisiaco" se cifra la novedad de la estética de Nietzsche. Lo "apolíneo" concuerda, según sus características, con los paradigmas de la estética tradicional, de la escultura griega clásica, de la pintura del alto renacimiento. Con la concepción de un *segundo*

principio artístico, opuesto al ideal clásico del arte y elemental en comparación con éste, Nietzsche se hizo heraldo de una estética nueva, anticlasicista y antiacadémica.

Y a la inversa, lo "apolíneo", en cuanto tal, ha encontrado también un eco en la interpretación de Nietzsche. Con este principio artístico (el principio de lo específicamente "artístico" del arte), Nietzsche vincula su polémica contra lo puramente artístico con el carácter de mera apariencia del arte, en su período intermedio (y, a sus efectos posteriores, en su obra tardía). En el rasgo "apolíneo" del arte se materializa la "mendacidad" y el "histrionismo" del arte en general, e igualmente el tipo de vida del artista que le hace ser "sólo bufón, sólo bardo". Es comprensible que tales afirmaciones críticas sobre el arte, que dominan en el período intermedio, hayan sido luego destacadas de intento donde se querría evitar que el recuerdo de las invocaciones ideológicas a la doctrina sobre Diónisos del Nietzsche de la última época desembocaran en una condena global de la filosofía de este autor.

El voluminoso libro del historiador de la música Martín Vogel *Apollinisch und dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums* (Lo apolíneo y lo dionisiaco, Historia de un error genial) en *Studien zur Musikgeschichte des XIX Jahrhunderts*, t. 6, de 1966, informa por extenso sobre las particularidades de la eficacia histórica del par de conceptos "dionisiaco-apolíneo" de Nietzsche; pero el objeto principal del libro no es esa eficacia histórica, sino la tesis de que el error de Nietzsche no reside en la difusión de esta pareja conceptual, sino ya en su misma creación. Toda esta teoría del arte y de los griegos es, según Vogel, una invención de Nietzsche que no se verifica en su objeto —el arte de los griegos— y por tanto, no se justifica en su pretensión, esto es, en el arte y en su referencia al mundo en general. Esta tesis se basa en tres premisas, todas las cuales son problemáticas.

La primera es ya la hipótesis de que sea Nietzsche (o

Wagner) el autor de esa idea de una duplicidad de principios artísticos en el conjunto de la cultura griega. La segunda es la hipótesis de que una objeción contra ambas denominaciones elegidas por Nietzsche sea también una objeción contra las cosas significadas. La tercera es la creencia de que sea irrevocable la vieja crítica formulada por la ciencia filológica, que creyó haber refutado desde un principio (¡ desde la *Filosofía del porvenir*, del joven Wilamowitz!) el escrito de Nietzsche en su objeto: la génesis y la estructura de la *tragedia*. Lo problemático de estas tres premisas debe aquí presentarse brevemente: 1) que, en su escrito sobre la tragedia, Nietzsche ha investigado la idea de duplicidad; 2), que un error de denominación sea un error sobre lo real; y 3), que la creencia de que la concepción de Nietzsche sobre la tragedia haya sido filológicamente refutada.

1) La hipótesis de ese dualismo artístico en los antiguos griegos y entendido con alcance universal, que Nietzsche creyó ver materializado en las dos formas mitológicas de Apolo y de Dionisos, se considera una aportación condenable del estudio de Nietzsche sobre la tragedia, una aportación en la que lo único que no se rebate es la participación de Wagner. Que de hecho Wagner debió de suscitar en el joven profesor de Basilea, en sus visitas a Tribschen, sus más importantes consideraciones sobre la historia de la poesía griega, o al menos de evocárselas, se desprende tanto de la investigación sobre Wagner como de los estudios helenísticos. Wagner era un conocedor sobresaliente y perspicaz de Homero y de la tragedia griega, especialmente la de Esquilo¹¹.

Pero los helenistas en los que se apoyaba Wagner son —salvo una excepción— los mismos filólogos y mitólogos que Nietzsche también conoció a fondo desde su época de estudiante en Bonn y Leipzig¹². El maestro de Nietzsche, Ritschl, se distinguía por un conocimiento especial de la ge-

neración de filólogos románticos (la mayor parte menospreciados a la sazón), tales como Karl Orfried Müller, Welcker y Kreutzer, que Wagner conocía bien por sus obras mitológicas. En cuanto a la excepción mencionada, sólo por mediación de Wagner parece Nietzsche haber prestado atención al helenista Anselm Feuerbach (que era hermano del filósofo Ludwig Feuerbach, muy estimado por Wagner, y padre del pintor Anselm Feuerbach). Este helenista, Anselm Feuerbach, había expuesto en un libro publicado en 1833 *Der vatikanische Apoll* (El Apolo del Vaticano) la oposición entre la embriaguez dionisiaca y la medida plástica, y su unificación en el "festival dramático". Inmediatamente después de la visita de Nietzsche a Tribschen, en noviembre de 1869, la biblioteca de la Universidad de Basilea consigna el préstamo de este libro (von Westernhagen 1956, p. 152). Gracias a estos autores especializados, se familiarizó Nietzsche, pues, con la idea de una oposición entre una forma artística formal y clara y otra delirante y oscura en el mundo griego, aunque en el caso de la forma artística "plástica" la nomenclatura particular de Nietzsche estaba entonces poco perfilada. Según creo, esta pareja de conceptos y de nombres (si bien con una acentuación algo diferente: lo "apolíneo" sobrepuja a lo "dionisiaco") se encuentra por primera vez en la obra tardía de Schelling, cuya postura se aproxima bastante a la de los que por primera vez fueron llamados helenistas "románticos"¹³.

La idea de duplicidad no es, en primer lugar, una invención de Nietzsche ni de Wagner, y en segundo lugar no se deriva de especulaciones actualizadoras ajenas a lo antiguo. Si hubiera aquí algo filológico censurable, la crítica debería dirigirse primero contra los garantes filológicos de Nietzsche (y de Wagner).

Caso aparte es un cuadro del pintor Buonaventura Genelli (1798-1868) últimamente muy considerado. Sus cuadros sobre mitología griega interesaron a Wagner desde sus

tiempos de escolar en Leipzig, y en Tribschen Cósima le había regalado una gran acuarela del mismo pintor titulada *Diónisos, educado por las musas*¹⁴. Estaba colgado en el salón y por ello, como quien dice, terciaba en las conversaciones entre Nietzsche y Wagner; pero no cabe pensar que esta idea romántica de admitir tan agreste creatura, en la sublime espiritualidad de una noble reunión de artistas pudiera haber inspirado la pregunta de Nietzsche de cómo se compagina el esplendor del mundo de los dioses olímpicos con la "verdad de Sileno" y, por ende, la interrogante sobre lo que significa la polaridad de dos principios *del arte*. El interés de Wagner (simbolizado en el cuadro de Genelli) por una superación del ideal *clasicista* del arte no es lo mismo que la concepción de Nietzsche de una *tensión* sustancial entre dos "principios" opuestos y equiparables, de una relación bipolar de éstos y, por tanto, de su estructura dual¹⁵.

2) Esta idea *genuina de Nietzsche* (frente a todo lo que tendrá que agradecer no sólo a la música de *Tristán e Isolda* y a los artículos de Zurich, sino también a las conversaciones con Wagner acerca de Esquilo) nos remite ya al segundo punto: la cuestión de si una objeción contra la nomenclatura mitológica de Nietzsche debe ser también una objeción contra la *cosa* significada. Responderemos a esta cuestión mediante una breve referencia a Hölderlin.

Hölderlin —quien, como Nietzsche, estaba orientado hacia el arte griego y atento a la relación entre el mundo antiguo y el moderno— considera que esa dualidad de principios polares entre sí es constitutiva del arte en su conjunto. (Con ello, al igual que en Nietzsche, no se entiende el "arte" como un campo objetivo de la "estética", sino como una potencia del mundo.)

Formulaciones especialmente insistentes sobre esto se encuentran (fuera de sus grandes poemas, como por ejemplo "Pan y Vino") en las dos cartas (la primera del 4 de diciem-

bre de 1801, y la segunda del 2 de diciembre de 1802) que Hölderlin escribió a su amigo Böhlendorff inmediatamente antes y después de su estancia en Francia. En la primera de estas dos cartas, contrastaba Hölderlin la "*claridad en la descripción homérica*" (y, por tanto, la especial concepción del arte que caracteriza, por ejemplo, a Homero en comparación con Shakespeare, y a las esculturas griegas en comparación con Miguel Angel o Bernini) con el "*fuego del cielo*" o "emoción sagrada" que es privativa de los habitantes de la antigua Grecia, y también lo es actualmente (según la segunda carta remitida a Böhlendorff) de los franceses meridionales: el extático laconismo de las grandes fiestas, la pasión de los griegos por la competición lúdica y cruenta (como la describe Homero mismo en la época de los "héros") que nos es extraña.

Pues bien: lo primero, el "vigor descriptivo homérico", lo ve Hölderlin —diversamente a Nietzsche e indudablemente con más razón desde el punto de vista mitológico— incorporado en el espíritu, de ordenación, en la santificación de reglas y leyes por obra y gracia de la esposa de Zeus, Hera. A la tendencia manifestada en ese comportamiento —que, a su juicio, es *innata* entre nosotros, los europeos modernos, a diferencia de los griegos— la denomina "*sobriedad de Juno*". El conjunto de modos de comportamiento diametralmente opuesto a aquél, y denominado por Hölderlin "pasión sagrada" para diferenciarlo de la sobriedad sagrada, entraña *dos* nombres de dioses. El uno es —ahora precisamente a la inversa que en Nietzsche e igualmente con más razón desde el punto de vista mitológico— el dios Apolo. El "fuego del cielo" es la obra de Apolo. Y en la primera de las cartas a Böhlendorff, pensando en la sensibilidad de los griegos a este "fuego", habla Hölderlin del "reino de Apolo" de los griegos. Pero por otra parte, el otro nombre que le parece oportuno para la "emoción sagrada" es el mismo que encontramos en Nietzsche: la irrupción de poderes ele-

mentales, el quebrantamiento ebrio y embriagador de reglas y de leyes, es el presente del dios que con la primavera viene "de la India": Diónisos. (Baste recordar aquí la primera estrofa de la oda "Vocación de poeta".)

Por consiguiente, adoptando la concepción de Hölderlin, habría que condenar también ese "error" de Nietzsche, si se quisiera inferir, a partir de la crítica de la nomenclatura de Nietzsche (justificada en el caso de lo "apolíneo"), que el concepto de duplicidad en su obra sobre la tragedia falla también en el aspecto *objetivo*.

3) La genealogía "apolíneo-dionisiaca" de la tragedia, según el ensayo de Nietzsche, no parece discutible después del veredicto filológico de Wilamowitz. Sin embargo, un siglo más tarde, la interpretación del aspecto objetivo del problema, como la de Schadewaldt o la de Lesky, sin ninguna influencia de las ideas de Nietzsche, indica que la tragedia ática debe entenderse como la combinación de dos raíces de diversa procedencia. Podemos remitirnos aquí a la última publicación de Wolfgang Schadewaldt, realizada todavía por el autor: la conferencia "Origen y desarrollo inicial de la tragedia ática" —en el volumen editado por H. Hommel *Wege zu Aischylos* (Caminos a Esquilo), 1974, I, pp. 104-147—, que resume las lecciones sobre Esquilo impartidas por Schadewaldt durante la década de 1960.

En este artículo (p. 106), Schadewaldt traza un esquema estructural sobre la génesis de la tragedia en un diagrama en el que se bifurcan dos líneas de procedencias independientes, de las cuales, en varias de las etapas de esa génesis (especialmente en la "primera tragedia" asociada con Téspis, año 534 a. de C. y posteriormente de nuevo en Esquilo), resultan unas *correspondencias* en las que se afirma la diversidad de procedencia: en la "primera tragedia", por un lado, el *coro*, y por otro, el primer *hypocrites* ("contestador"); en la obra de Esquilo, por un lado, el *juego satírico* añadido al co-

ro, y por otro, el segundo *hypocrites*, con el que surge el actor (en el sentido que damos al vocablo). Una de las líneas de procedencia, la del coro y del juego satírico, remite al círculo primigenio del "culto a Diónisos", al que pertenecen "el *ditirambo*, la *música*, la *flauta* y la *máscara*"; la segunda, la del orador (o "el que informa", como Schadewaldt traduce *hypocrites*), al que sucede posteriormente el actor, remite al campo originario de la "saga heroica", concretado en los términos "*epos*, *Homero*, *logos*, *cítara*".

Sobre este diagrama Schadewaldt explica: "Ciertamente, la tragedia no ha nacido de la antinomia de lo dionisiaco y lo apolíneo, como Friedrich Nietzsche ha afirmado y muchos han repetido después. Hay, sin embargo, dos esferas independientes que condicionan la tragedia: de una parte, el culto a Diónisos; de otro lado, la saga heroica, tal como se formó poéticamente en la epopeya y fue perfeccionada especialmente por Homero. Los rasgos fundamentales del ditirambo dionisiaco son: el cántico del coro, acompañado por la excitante música de las flautas; una emoción elemental que podía llegar hasta el éxtasis; y la transformación del actor por la máscara. A esto se contraponen la epopeya recitada por un rapsoda, acompañada y acentuada por arpas antiguas, todavía de tres o cuatro cuerdas; no un canto emotivo, sino un "discurso" (*logos*) claro y descriptivo" (pp. 105 y 107).

La tragedia ática encierra, pues, dos raíces diversas: por un lado, análogamente a la mención nietzscheana de los "dioses olímpicos" (por ejemplo, al principio del capítulo 3.º), el *mito homérico*; por otro, al modo en que Nietzsche concibe los testimonios literarios del origen de la tragedia en las antiguas "fiestas del macho cabrío" οἱ τραγικοὶ χοροί, del siglo VII, los coros y danzas de un *culto a Diónisos* más antiguo.

Ciertamente, en el título definitivo del ensayo de Nietzsche (*El origen de la tragedia en el espíritu de la música*), se alu-

de solamente a uno de los dos elementos primigenios, el dionisíaco, y por añadidura acentuando unilateralmente la palabra "música". Sin embargo, esto no puede menoscabar la precisa afirmación del conjunto del libro y de sus explicaciones singulares inequívocas, que ponen de relieve la dicotomía estructural y genealógica de la tragedia, y culminan en la idea del "contraste radical de estilos" hacia el fin del capítulo 8.º, en que la "lírica dionisiaca del coro" se confronta con la "configuración épica" de la "escena". (De esto, y de la problemática que después se planteará a propósito de la concreción por parte de Nietzsche de su idea de duplicidad, se tratará más adelante en la sección *d*, pp. 154-157.)

La desorientadora absolutización de uno de los dos "principios" en el título del libro se explica porque el elemento dionisíaco "musical" incluido en la idea nitzscheana de duplicidad representa el factor novedoso respecto de las teorías tradicionales de la tragedia, que desde un principio consideraron como "tragedia" sólo el "texto". Por lo tanto, entendido el título por el *contenido*, no significa que Nietzsche invierta únicamente las interpretaciones usuales y que tome como asunto principal lo "dionisíaco" en vez de lo "apolíneo", sino que abandona el planteamiento acostumbrado, objetivo y objetivante, de una sola vía, y deja que, en lugar de un elemento (el "texto"), aparezca la interpelación al oyente, la cual está encerrada en el juego de conjunto de dos elementos de suyo fundamentalmente diversos.

En esta apertura del horizonte teórico tradicional, sobre la tragedia al elemento *dionisíaco*, hasta entonces ignorado y trivializado, Nietzsche encontró también un verdadero aliento *científico especializado* en la tesis del conde Paul Yorck von Wartenburg; lo sabemos ahora gracias a la reedición de esta tesis del conde von Wartenburg (posteriormente, amigo y crítico de Dilthey) titulada "La catarsis de

Aristóteles y del *Edipo en Colona* de Sófocles" (1866), publicada en 1970 por Karlfried Gründer en un libro sobre el conde¹⁶. Durante la elaboración de *El origen de la tragedia*, Nietzsche había tomado en préstamo este libro en dos ocasiones (mayo de 1870 y febrero de 1871) de la biblioteca de la Universidad de Basilea.

Este escrito se inspira en las ideas del filólogo Jakob Bernays (1824-1881) sobre la tragedia griega, la literatura griega en general y la historia de Grecia; pero va más allá de Bernays en la cuestión principal que nos ocupa. Yorck explica: el "hecho" (atestiguado por la tradición) de que la tragedia se haya formado "de las fiestas celebradas en honor de Dionisos" "yace como un capital improductivo" en la interpretación de la tragedia (p. 167 y ss.). Yorck se impone en su escrito la tarea de demostrar, a propósito de una de las grandes tragedias (la última de Sófocles), que la *génesis* de la tragedia a partir de las fiestas en honor de Dionisos define por otra parte la *vida* de la tragedia (p. 103). El horizonte de su explicación (que sigue una vía distinta de la de Nietzsche y trata de asociar el nuevo punto de partida "dionisíaco" con la consagrada teoría idealista del "conflicto" tiene dos momentos: primero, la acentuación de la cuestión sobre cómo se desarrollaría la representación de una tragedia ática, mediante la tesis de que "la tragedia antigua, que aunaba en sí música, danza y canto, tenía un carácter musical mayor de lo que solemos creer" (p. 172). Esta tesis, incluso frente a la del profesor Bernays, es nueva. Le sigue a continuación el segundo momento: el planteamiento *histórico* de este escrito, en el intento del conde Yorck de comprender el fenómeno de la tragedia ática a la luz del panorama peculiar del siglo V, el cual, según Yorck, puede concebirse como una primera crisis del mito griego. (Esta cuestión se relaciona con la distinción de Nietzsche entre la referencia "trágica" al mundo y la "socrática", y a ella dedicó precisamente el capítulo 10, acerca de las ideas sobre la tragedia.

De esto mismo se tratará aquí, en la sección inicial del capítulo siguiente.)

Lo que distingue en su conjunto el texto de Nietzsche de la tesis del conde Yorck, es la idea de la *duplicidad* de lo "dionisiaco" y lo "apolíneo" como estructura histórica que caracteriza al mundo griego "presocrático" en general y a la tragedia ática en particular.

Pero esta idea de duplicidad es la nota característica del ensayo sobre la tragedia únicamente por cuanto le resulta cuestionable a Nietzsche esa característica del arte griego tal como es apreciada por otros autores. Si bien "el objetivo propio" de esta investigación es "el conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su arte", como Nietzsche explica al comienzo del capítulo 5 (I, 35 ss.; 65), el motivo del libro no es el descubrimiento de esta dualidad sino la cuestión de *cómo ha de entenderse ésta*. Y la respuesta está trazada ya en la cuestión misma: esa constituye lo "apolíneo" y lo "dionisiaco".

Acentuando uno de los dos polos, el de lo "apolíneo", hemos conseguido aclarar (en la sección 2 precedente) que esta polaridad responde a la historicidad sustancial del arte griego. El fundamento del escrito de Nietzsche sobre la tragedia es su concepción histórica del arte griego en general tal como la ha desarrollado a partir de las épocas *anteriores* a la tragedia (especialmente en los capítulos 2, 3 y 4). Sólo con referencia a esto cabe preguntar ahora qué significa la interpretación nietzscheana de la *tragedia* y cómo ha de enjuiciarse, y, por tanto, qué expresa su tesis de que la tragedia sea la unión de esos dos "principios".

b) *Lo dionisiaco*

¿Qué quiere decir Nietzsche en su libro sobre la tragedia con el concepto "dionisiaco"? En primer lugar hemos caracterizado este "principio del arte" por los rasgos que lo hacen

comparable con lo "apolíneo": manifestaciones artísticas *delirantes* y *oscuras* a diferencia de las *figurativas* y *claras* que caracterizan, por ejemplo, a la épica homérica; experiencias artísticas *absorbentes* a diferencia del carácter *reflejante* del arte, que en cierto modo es común a las diversas obras de la pintura. Y a tales características descriptibles se refieren corrientemente las interpretaciones (aprobatorias o reprobatorias) de lo "apolíneo" y lo "dionisiaco". Pero en todo caso, con ello se pasa por alto la distinción de la que parte Nietzsche.

Cuando se quiere explicar ambos "principios" desde el punto de vista de sus diferencias, se tiende instintivamente a situarse en un plano de comparación en el que cabría afirmar la inmovilidad e intangibilidad de una plástica monumental más moderna en contraste con las excursiones al Venusberg de *Tannhäuser*. Se describen diferencias de formas de movimiento, de modos de sensibilidad, de temperamentos. Según esto, lo "apolíneo" se diferencia de lo "dionisiaco" como la epopeya y la escultura de la lírica y la música. Y naturalmente se considera a Wagner más dionisiaco que, por ejemplo, Bach. Existen diferencias de *estilo* y, por ende, de las formas específicas de las obras; y también diferencias entre los "*artistas*" y, por tanto, en el alma de sus creaciones. Y Nietzsche parece atribuir en su estética —como él mismo declaró posteriormente a menudo, y luego se ha repetido y se repite de buen grado— el máximo valor precisamente al "creador", al "genio".

Mas, tal como se plantea la cuestión en este caso, se queda uno atrapado en el marco de toda estética: el "arte" es aquello en lo que unos se interesan más por la *obra* (el "producto"), otros más por el *genio* (o sea, la "producción") y otros más por los *consumidores* (esto es, la "recepción"). Esta separación de artista, público y obra es precisamente lo que no es posible en el arte de índole "dionisiaca".

Es oportuno aquí en primer lugar aclarar de una vez hasta qué punto la separación "apolínea" de autor, obra y público (que hace posible la llamada tríada estética) está justificada y es además *necesaria* en este *caso particular* que consideramos siempre decisivo en la reflexión sobre el "arte". Cuando Homero versifica la epopeya de la "cólera de Aquiles", no expresa con ello ninguna realidad personal; es más bien un autor que narra algo ya sucedido, fundamentalmente lejano. Precisamente lo que *le distingue* de Aquiles, lo que *distingue su* actualidad de la del asedio de Troya, le da la posibilidad de ser interpelado por el pasado y verter al lenguaje sus recuerdos. Y ni el poeta ni el rapsoda, ni tampoco la gran comunidad de los oyentes, a quienes los relatos recitados durante varios días les hacían prorrumper en lágrimas, (como sabemos por el *Ión* de Platón) pensaban en identificarse con los personajes de esos relatos, pertenecientes a la antiquísima época de los "héroes", ni tampoco con su destino. Puede formularse la necesaria separación de los tres factores del arte del modo siguiente: para Aquiles no podía existir ninguna *Ilíada*; para el poeta y el oyente de *La Ilíada* Aquiles sólo podía ser ya un recuerdo. Algo parecido vale decir del relieve del frontón del Partenón, como también de la autorrepresentación del pueblo ateniense en el friso de la procesión de Fidias, o del retrato de Erasmo por Holbein el Joven, o de los autorretratos de Rembrandt.

Cuando a veces se disputa entre estética psicológica "de artista" o "de creador" (en la que se incluye con frecuencia el propio Nietzsche en su obra posterior), por un lado, y estética "de observador" individual o estética sociológica "de recepción" por otro, se independiza respectivamente cada uno de estos *factores*, que, dentro de su heterogeneidad, son complementarios; y se ignora que, en el caso "apolíneo" del arte, es constitutiva la *distinción* y coordinación entre escultor, obra plástica y público; entre narrador, relato y oyente. En esta tríada reside la *dimensión* unitaria de la

“obra”, y en ella se forma lo que (también en una obra plástica) puede llamarse el *lenguaje* de la obra.

Así pues, los fenómenos que Nietzsche llama “dionisiacos” se diferencian ante todo de los “apolíneos”, porque en ellos no existe la sucesión de producción y objeto producido, ni la confrontación del que ve y lo visto, ni por tanto, la distinción, constitutiva entre “productor” y “consumidor”. Todos lo conocemos, pero no reflexionamos en ello cuando hablamos sobre “arte”: un círculo de personas que *cantan* juntas, que *bailan* juntas. En este mismo cantar o mismo bailar hay únicamente un proceso de canto o de danza.

Al final del capítulo 1.º introductorio (al principio del último párrafo), Nietzsche remite a las representaciones (inspiradas en tradiciones antiguas) del carruaje de Dionisos, cubierto de flores y guirnaldas y tirado por panteras y tigres (de las cuales tenemos conocimiento por algunos cuadros de Ticiano o de Rubens), para interpretarlas como signos del “encanto de lo dionisiaco”, donde “no sólo” se reanuda “el vínculo entre una persona y otra”, sino que además “la naturaleza enajenada, hostil o subyugada” “celebra nuevamente su fiesta de la reconciliación con su hijo perdido, el ser humano”. Y compara estos procesos mitológicos “con el ‘canto a la alegría’ beethoveniano”. “De este modo, es posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora se rompen todas las fronteras rígidas y hostiles que han levantado entre los hombres la arbitrariedad o una ‘moda insolente’. Cantando y bailando, el ser humano se manifiesta como miembro de una comunidad más alta.”

Y Nietzsche parafrasea este “hechizo”, indefinible por naturaleza: “Deambula tan extasiado y exaltado como vio deambular en sueños [en relatos apolíneos] a los dioses. El ser humano ya no es artista; se ha vuelto obra de arte.”

Si consideramos aquí no sólo las características psicológicas del “hechizo” (que comprensiblemente Nietzsche ha ponderado enfáticamente en todo este pasaje), sino también el

correlativo cambio de los seres humanos a una condición que los "artistas" mismos definen como estado "creativo" (que corrientemente les está reservado), resulta evidente que en este caso no sólo es válido afirmar que "el ser humano ya no es artista, pues se ha vuelto obra de arte", sino igualmente que ya no es *observador*, pues se ha vuelto obra de arte.

En los casos en que el "arte" no consiste en que una obra sea expuesta o presentada, sino en que *nosotros* bailamos o cantamos, no se da la distinción "apolínea". En tales casos, el "arte" acontece al ser ejecutado, cuando *lo* realizamos personalmente y *nos* realizamos por medio de él.

La circunstancia de que Nietzsche diga esto pensando y refiriéndose a una famosa obra de arte (la *Novena Sinfonía*) en la que el público en la sala de concierto no canta, no implica una objeción. Lo exorbitante de la variación final de la *Novena Sinfonía*, tanto para Nietzsche como para Wagner, consiste en que aquí se supera la dimensión apolínea de esa distinción: en este caso, no *otmos* desde la distinción apolínea (a no ser que nos distanciamos "estéticamente"), sino *como si* formásemos parte del coro.

A nadie se le ocurriría probablemente llamar "dionisíaco" un himno religioso protestante o un canto coral gregoriano. El estilo "clásico" ponderado de tal arte es, pues, lo contrario de un estilo "barroco" extravagante, como el que se suele esperar de lo "dionisíaco". Pero precisamente con tal comparación de caracteres objetivos se escapa el eje de la concepción de Nietzsche de un segundo principio del arte, la inclusión de una situación vital y una experiencia vital en el pensamiento sobre el arte, el cual arte, tanto antes como después del pensamiento, se apoyó en la vida: el arte como *δραμα*, el arte como *fiesta*. Hacia el final del escrito sobre la tragedia (en el capítulo 23), dice Nietzsche (hijo de un pastor protestante), a propósito de la "coral de Lutero", que éste la hizo sonar "como el primer reclamo dionisíaco" al

que posteriormente obedecería el carácter festivo de la música alemana (I 126; 181).

c) *El coro*

La tesis del escrito sobre la tragedia puede formularse así: La tragedia ática ha sido mal entendida porque se le subordinó unilateralmente al principio "apolíneo" del arte. La tragedia no es *sólo* un fruto del espíritu de las artes plásticas o de la epopeya, sino *también* del de la "música". El título de dicho escrito (igualmente unilateral) alude a la cuestión que Nietzsche echó de menos en la interpretación tradicional de la tragedia: ¿qué importancia tiene para la tragedia plenamente desarrollada (la que conocemos, la ática) proceder del ditirambo dionisiaco, y ser ejecutada en honor a Dionisos, según consta por los documentos? Ya la expresión *τραγικὸν χοροί* ("coros de macho cabrío"), esto es, danzas y cantos de los sátiros pertenecientes a Dionisos, hace referencia a la cuestión. Y esto significa —como Nietzsche explica ante todo en la parte del escrito dedicada a la idea del título, o sea, en los capítulos 7 a 10— que el *coro* debe ser el *más antiguo* de los diversos elementos de la tragedia que nos es conocida. Es decir: debe haber existido el coro antes que los actores.

Este es el testimonio histórico con el que Nietzsche comienza su intento de explicación: todas las teorías sobre el antiguo coro fallan ante esta tradición, porque ya en el planteamiento de la cuestión consideran la situación posterior de una confrontación de coro y actores, y por ello se limitan a indagar qué fundación correspondería al coro en la "acción". Con ello, han esquivado el problema principal: "cómo ese coro trágico de los griegos debía ser más antiguo, más primitivo y más importante que la propia 'acción'" (en la sección 8.^a; I 53; 88). Cuando, por ejemplo, A. W. Schlegel interpreta el coro como "espectador ideal", esto no

concuerdá —dice Nietzsche en el capítulo 7— con el hecho, atestiguado por la tradición, de la existencia de un coro *anterior* al “acontecer escénico”: “El concepto de espectador sin espectáculo es contradictorio” (I 46; 78). El problema de cómo la propiedad de la tragedia *conocida*, de combinar coro y diálogo, se compagina con el estadio anterior, desconocido pero atestiguado, de un coro solo, puede resolverse —en opinión de Nietzsche— únicamente si en *ambos* casos (y, por tanto, también en el de la tragedia que conocemos) se toma el coro como algo más primitivo que la supuesta acción “dramática” propiamente dicha. Eso hace Nietzsche al explicar el coro precisamente como el elemento constitutivo del *drama*.

Y al hecho al que hace referencia en ese comentario, lo denomina “fenómeno dramático primitivo” (capítulo 8; I 52; 86). Afirma que la tragedia (conocida) se ha originado a partir del coro (del “canto satírico”), de suerte que el *otro* elemento, la acción dialogal, el “mundo del escenario”, es “una visión de ese coro de sátiros” (I 51; 85). Por tanto, el coro no es una especie de espectador, sino “el observador del mundo fantástico de la escena” (I 50; 84).

Así entendido, el “fenómeno *dramático* primitivo” es una expresión especial de la génesis de imágenes y formas en general. Nietzsche denomina esto la “manifestación *artística* primitiva” (I 51; 85). Y para ello cita nuevamente a Homero como testigo principal: El poeta —al transformar conceptos en imágenes— no es en verdad *inventor* de sus formas; antes bien, las *ve*, y es “poeta solamente porque se ve rodeado de formas que viven y actúan ante él” (*Ibid.*). En el capítulo 5, que trata en especial de la lírica, Nietzsche había citado una observación de Schiller, “sobre el proceso de su poesía” que éste había dirigido a Goethe en carta de 18 de marzo de 1796, pensando en la génesis de su *Wallenstein*: según dice Schiller, hay al principio “un cierto talante musi-

cal", y, como consecuencia de éste, se establece la "idea poética", el "objeto claro y preciso" (I 36 ss.; 67).

Así pues, según Nietzsche, este "fenómeno estético primitivo" (I 51; 85), la "manifestación artística primitiva" se torna en "fenómeno dramático primitivo" en el punto y hora en que se comunica este "talento artístico" —para la "visión de las formas"— a una multitud (I 52; 86, s.).

Esta capacidad, que por sus resultados es tan "apolínea" como la del poeta épico, puede llamarse también "dionisiaca", ya que consiste en una "exaltación" suscitada por el ritmo de la "música" y de la danza, y una "transformación" que aparece como el poder del grupo.

El sentido cabal de esta idea —que parece irremediablemente especulativo hasta el punto de la argumentación precitado— se encuentra indicado en su tercero y último paso. Después de haber deducido el "fenómeno dramático primitivo" de la "manifestación artística primitiva", Nietzsche infiere de aquél la tragedia *conocida*, esto es, la configuración de diálogo, coro y espectadores. Y llama a esto, para distinguirlo del "fenómeno dramático primitivo", "*drama en sentido estricto*" (I 54; 89). (Puesto que aquí se alude también, una vez más, a un hecho fundamental, correspondiente a las dos nociones anteriores; podríamos hablar también de *fenómeno teatral primitivo*.)

Con ello nos referimos ahora a la forma artística que (a diferencia de las etapas previas de la tragedia atestiguadas sólo indirectamente) se trasmite en el "original" aunque no por completo, precisamente porque, en opinión de Nietzsche, el elemento imprescindible del coro (baile y "música"), o sea, justamente el elemento que enlaza la tragedia conocida con sus etapas previas, no ha sido transmitido; más aún, no puede serlo. Sin embargo, en dos respectos hay un apoyo seguro para la interpretación. Uno es el diálogo, en el que se realiza la "acción", y otro el hecho de su representación ante los "espectadores", esto es, el *carácter representativo* de la

tragedia. Ahora bien, respecto de estos dos elementos de la tragedia, la tesis de Nietzsche afirma que el coro, *tercer* elemento constitutivo, por cuanto constituye el *rasgo esencial* de la tragedia, hace posible en ésta la relación peculiar entre los dos lados, entre el "acontecer escénico" y los "espectadores".

La argumentación de Nietzsche respecto de estos dos lados consta de dos momentos. El primero es su opinión sobre la finalidad de introducir "actores" (que entre los griegos se denominaron *hypocrites*, "contestadores"), es decir, sobre la "acción" real. Reanudando su afirmación anterior, según la cual el coro ditirámbico "ha engendrado" en primer lugar *sólo* "la visión" "de su amo y señor" (o sea, de Diónisos) en el extatismo "de la danza, el tono y la palabra" (I 53; 88), dice: "el 'drama' en sentido estricto" ha comenzado cuando se intentó "mostrar al dios como una realidad, y... representar la forma fantástica... como algo visible a los ojos de todos" (I 54; 89).

En este punto la conjetura sobre el origen de la tragedia da un giro radical, en el intento de interpretar la tragedia conocida. Este punto de inflexión y, por ende, central, en la explicación que Nietzsche da de la tragedia griega, se debe aceptar forzosamente, si se distingue un aspecto erróneo estrechamente relacionado con aquélla.

El error salta a la vista cuando se plantea la cuestión que suscita el que Nietzsche tome en serio el origen "ditirámbico" de la tragedia, en relación con el contenido mitológico de la tragedia conocida. Esta cuestión es la siguiente: ¿Qué tiene que ver con Diónisos la gran tragedia *en conjunto*, en la que el coro constituye todavía un solo elemento? ¿Qué hace ser parte integrante de las fiestas de Diónisos a los *dramas* que presentan en forma de diálogo, un suceso mítico remoto (o próximo, como en *Los Persas*)? Entre los textos de tragedias que han llegado hasta nosotros, *Las Bacantes* de Eurípides, última de todas las tragedias conservadas, es el único

caso en que Dióñisios y un tema dionisiaco aparecen en la acción de una tragedia.

La respuesta de Nietzsche a esta cuestión, cuando intenta entender los temas míticos de toda índole de las tragedias por nosotros conocidas como algo "dionisiaco" en sí, es errónea.

En el capítulo 8, trata Nietzsche de los "héroes trágicos", y en el capítulo 9 destaca a Edipo y Prometeo como las dos formas primigenias de la tragedia griega. Por otra parte, es iluminadora su contraposición entre héroes *pasivos* y *activos*: en un caso, los errores del rey cogido por sorpresa¹⁷ y su desgracia de ir descubriendo paso a paso una verdad cada vez más terrible, inclusive su propio "sino" (*moira*); en el otro caso, la tentativa de los titanes de sublevarse contra los dioses en nombre del género humano y su castigo por este hecho. No obstante, frente al intento de Nietzsche de explicar la desventura de Edipo y el castigo de Prometeo como "sufrimiento de Dióñisios", es oportuno preguntar si Nietzsche no oscurece el carácter dionisiaco de la tragedia con la metafísica de la voluntad de Schopenhauer.

Pero no se puede pasar por alto que esta objeción sólo toca un apéndice del intento de Nietzsche de explicar el "drama" como "dionisiaco". Su definición del "drama" en sentido estricto, esto es, del fenómeno teatral primitivo en cuanto tal (de lo que Nietzsche, las más de las veces, denomina la "escena") no pone todavía el acento sobre la peculiaridad de las formas que aparecen en escena en cada caso, o sea, en lo que se representa en cada ocasión, sino en la circunstancia de la *aparición misma en escena*. Lo que Nietzsche quiere decir e indicar *en primer lugar*, en el rasgo esencial de su intento de explicar la "escena", queda totalmente al margen de la cuestión suplementaria de a qué campo mitológico pertenece el *contenido poético* respectivo. En ella, puede tratarse igualmente de Atenea o de Orestes que de Dióñisios y su séquito. En lo que se representa allí, en el contenido de la

escena, sólo es decisiva, a fin de cuentas, la cualidad *mítica*, y no algo específicamente dionisiaco. Según el contenido del diálogo, en las tragedias se trata en lo fundamental de las mismas figuras sobre las que puede versar *también la epopeya*.

Lo que hace que la epopeya sea tal y lo que da a la tragedia carácter de "drama" no es su contenido. La diferencia está en que las mismas figuras son en un caso objeto de narración y en el otro caso aparecen en escena. En la epopeya, se explica lo que son los dioses y héroes del mito, y por lo mismo se les hace *cognoscibles*. Y esta tarea se cumple precisamente por cuanto las acciones mediante las cuales la epopeya da una imagen del carácter de los personajes se sitúan, como *elemento narrativo*, en la dimensión del pasado. El "drama", por el contrario, no relata acciones, es en sí acción; es (como Nietzsche traduce la noción griega *drama*)¹⁸ "suceso".

El meollo de la definición de Nietzsche del " 'drama' en sentido estricto" (el rasgo esencial de su explicación dionisiaca de la "escena") no es, pues, su interpretación *problemática* de las formas trágicas, sino el momento *convinciente* de la "realización". "El dios" (la figura mítica) se muestra "como un ser real" (I 54; 89), es decir: se hace *presente* como actor agente (o paciente).

Cuando Nietzsche reduce el " 'drama' en sentido estricto", a un supuesto "fenómeno dramático primitivo" en el *coro*, encubre e ignora la dificultad de llamar "dionisiaca" a la tragedia, aun cuando sus figuras proceden en la mayor parte de los casos de esferas completamente distintas de la dionisiaca; tal dificultad deberá resolverse entonces lo mismo *con él* (a tenor de su interpretación del coro) que *contra él* (a tenor de su interpretación de los temas de la tragedia).

La tragedia no es dionisiaca por sus temas, sino por su modo de representación. Lo dionisiaco de la tragedia estriba en su *carácter representativo*, esto es, en que el mito, que puede ser absolutamente "olímpico", se "realiza"; en que no

se relata algo monstruoso, sino que ese algo sucede realmente¹⁹.

La razón de buscar en este carácter "dramático" o teatral de la tragedia cómo se conserva del origen dionisiaco y su relación con las fiestas dionisiacas, puede demostrarse con una característica de la obra teatral griega que, para una mentalidad moderna, guarda más relación con culturas primitivas que con la nuestra: la *máscara*. Y este es también un caso en el que, para poner en claro la importancia del planteamiento de Nietzsche, del núcleo de su concepción de la tragedia, ha de mencionarse un error en la confección de los nombres. Diónisos es, además del dios del vino y del éxtasis (del "salir de sí mismo"), el dios de la máscara²⁰. Pero la *máscara* no es —como opina Nietzsche, de consuno con su época y con la nuestra— un *antifaz*, y, por tanto, un tapujo, sino, al contrario, *presencia pura*. Puede comprobarse esto en todos los "pueblos primitivos", especialmente en las culturas de Africa y de los mares del Sur²¹. (Nietzsche pudo haber advertido esto mismo en los carnavales de Basilea, si la máscara hubiera causado algo más que asombro al alemán corriente.) Respecto de la máscara, lo importante no es que una persona se oculte tras algo que no es ella misma, o que finja otra personalidad distinta a la suya "real". Esta es una mala interpretación moderna de la máscara, e igualmente del "teatro" como tal. (Una mala interpretación que se basa en la noción del ente como una relación de sujeto y objeto, que comienza con Descartes y Leibniz, y desde Kant es considerada evidente.)

La *máscara* no tiene, de origen, nada que ver con un portador que se oculte detrás o debajo de ella. En los jarrones griegos, es frecuente encontrar representada una máscara entre dos personas, en forma de una cara grande (ya su misma magnitud impide que pueda superponerse a un rostro), aislada e inquietante. La esencia de la máscara es "ser" algo detrás de lo cual sencillamente no hay *nada*. La máscara no es

otra cosa que una mirada cómica o terrible. Y todo el que haya visto alguna vez un ensayo de representación con máscaras (desentendido de las ideologías sobre "identidad"), aunque se trate tan sólo de una comedia del teatro griego tardío, sabe qué fascinante resulta al espectador esta configuración (a la que, según opinión más moderna, la práctica de reproducción de museo confiere un aspecto rígido), tanto en mascaradas como en representaciones teatrales. La máscara es un puro acontecerse, un puro encuentro con el espectador. La máscara no es nada que se mantenga *en sí* como una persona real, un edificio o una escultura. Es *solamente* encuentro. Y precisamente de esto depende *lo inquietante* de una máscara (prescindiendo totalmente del tema particular respectivo). Una simple máscara cómica es un caso límite del carácter original de la máscara. (Mucho sabía de esto el Klee de la última época. Y algunos cuadros de Picasso expresan el carácter de encuentro de la máscara.)

La máscara tiene el doble carácter no intercambiable de ser el *presente* de algo *incorpóreo*. En eso consiste (en el sentido arcaico de la palabra alemana *Geisterhaftigkeit*) su "fantasmagoría".

Diónisos es el dios de la máscara, y esto nos remite al hecho de que la representación, el ser *representado*, es lo que en el conjunto de la tragedia antigua constituye lo dionisiaco. La corrección del erróneo intento de Nietzsche de interpretar como "dionisiacos" *los temas de la tragedia* (los mitos antiguos) nos entrega, pues, precisamente su visión del significado de la *forma* de la tragedia, en su carácter "*dramático*".

Y esto nos da pie para explicar suficientemente un problema en el que aparece, para Nietzsche, el papel del coro en la tragedia: el problema de cómo es posible que el acontecer escénico sea una "realización" *en serio*. "Mostrar al dios como un dios real": ¿qué es lo que se quiere dar a entender seriamente con esta frase? Pues a la calidad mítica de una figura mítica pertenece esencialmente el recuerdo, es decir, el

lejamiento del presente. (Hablando en términos que más arde, a tenor de la metafísica platónico-cristiana, aluden a esta situación —también falseada, sin duda—: las figuras míticas son sustancialmente “trascendentes”.) Ahora bien: esto significa *para nosotros* que en rigor, en el “acontecer escénico” sólo puede calificarse de “real” al actor efectivo. Porque lo que acontece en la “ejecución” de tal clase de dramas parece ser sólo una representación que realmente sucede, pero que es simbólica desde el punto de vista del representado; la realidad de algo irreal aquí y ahora (o irreal sin más): una “saga” como en el caso de *Edipo Rey* o de *El rey Lear*; una historia “verídica” (algo que fue real antaño), como en el caso de *Las guerras médicas* o de *Wallenstein*. Tanto en uno como en otro caso, se concibe el teatro, pese al carácter de realidad que le es propio, como la imitación de una cosa que, en el mejor de los casos, *ha sido* real en otro lugar y otro momento, mientras que, comparada con aquél, la *epopeya* no pretende en absoluto ser real *en sí misma*, sino que vierte al lenguaje (es decir, *narra*) algo pretérito explícitamente como pasado; pero por eso refiere este mismo pasado como “*verídico*” (o dicho a la manera moderna: como verificable por medio de testimonios), o puede referirlo así (como es el caso de la novela “realista”). Prometeo o Wallenstein no serán, pues, presentados, sino sólo representados, por la “persona” del actor (que actúa efectivamente). En honor a la verdad, lo que es *real* en el “acontecer escénico” no es propiamente el dios, sino sólo, como dice Nietzsche, el “ser humano enmascarado”.

Nietzsche asume la noción moderna de “realidad” —prefigurada en el concepto romano de *res* y *actio* y acuñada mediante la otra noción moderna de objetividad— que es la alternativa del *juego* “poético” y sobre todo del “teatral”. Mas no se contenta con esta alternativa. Al pasar revista a los griegos del siglo V, a los atenienses de aquella época (que antes de Sófocles y con él han sentado las bases del ni-

vel moderno de intelectualidad, a los atenienses de cuya consciencia artística en las exigencias de sus pasiones agónicas durante la representación trágica ya nadie puede dudar tampoco), no los tiene por tan ingenuos como nosotros los creemos, por tan ingenuos como deberían de haber sido si nuestro esquema de realidad e ilusión fuese tan incuestionable como pretendemos.

Comprende muy bien que lo que él llama la "realización del dios" no puede encajar en el esquema "ficticio o real"; entiende que para ello haría falta otra perspectiva de explicación, aun cuando (inevitablemente) no pueda aún comprender que todo ese esquema ya no es griego, que con la idea "poética" del arte y la idea "teatral" de la escena permanecemos enfrascados en *la moderna reflexión sobre el arte y el teatro*, sin percatarnos de que, con nuestro concepto de "realidad", hemos dado carácter absoluto a un esquema *histórico* de pensamiento, dogmatizado una reliquia de creencia e instalado, frente a todo planteamiento que pregunta por la transformación histórica, medios de defensa que no se distinguen, en la moralización del rechazo al preguntar, de los procesos "medievales" contra herejes y brujas.

Nietzsche considera que el carácter cultural de la tragedia no tiene nada que ver con una mentalidad primitiva, sino que también nosotros podemos experimentarlo, y ello *sin* una desconexión por cortocircuito o una atomización del pensamiento. Lo que Nietzsche exige para entender la tragedia (y lo que merece destacarse de los errores que se le han deslizado al tratar de demostrar esta pretensión) es que se vea el panorama global del *acontecer de la representación* de la tragedia; esto significa modificar la visión para adecuarla a la organización peculiar de lo que integra la *unidad* de sus elementos. Esta unidad es un acontecer que no se desarrolla en el "escenario" (la *orchestra*) sino *entre* el "escenario" y los "espectadores", de tal modo que la *orchestra* (con la *skene* añadida en la época posclásica y no antes) no es nin-

gún “tablado”, ningún espacio aislado de actuación, y los numerosos circunstantes situados en la “terrazza que se elevaba en círculos concéntricos” (I 50; 84) no son “espectadores”. Que no aparezca el actor disfrazado de héroe o de dios, sino que el dios mismo aparezca en escena “como real”, es un proceso cuya introducción depende de los “espectadores”. Es, pues aplicable a ellos lo que Nietzsche ha afirmado en primer lugar refiriéndose exclusivamente al coro: que éste es “el observador del mundo fantástico de la escena” (50; 84).

A la vez que la acción, debe realizarse una transformación unánime de los espectadores en su mundo. Estos deben ser puestos en situación de percibir el suceso de los procesos gestuales y verbales como el suceso de aquello de lo que tratan las actuaciones. Deben ser capaces de percibir, a la vista de la ejecución corpórea, lo sobrenatural (según criterios modernos) o sobrehumano (según criterios griegos) de ese suceso.

Nietzsche llama a esto la habilitación de los espectadores como “visionarios”. No ha de confundirse esto con ninguna clase de “identificación” con las “personas” —héroes, semi-dioses y dioses— de la acción. La apercepción del asunto del que aquí se trata no es en absoluto una coactuación²². Antes bien, en este caso es necesaria precisamente la *diferencia* entre el aquí y el allí. Esta habilitación del público para ver y oír lo que aquí se manifiesta y se dice, esta *unanimidad* de los espectadores con el “tono” de la obra, que hace que su “realidad” se convierta por primera vez en realización de su contenido, es algo que —como dice Nietzsche— lleva a cabo el *coro*. Afirma que en éste —que por una parte se encuentra en el lugar de la actuación (la *orchestra*), pero por otra parte *distanciado* (interrogando y admirando, a la manera de los espectadores)— se ha visto representado a sí mismo el público de la tragedia ática (I 50; 84); que el coro ha comunicado al público su capacidad de transformación dioni-

síaca. Cuando comenzó el " 'drama' en sentido estricto", "el coro ditirámico" asumió "el cometido de excitar dionisiacamente el ánimo de los espectadores hasta un grado tal que, al aparecer el héroe trágico en escena, no vieran en él por ejemplo [como Nietzsche explica en este punto] al hombre enmascarado, sin forma, sino a una figura fantástica nacida, por así decirlo, de su propio arrobamiento" (I 54; 89).

Con esta explicación se alcanza, pues, evidentemente el punto del cual parte objetivamente la reconstrucción del desarrollo histórico que hace Nietzsche. Su reconstrucción de las etapas previas está orientada a la interpretación de la tragedia conocida. Puede explicarse la procedencia atestiguada de la tragedia (del ditirambo dionisiaco) y la razón atestiguada de su representación (para las fiestas dionisiacas), si se concibe la sustancia de esta "obra artística" de tal modo que se haga comprensible como sustancial el elemento corporal del coro (danza y música), que se ha perdido ya. Y esto se consigue cuando se busca el sentido de este festival "dramático" en que el mito se hace presente en el acto de ver y oír a través del público. Lo que produce en el elemento de danza y música —que, hablando en lenguaje moderno, es muy espiritual, pero igualmente muy sensual— un hechizo es la relación temporal que llamamos "ritmo". Se puede entender la agitación rítmica del coro como un moverse del público que ante todo pone en movimiento la dimensión en la que se sitúa el curso (dialogal) de la acción. El coro genera —por decirlo con una metáfora que nos es familiar— entre el "público" y el "escenario" la frecuencia adecuada al sentido de la representación.

El esquema de "realidad" romano-moderno, al que Nietzsche permanece apegado, le lleva a un corolario que no habría sido nada interesante para los antiguos visitantes del teatro de Dionisos ni tampoco para los del Partenón: la actualización del pasado (la "realización" de la "leyenda")

responde correlativamente a una supresión del carácter real de la realidad ordinaria, de la actualidad "profana". Nietzsche opina que el "dios" se vuelve "real" cuando se disuelve la "realidad" de la "figura enmascarada", es una "irrealidad fantasmagórica" (I 54; 89). Nietzsche piensa aquí involuntariamente en la coacción del teatro más moderno para construir un mundo luminoso artificial (un "mundo de ensueño") ante el cual debe oscurecerse la realidad diaria, sin considerar que el teatro griego se desarrolla a pleno día y en el panorama no velado del mundo diurno (del "mundo circundante"), cuya claridad y verdad se abre adrede, en contraste con los oscurecimientos deliberados de la costumbre, a la irrupción del horror y la desolación.

No obstante, una representación feliz de *Don Giovanni* o de *Tristán e Isolda* puede hacer inteligible el fenómeno teatral primitivo que Nietzsche adjudica a la pieza teatral antigua: la "comunidad superior" emergente en la audición de la música y en la unisonancia rítmica comunitaria, que convierte al espectador en un ser que percibe. En esta unisonancia (no con los personajes de la acción, sino con el coro situado en la orquesta), el teatro entero es *un coro*, y los circunstantes son *testigos* colectivos del suceso monstruoso. Este es el elemento "dionisiaco" de la tragedia, que Nietzsche distingue del otro, del elemento "apolíneo", que adjudica el carácter de la acción (del diálogo).

d) *El contraste de estilos*

La visión de Nietzsche acerca del elemento "dionisiaco" de la tragedia, con sus tres pasos (fenómeno artístico primitivo, fenómeno dramático primitivo, fenómeno teatral primitivo), conduce a preguntar hasta qué punto el carácter teatral de la tragedia, esto es, la *representación* teatral, influye para entender lo que llamamos la "tragedia". Y en tanto la concepción de Nietzsche acerca de la tragedia se aplique al

“arte” del teatro, se plantea la cuestión de qué consecuencias trae el *teatro* para nuestro pensamiento sobre la poesía “dramática” o “dramático-musical”. Sobre esto versa el último apartado e) de este capítulo.

Sin embargo, ante este aspecto “teatral” *general* de la concepción artística del ensayo de Nietzsche sobre la tragedia se antepone —según la aclaración del elemento “dionisiaco” contenida aquí en los apartados b) y c)— la cuestión de cómo Nietzsche concreta su tesis de que la tragedia ática sea la *unificación* de los principios (separados fuera de este caso las más de las veces en la historia del arte) de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”. ¿Cómo entiende Nietzsche, en el caso de la tragedia, la relación (explicada antes como un juego histórico recíproco entre los dos principios) en un fenómeno artístico? Podemos añadir al respecto: ¿En qué consiste, según la reflexión de Nietzsche, el *clasicismo* de la tragedia ática? Este será el contenido de este apartado d).

Respecto del interés de Nietzsche por el presente, de su inclinación a lo largo del escrito sobre la tragedia al drama musical recién creado, puede caracterizarse la relación entre los dos apartados siguientes d) y e) (anticipando los resultados) en el sentido de que en el primero se acentúa el principio constructivo del arte “clásico”, que distingue la visión de Nietzsche sobre la tragedia griega del drama musical de Wagner, mientras que en el apartado siguiente se da mayor énfasis a la significación de la “música”, esto es, a que los poemas dramáticos no son susceptibles de objetivación, cuyo conocimiento Nietzsche debe en buena parte a su trato con Wagner.

Si el coro —el elemento de la “música”, el elemento de la danza y el canto, el de la palabra bailada y cantada— debe de ser *algo más que* un apéndice y *algo más que* un simple participante del diálogo, habrá que entenderlo como algo sustancialmente distinto. La tragedia en conjunto debe ser entendida desde la perspectiva del *antagonismo* entre un ele-

tiene que abrir, como en el teatro de Shakespeare (al que Nietzsche se remite aquí), con una audición activa el recinto del acontecer total. Sólo el espectador *pasivo* moderno necesita "tramoyistas y escenógrafos" (*Ibíd.*). La ópera debe ser "esparcimiento", debe ser, como dice Arnold Gehlen, "relajante".

Preocupado por esto, y asimismo por la tendencia defensiva y ofensiva de Wagner, Nietzsche determina la relación de ambos polos como una simple relación de importancia, que invierte en consonancia con la propia práctica de Wagner. En el capítulo 21, explica, tras un pasaje más largo acerca del tercer acto de *Tristán*, que es un error estimar que lo dionisiaco (la música, por tanto) esté "al servicio de lo apolíneo" (en este caso, de la escenografía y del texto) y tenga sólo la finalidad de "intensificar sus efectos" y, por tanto, "de ser arte representativo de un contenido apolíneo". "Y es que, en el fondo, la relación de la música con el drama es justamente la contraria: la música es la idea del mundo propiamente dicha, y el drama es sólo el destello de esta idea" (I, 118 s.; 170 s.).

En el capítulo 6, respecto de la tragedia griega, Nietzsche ha definido con más aproximación esta relación inclinada hacia *uno* de sus polos, al explicar la relación entre música e imagen. Según eso, hay que entender dicha relación en el sentido de que la música se *descarga* en imágenes, es *interpretada* en imágenes (I, 42 s.; 74 s.); luego la imagen tendría que servir a la música, de tal manera que hiciera comprensible su sentido y soportable su peso.

En una relación semejante de ambos polos, explica Nietzsche su experiencia de *Tristán* de Wagner. En un fragmento de los borradores escribe: "Es monstruoso lo que el texto y la acción nos desvían del puro goce musical; concretamente, en el tercer acto de *Tristán*... La imagen y la idea... *rompen* el influjo plenamente absorbente de la música, lo *atenuan*... Palabra e imagen son un antídoto contra la música;

tanto es así, que primero nos acercan a la música y luego nos defienden de ella" (GA IX 233). Y en una breve nota de esa misma época, dice: "La sensación del *Tristán* sería insostenible... en ausencia de arte" (GA IX 233). Con el término "arte" se entienda aquí la reflexión conseguida mediante texto e imagen: lo "apolíneo", que brinda todavía un último apoyo a la corriente "dionisiaca" de la "realidad" (Schopenhauer) que se expresa en forma de música.

Por tanto, cuando Nietzsche se inclina a la postura apologética de Wagner, se encuentra su pregunta de cuál de los dos elementos es el más consistente, el más importante. Y también su respuesta es la música, por ser algo más que "obra de arte" meramente formal. Esto significaría, en el caso de la tragedia, que el elemento principal sería precisamente el que, al paso de la tradición, se había convertido en cuestión secundaria y, en rigor, se había olvidado por completo.

En ese caso se habrían trastocado *sólo* los "valores" y tendríamos que objetar que con ello se habría hecho un cortocircuito al sobreponer la estructura de la ópera wagneriana a la tragedia griega. Pero junto a esta tendencia interpretativa, Nietzsche sigue una segunda tendencia en la que no se hace prevalecer uno de los dos polos sobre el otro, sino que, contra todo lo unilineal, se destaca la *duplicidad*. Estos son los pasajes en que Nietzsche expone la idea a que apunta su libro, la afirmación según la cual la tragedia debería ser explicada por una peculiar *trabazón* de esos dos "mundos artísticos" en sí antitéticos.

Al final del capítulo 8, habla Nietzsche inequívocamente del "contraste radical de estilos" que "reconocemos" en la tragedia: "Lenguaje, color, animación y dinámica del discurso intervienen por un lado en la lírica dionisiaca del *coro*, y por otro en el mundo onírico apolíneo de la *escena* | y, por tanto, en la plástica del diálogo como esferas de expresión completamente separadas entre sí" (I 54; 89 s.). Y de la

“escena” dice que tiene —en contraste con el carácter diti-rámbico del coro— “la claridad y firmeza de la configuración épica” (*Ibíd.*).

Igualmente convencido, explica en el capítulo 24 (el penúltimo) que “ambos procesos”, el visual y el auditivo “se mantendrían yuxtapuestos y se percibirían así, claros y definidos... en la contemplación del mito trágico”. Y añade: “Entre los efectos específicos de la tragedia, esa yuxtaposición es lo más notable” (I, 129 s.; 185). Este superlativo se refiere al efecto para nosotros más enigmático y más significativo. En el desarrollo del capítulo esto aparece más claro: “El contenido del mito trágico es en primer lugar un suceso *épico*, con la exaltación de los *héroes* en pugna; pero ¿de dónde dimana este rasgo, en sí enigmático de expresar estéticamente (...) el *sufrimiento* en el destino del héroe... de representar una y otra vez con tal predilección lo odioso e inarmónico... si no es precisamente porque en todo eso se experimenta un *goce superior*?” (I 130; 185 s. Subrayados del autor).

Con esta pregunta se manifiesta el punto central del pensamiento de Nietzsche sobre la tragedia, su interrogante de partida, en la que, pese a todos los errores en la concreción de la respuesta, se apoya el carácter insustituible de este pensamiento. En el desarrollo del capítulo 24, formula esta idea central en la breve pregunta: “¿Cómo lo odioso y lo inarmónico, contenido del mito trágico, pueden despertar un goce estético [es decir provocado por la representación]?” (I, 131, 187).

Esta pregunta sobre la *representación* de la tragedia, formulada al término del libro, tiene su respuesta en la pregunta del comienzo orientada a la *tradicción*: ¿Cómo puede la tragedia originarse del coro? El terrible y desolador proceso del “mito” (acontecimiento épico tradicional) puede ser por tanto, elemento de un festival porque a él se subordina otro segundo elemento *de distinta índole*: el movimiento

“musical”-ditirámbico del coro. Este engarce de dos elementos fundamentalmente diversos, “la música yuxtapuesta al mundo” (I, 131, 187), es —como podemos experimentarlo en *La pasión según San Juan* o en *El Mestras*, a pesar del cambio de acento en la relación entre el “contenido” relatable y la “forma” auditiva— la supervivencia en la *representación* de un perecimiento.

Si se trata de reconstruir el fenómeno de la representación trágica, estas dos preguntas de Nietzsche por sí solas (¿cómo puede la representación de sucesos terribles provocar entre los espectadores una alegría suprema? y ¿cómo puede explicarse que la tragedia se haya originado del coro dionisiaco?), insinúan una respuesta que satisface la característica esencial de la idea de duplicidad de Nietzsche mejor que muchos de sus intentos de concreción. Variando la observación de Nietzsche sobre *Tristán*, cabe suponer que el lance de Edipo sería insoportable sin la “música”. La imagen no es, en primer término, la explicación de la música, sino que ésta es la explicación de la imagen; pero lo decisivo no es en absoluto la cuestión de cuál de los dos elementos está aquí “al servicio” del otro, sino la independencia y la diversidad de origen antagónicas de ambos “principios artísticos”; su “necesidad *recíproca*”. La “música” es explicación de la escena precisamente en la medida en que cumple —como en las óperas de Mozart— su *propia ley*.

En algunos pasajes, Nietzsche ha definido atinadamente, también en concreto, esta estructura de la relación de ambos “principios” contrapuestos. En el capítulo 16, dice que “imagen y concepto” alcanzan, gracias a la “música” “una elevada transcendencia” (I, 92, 137). Y en el capítulo 10 habla de “la fuerza hercúlea de la música”, que “sabe interpretar el mito dándole una importancia nueva sumamente profunda” (I, 63, 100). Ciertamente, falta en estos dos pasajes una referencia retrospectiva explícita al “contraste de estilos”, con la cual se habría podido evitar el malentendido

de una mera intensificación de un elemento a expensas del otro, y se habría dado a conocer inequívocamente el discurso sobre un "realce" y "profundización" de su importancia como expresión de una modificación sustancial de su sentido.

e) *La "estructura de las escenas"*

El "contraste de estilo" caracteriza la "tragedia griega" como perteneciente al arte griego clásico, al arte de la *Grecia* del "siglo de Pericles". Al hecho que caracteriza la tragedia griega como *drama*, como "pieza teatral", alude la pregunta sobre el significado que corresponde, en el conjunto de este arte, a la circunstancia de que éste sea un arte destinado a la *representación*. Desde este punto de vista, puede formularse la tesis de Nietzsche del modo siguiente: la tragedia ha de entenderse sólo desde la *escena*, y no como "literatura".

Tampoco en este caso, en la explicación del carácter *teatral* de la tragedia, deben los momentos problemáticos de la concreción impedir aceptar lo ejemplar del planteamiento de Nietzsche. Nietzsche ve que la estructura "teatral" de la tragedia, la correspondencia mutua entre "texto" y "público" en el *escenario*, es constitutiva de cada uno de estos elementos; que la tragedia es erróneamente entendida, ya desde el punto de partida, cuando se la analiza como "texto".

La relación peculiar, tan difícil de definir, de la "música" con la "imagen", se funda en el hecho claramente determinable de la transformación de cada uno de estos dos elementos por medio de una relación de tensión, en la que uno sustituye a otro y viceversa. Esto está expresado en el viejo esquema de "materia y forma": en cada caso, un elemento se hace "materia" del otro y pierde con ello el carácter, el sentido que tendría tomado en sí mismo. Si se entiende la tragedia como un "texto" al que, como último dato del proceso de creación, se le puede añadir en rigor el ser represen-

tado, se habrá arrebatado el *telos* unificador a este arte. — A esta diferencia entre "texto" puro y simple y escenario apunta la polémica de Nietzsche contra todas las interpretaciones de la tragedia que la consideran "drama leído" (GA IX 80). La razón de esta polémica de Nietzsche (como de su noción de lo "socrático") no depende tampoco aquí de que el destinatario histórico encaje en este papel, y de que, por tanto, Aristóteles esté realmente tan alejado de Nietzsche como éste cree. Lo decisivo es lo que Nietzsche ataca en realidad: la ceguera de las exégesis filosóficas que, en las disertaciones sobre arte, ponen entre paréntesis desde un principio el hecho del *arte*.

En el capítulo 22, Nietzsche advierte, a propósito de "nuestros tratadistas de Estética", que "no se cansan de caracterizar la lucha del héroe con su destino, el triunfo de la ordenación moral del mundo o la catarsis de afectos efectuada por medio de la tragedia, como lo trágico por excelencia: ¡Con qué infatigable insistencia me viene al pensamiento la idea de que éstos quisieran ser personas en absoluto insensibles a lo estético, y quizá ser consideradas únicamente al interrogar a la tragedia como esencia moral. No se ha dado jamás hasta ahora, desde Aristóteles, una explicación del efecto trágico de la que pudiera inferirse situaciones artísticas o una actividad estética de los oyentes. Ora se produce el aliviador desahogo de la compasión y el temor mediante las escenas más tétricas, ora debemos sentirnos enaltecidos y extasiados por el triunfo de unos principios buenos y nobles, por el holocausto del héroe en aras de un concepto moral del mundo; y cuanto más seguro estoy de que para numerosas personas este, y sólo este, es el efecto específico de la tragedia, más evidente resulta de ahí que todas estas personas junto con los intérpretes de Estética, no han aprendido nada de la tragedia como *arte* supremo" (I, 122, 175).

En los trabajos preliminares, compara Nietzsche esta clase de explicación con el proyecto de interpretar una ópera

según su libreto (GA IX 35). En la cúspide, empero, su polémica no está orientada, como podría parecer según esta comparación, a una filología que prescindiera de la música, sino a que la filosofía tradicional es generalmente ajena al arte. Esta crítica de la forzada explicación del arte a través de una esfera que le es extraña, crítica que rebasa el aspecto "musical" específico del escrito de Nietzsche sobre la tragedia, está expuesta en un pasaje del capítulo 17, donde Nietzsche contrapone la reflexión sobre la "palabra hablada" del "mito" al panorama de la "estructura de las escenas": "La estructura de las escenas y las imágenes gráficas intuitivas manifiestan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede expresar en palabras y conceptos, como se observa aun en la obra de Shakespeare" (I, 94, 139 s.).

El meollo de la crítica no se encuentra, pues, en la comparación con el libreto. La idea de un conflicto entre poderes equiparables, en la cual se basa la teoría de Hegel sobre la tragedia como una dialéctica de la voluntad (como un "conflicto" de "los poderes morales acordes según su concepto"; *Estética*, edición del Jubileo, volumen 14, p. 532), o la de Schopenhauer como autoanulación de la voluntad, no presuponen ni siquiera el *texto* de una tragedia, sino solamente esta o aquella leyenda —narrada ya mucho antes de la época de la tragedia— que uno de los poetas trágicos ha escogido como asunto para su tragedia.

El meollo de la crítica de Nietzsche puede caracterizarse —cien años después de *El nacimiento de la tragedia*— con la diferencia entre las teorías de Hegel y de Schopenhauer sobre la tragedia, por un lado, y por otro, con interpretaciones como las de Karl Reinhardt y Wolfgang Schadewaldt²³. Lo que falta en el primer caso es —aun haciendo abstracción del problema del coro— lo que Nietzsche posteriormente (en *Humano, demasiado humano*, II, núm. 134) denomina "*actualidad de sentido*" (I, 930, 238).

En tres expertos teatrales de nuestro tiempo podríamos ver ejemplos de reconocimiento y acogida de esta esfera particular del arte.

Basta recordar aquí en primer lugar, al director teatral inglés Peter Brook, a sus escenificaciones (entre ellas, algunas obras de Brecht) y su libro *The empty Space* (1968).

De *Giorgio Strehler* podemos recordar la nueva escenificación —la primera fue presentada en 1974 tras su vuelta al Piccolo Teatro— de *El Rey Lear*, de Shakespeare, que se ha podido ver también en diversas ciudades fuera de Italia. En sus *Anmerkungen zum König Lear* (Notas sobre el Rey Lear), Strehler subraya la relación entre representación y mundo, entre lo artístico y la sociedad. El comienzo de estas *Notas* (una parte de las cuales figura en el programa de mano de las funciones extraordinarias en el Teatro del Estado de Württemberg, en Stuttgart, los días 7, 8 y 9 de mayo de 1974) menciona el carácter de “acontecimiento” del drama (que aquí se desarrolla en la sintonía del escenario con los espectadores, visible en el cambio de iluminación, personificada en Cordelia y el loco): “La escena: un teatro-mundo. Un lugar-teatro que se vuelve mundo: un circo-mundo. Un escenario, un escenario cósmico para una representación sobre vida e historia.” (*La scena: un teatro-mondo. Un luogo-teatro che diventa mondo: un circo-mondo. Una pista, una cosmica pista per una rappresentazione di vita e storia.*)

El tercer ejemplo: Beckett. De la escenificación de su obra *Final de partida*, en Berlín (1968), hay un conjunto de testimonios sobre su trabajo en los ensayos²⁴. Estas reseñas del trabajo de Beckett con los cuatro intérpretes de *Final de partida* permiten comprender por qué Beckett se negó a contestar a las preguntas acerca del “significado” de tal pieza. El autor de las reseñas anota un diálogo durante los ensayos: “No quiero hablar de esta otra teatral mía; se debe tomar como algo puramente dramático, hay que afirmarla en el escenario. No se trata aquí de filosofía —dice con énfasis,

y añade—: si acaso, de poesía” (p. 38). Y otro día del ensayo: “La pieza sólo puede conocerse en la representación. Es imposible hablar de ella fuera del escenario” (p. 55).

Esta negativa a hacer las declaraciones esperadas se entiende si se tiene en cuenta hasta qué punto Beckett se esfuerza durante los ensayos por encontrar el *tono* correcto, la duración justa de las *pausas*, la forma exacta de los *pasos*. Según las referencias de los espectadores de los ensayos y las experiencias de los intérpretes, Beckett se concentra constantemente en conseguir el *ritmo* necesario de lenguaje y de movimientos: “Se sabía su pieza teatral de memoria, al dedillo. Cuando sonaba una palabra falsa, daba un respingo inmediatamente en la sala (...) Y decía en seguida que el ritmo no era ya el adecuado, que las tesituras salían desafinadas, que la composición se había echado a perder.”²³ Uno de los cuatro intérpretes de *Final de partida*, Ernst Schröder, informa también sobre los ensayos. He aquí su conclusión: “Se demostró la maravilla de musicalidad de este texto” (p. 113). “Yo sólo podía hacer lo que era musicalmente correcto” (p. 112).

VII. "EL ARTE EN LA EPOCA DEL TRABAJO" ("PENSAMIENTO BAYREUTHIANO" DE NIETZSCHE)*

1. SOBRE LA RELACIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA CON LA HISTORIA

En el *Ensayo de una autocrítica* (1886) sobre *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche reprocha a este escrito de juventud "las precipitadas esperanzas y defectuosas aplicaciones a lo más actual" (I, 17, 39). Pero con ello no se condena la crítica de la actualidad con que fue escrito e ideado. En el nuevo "prólogo" (del mismo año 1886) al segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche explica que *El nacimiento de la tragedia* se ha adelantado en su concepción a los primeros escritos concebidos posteriormente, y que "las tres primeras consideraciones extemporáneas" han de *datarse*, por lo que en ellas se dice, "en fecha anterior al período de formación y vivencia de un libro publicado antes (*El nacimiento de la tragedia...*)" (I, 737, 3). Según eso, *El nacimiento de la tragedia* anticipa ya la posterior crítica de la época. En *El ocaso de los dioses* (1888) se dice: "*El nacimiento de la tragedia* fue mi primera transmutación de todos los valores" (II, 1032, 182). *El nacimiento de la tragedia* es ya en sí una "consideración extemporánea", una crítica de lo contemporáneo.

A las *concesiones* involuntarias a la mentalidad de la época, de este primer libro de Nietzsche, pertenece en este caso la vacilación dentro de la disyuntiva entre lo "histórico" y lo "actual" (que Nietzsche no llegó a superar hasta el escrito sobre la historia). La contraposición definida de antigüedad y actualidad (de la Grecia antigua y el siglo XIX) en el caso de las épocas *presocráticas* de Grecia se *difumina*, al reinter-

pretarse la antigüedad como un símbolo de actualidad en el caso de la era "socrática".

Con ello, Nietzsche ha dado lugar a dos malentendidos contradictorios sobre este libro. El primero es la tendencia a interpretar el polo opuesto "socrático" de la época trágica como un mero ensayo (muy discutible) de una filosofía de la historia de la antigüedad. El segundo es la inclinación a ver en la explicación de Nietzsche sobre la tragedia griega sólo un símbolo histórico para la experiencia que Nietzsche tiene del presente (su amistad de entonces con Wagner). En el primer caso, se tergiversa la crítica de presente de Nietzsche que constituye la perspectiva actual de su interpretación de la tragedia; en el segundo, la exigencia histórica de *esta clase* de crítica de la actualidad.

Los dos aspectos, el de historicismo alejado del presente y el de actualismo ahistórico, se excluyen mutuamente; pero son compatibles, si se tiene en cuenta que el eje del juicio de Nietzsche es su comprensión del viraje *producido hacia el año 400 a. de C.* Por grande que sea la diferencia entre Sócrates y Hegel, entre Alejandro y Napoleón o Bismarck, la concepción de la verdad como "idea", la orientación de la acción histórica a la idea de *imperium*, son hitos en el curso de la historia que han dejado su impronta en el mundo moderno y que estaban ya decididos en la Roma antigua y preludiados en la transformación helenística en Grecia de la estructura de la *polis* en "potencia mundial" y en el descredito platónico de la "ilusión de los sentidos".

Cuando Nietzsche, en los borradores de su proyectada "consideración extemporánea" titulada "Nosotros, los filólogos", dice: "Para demostrar cuán diferente puede ser eso, se aduce el ejemplo de los griegos. El de los romanos sirve para demostrar cómo fue" (núm. 182; p. 596, Kröner), y así es posible aún dislocar la diferenciación entre Grecia y Roma contenida en el pensamiento de *El nacimiento de la*

tragedia y extremarla en la diferencia entre la época presocrática y socrática dentro de la Grecia antigua.

La legítima pretensión histórica del escrito de Nietzsche sobre la tragedia consiste, pese a todos sus errores (y éstos, con gran frecuencia, apenas hubieran podido evitarse en este *comienzo* de su pensamiento), en que con ella se ha percibido el *doble carácter* de Grecia: de ser el polo opuesto y a la vez el fundamento de la Europa moderna. Esta apercepción supuso esquivar el esquema de realidad que la estorbaba: la división del conocimiento histórico en las disciplinas de historia política (que se supone la historia por excelencia), historia del pensamiento (filosofía), historia del arte y de la literatura, y otras especialidades históricas.

Para poder juzgar el aspecto histórico-universal de la pregunta nietzscheana de historia del arte sobre la esencia de la tragedia ática, conviene corregir una presentación demasiado estrecha del *tema general* de este escrito.

No basta buscar dicho tema en la duplicidad de lo "dionisíaco" y lo "apolíneo". Ciertamente, el propio Nietzsche explica (al principio del capítulo 5): "Nos acercamos ya al fin peculiar de nuestra investigación, que va dirigida al conocimiento del genio dionisíaco-apolíneo y de su obra artística..." (I, 35 s., 65). Pero ¿qué quiere decir "conocimiento"? Al plantearse esta pregunta, se insinúa ya la suposición de que el *conocimiento* de la obra artística dionisíaco-apolínea, el conocimiento de la tragedia, no debe separarse de la consideración de lo "socrático".

Pero con ello todavía no se ha captado bastante el tema del escrito. El pensamiento *posterior* de Nietzsche sugiere frente al anterior, que Nietzsche —del mismo modo que más tarde contrapone el "arte" a la "verdad"— opone ya aquí la forma artística suprema (lo trágico) a lo socrático como materialización de la *ciencia*. Se entiende, entonces, el *tema* del escrito sobre la tragedia según el esquema de Schopenhauer: por un lado, la voluntad dionisíaca de "realidad"; por otro,

la "apariencia" de las imágenes y además la diferenciación entre la *gloriosa* "apariencia de lo aparente" del arte apolíneo y la *falsa* apariencia, erróneamente tenida por verdadera, del concepto "socrático". Con este esquema puede asociarse la idea bajo la cual durante mucho tiempo fue interpretada la filosofía de Nietzsche en conjunto: la oposición entre "irracionalismo dionisiaco" y racionalismo, entre embriaguez y razón.

Sin embargo, no es esta la diferencia de la que Nietzsche se ocupa en *El nacimiento de la tragedia* y, en general, en su obra temprana. La duplicidad de ambos "principios" del arte no tiene simplemente como alternativa el principio único de lo "socrático", sino asimismo una dicotomía.

Evidentemente, Nietzsche entiende lo "socrático" como una absolutización de la "tendencia apolínea" (por ej., en el capítulo 14; I 80; 122). Ahora bien, en el lado de lo "dionisiaco" existe —aun cuando falta ahí una oposición expresa— una relación análoga. Nietzsche diferencia del principio artístico de los *griegos dionisiacos* el carácter absoluto que adquiere entre los "bárbaros dionisiacos" (en capítulo 2; I 26 s., 54).

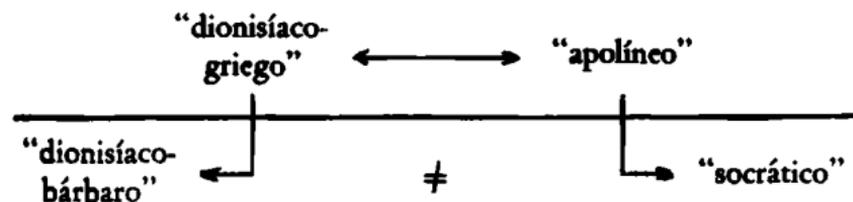
Este par de denominaciones demuestra a las claras que Nietzsche habla aquí de más de dos variantes de *un solo* principio histórico que constituye el polo opuesto de lo "apolíneo". Lo "bárbaro" es, en el sentido griego del vocablo, la *antítesis* de lo "griego". Lo dionisiaco bárbaro está tan alejado de lo dionisiaco griego como lo "socrático" de lo "apolíneo".

El capítulo 2, primer capítulo histórico de este escrito que es histórico en su conjunto, está dedicado en buena parte a esta diferencia: el "abismo desmesurado que separa a los griegos dionisiacos de los bárbaros dionisiacos" (I 26; 54). ¿En qué consiste ese abismo? Nietzsche dice que los griegos se habían resistido a un desencadenamiento ilimitado de poderes elementales como el de las costumbres orien-

tales que conocían. "Contra las febriles emociones de ese firmamento, cuyo conocimiento penetró por todos los caminos de tierra y mar hasta los griegos, éstos, según parece, estuvieron durante cierto tiempo completamente asegurados y defendidos por la figura de Apolo, enhiesta allí en la plenitud de su altivez y a la cual la cabeza de la Medusa no podía oponer ningún poder más peligroso que esta dionisiaca, grotesca y grosera" (I 27; 54). Afirma que, como entonces entre los griegos "brotaron tendencias semejantes de la raíz más profunda de lo helénico", se ordenó "la actuación del dios délfico al objeto de quitarle de las manos al poderoso adversario las armas destructoras, mediante una reconciliación ultimada a su debido tiempo" (I 27; 55).

La alternativa frente a lo "bárbaro" no es, pues, lo "apolíneo", sino el intercambio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, la limitación original del peligro de lo dionisiaco. El "abismo ingente" entre el tipo "bárbaro" y el tipo "griego" de lo "dionisiaco" reside en que en un caso se aísla y se da carácter absoluto a ese poder elemental y en el otro es factible "refrenar" ese mismo poder.

Lo dionisiaco griego comparte con lo apolíneo la *subordinación* sustancial al polo opuesto, mientras que, en la nota estructural del aislamiento y absolutización, lo dionisiaco "bárbaro" coincide con su polo opuesto, el extremo de lo apolíneo, de lo "socrático" de la delimitación, ordenación y sistematización por sí mismas. Se puede representar el tema del escrito sobre la tragedia en el esquema siguiente:



El tema del escrito sobre la tragedia no es la diferencia

entre lo "dionisiaco" y lo "apolíneo", ni tampoco entre es-teticismo y "socratismo", sino la diferencia entre la dicitomía de *relación* y la de *independencia*. El tema del escrito sobre la tragedia está definido, pues, en el esquema median-te la línea horizontal que marca la diferencia entre una y otra dimensión. Es la diferencia entre "cultura" y "barbarie" expresada en las nociones nitzscheanas de entonces, y precisadas después en el escrito sobre la tragedia.

Tan natural es interpretar la perspectiva de la crítica de Nietzsche como una confrontación del arte (antiguo) con la ciencia (moderna), por cuanto en su crítica de la época (realizada en Basilea) da un énfasis especial a la "ciencia", como alejada resulta esta idea de polarización de lo que Nietzsche entiende en un caso por "arte" y en el otro por "ciencia".

Nietzsche no polemiza aquí (en nombre de una emocionalidad estética o —como posteriormente— en nombre de una exaltación del instinto) contra el conocimiento. En su crítica del "socratismo" (en los capítulos 15, 17 y 18), asevera expresamente "la valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer" (I 101; 149).

Al comienzo de la generalización de la moderna fe europea en la teoría, Nietzsche advierte (oscilando en el transcurso de su meditación entre el horror y la propaganda) los dos peligros de este "optimismo teórico" (capítulo 15; I 86; 129): la provocación de su contrario (la barbarie de las masas embriagadas) y el "*querer-hacer-explotable*" la comprensibilidad universal de la naturaleza (*Ibid.*), (*La voluntad de poder*, núm. 677; III 867; 455) que —como vemos ahora— significa la destrucción de la naturaleza.

Los "principios polares" de la segunda dimensión, la de aislamiento (la pretensión de explorabilidad absoluta y la tendencia a la disociación absoluta entre *pura* claridad y noche *pura*), se producen *de facto* recíprocamente, aunque se niegan *de iure*. Y en esta misma estructura dicotómica de la dimensión extraartística se desentraña primero lo que

Nietzsche critica del siglo XIX en su obra temprana. Y en el examen de lo que constituye la estructura común de lo "so-crático" y lo dionisiaco "bárbaro", se suscita la cuestión de qué entiende Nietzsche en esa distinción por duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco "griego", qué entiende por su estructura común (culminante en la tragedia). La diferencia entre dos dimensiones de la realidad integra el *sentido*, "estético" en apariencia, de la cuestión en la cual el carácter común del *arte* en los dos principios "artísticos" antitéticos reside en una de ambas dimensiones. Y el sentido de esta cuestión estriba en que Nietzsche diferencia la "cultura" de la "barbarie".

Según la concepción de Nietzsche (que entiende originariamente y no sólo complementariamente el arte a partir de su referencia al mundo), la epopeya homérica (fenómeno primitivo de lo "apolíneo") es "arte" en tanto es *dominación sobre* lo "titánico", salvación del peligro de desmesura. ¿Hasta qué punto es "arte" también lo dionisiaco? A juzgar por los rasgos distintivos de su estilo, éste parece justamente la antítesis de lo "apolíneo": extralimitación, olvido de sí, asalto y fuego, en lugar de sosiego y modelo. Sin embargo, con ello no se dice exactamente qué es lo que ("en comparación con los saqueos babilónicos", cuya "mezcla abominable de lascivia y crueldad" le parece a Nietzsche —como él dice aquí— "siempre la pócima de brujas por excelencia") convierte las "orgías dionisiacas de los griegos" en un "fenómeno artístico" (capítulo 2; I 26 s.; 54 s.).

Nietzsche dice en este pasaje que dichas orgías tenían el significado de "fiestas de salvación del mundo y días de apoteosis" (I 27; 55). Lo que esto significa se infiere más claramente de otro pasaje posterior (al final del capítulo 9), donde Nietzsche explica: "De vez en cuando era preciso que la "crecida de lo dionisiaco" arrasara "las líneas divisorias", para que "la forma no... se anquilosara" en la "tendencia apolínea" (I 60; 90 s.).

“Arte”, pues, significa crear lo que a veces existe y a veces falta en ambos casos, tanto lo que purifica como lo que desata, tanto lo que fortifica como lo que extasía. Lo “griego” que Nietzsche ve en la *relación* de “ambos principios del arte” consiste en una *inconsistencia* radical; acaece sólo como un levantarse, se halla sólo en el erguirse: en la disputa, en el juego, en la carrera, en el diálogo dramático y en el diálogo socrático (ponderado posteriormente incluso por Nietzsche). La incomparable estatuaria en el pensamiento, la poesía y la arquitectura de los griegos es, medida con arreglo a la noción romana y moderna de *factum*, algo abismalmente *transitorio*. Lo mismo puede decirse de la escultura griega (de hasta fines del siglo V), con figuras de pie, como ninguna escultura posterior hasta nuestra centuria. Giacometti es el primero en aproximarse a la condición estatuaria de la escultura griega. Al igual que cualquiera de los hombres caminantes o las mujeres de pie de Giacometti, una estatua griega *no puede fijarse*. Del mismo modo que sus figuras son tan *inobjektivas* como las de los griegos desde la época arcaica hasta la clásica.

La clave para la comprensión de lo que, a tenor del pensamiento de Nietzsche en Basilea, distingue el “arte” de la negación del arte, la da la expresión preliminar con que comienza la declaración citada en último lugar sobre el arrimo de lo dionisiaco para salvar de un *peligro* a la tendencia apolínea: “*De vex en cuando*” era preciso arrasar las líneas divisorias. De una clase semejante de relación temporal, habla Nietzsche en el capítulo 2 (en una frase citada antes): “La actuación del dios délfico” se ordena al objeto “de quitarle de las manos al poderoso adversario las armas destructoras mediante una reconciliación ultimada a su debido tiempo”.

En el capítulo 5 de este libro, al ocuparnos del escrito de Nietzsche sobre la historia, hemos remitido al lector a la significación de esta idea histórica fundamental de Nietzsche

en Basilea (ver *supra*, p. 96 s.). A la cuestión sobre la estructura común de lo "dionisiaco" y lo "apolíneo", contenida en el escrito sobre la tragedia, corresponde allí la cuestión (incluida en los capítulos 2 y 3 del escrito sobre la historia) de lo que en las tres diversas "clases" de conciencia precientífica y extracientífica de la historia —la historia "monumental", la "antiquaria" o la "crítica"— constituye el aspecto *común* de la triple diferenciación entre "utilidad" y "perjuicio". En cada una de estas tres "clases", Nietzsche distingue una forma adecuada y una forma pervertida.

Una época se libra de un tradicionalismo paralizador de la actualidad para dedicarse a una creación peculiar en la orientación "monumental" hacia un pasado clásico, como por ejemplo, en la transición del siglo XVIII al XIX, en Francia la sociedad en la idea de la antigua Roma, y en Alemania los poetas y pensadores en la idea de la Grecia antigua. La *perversión* de lo "monumental", ese convertir en traba lo que debió ser liberación, es la regulación del pasado, la dogmatización de lo "clásico" en clasicismo. La historia "antiquaria" libera de la alienación existente volviendo a su propio origen; así los italianos se libraron del predominio del gótico en un "renacimiento" de la Roma antigua, o en nuestro tiempo, los africanos, recordando a Frobenius, se defendieron de las viejas intenciones de europeización colonialista, y con la "negritud", de las nuevas pretensiones de europeización industrial. La perversión de la historia "antiquaria" es la "momificación" del legado de la tradición, la vinculación a lo antiguo *porque* es antiguo. Frente a tal perversión de la historia "antiquaria", la historia "crítica" encuentra *su* verdad. Así, ésta critica, por ejemplo, una relación con el pasado en la cual la apelación a la costumbre sancione la injusticia reinante. Hoy día, la historia "crítica" podría asumir a este respecto el deber de esclarecer el carácter explotador de las categorías genéticas y económicas de la "historia universal", que proceden de los siglos XVIII y XIX. Esa clase

de historia resulta perjudicial cuando se propone como objetivo la negación del pasado histórico, y dogmatiza la *forma* misma de la "crítica" convirtiéndola en norma.

La "utilidad" de estas tres clases de historia consiste en que cada una de ellas se enfrenta a su peligro respectivo. "Cada una de las tres clases de historia existentes tiene razón sólo en un territorio y un clima *determinados*"; de otro modo, siempre que se institucionaliza como situación permanente, "se desarrolla a modo de cizaña devastadora" (I 225; 119). El "perjuicio" común a estas tres clases de historia consiste en una perversión —que tiene distinto carácter en cada caso— ahistoricista.

El peligro común o "perjuicio" de estas tres clases de historia —según la opinión de Nietzsche— se ha convertido en un principio general de realidad epocal en forma de historia; se trata de un principio para cuyo comentario crítico Nietzsche escribió esta segunda "consideración extemporánea" siguiendo el tipo moderno de historia que caracteriza como "científico"; a este respecto, la consideración de Jacob Burckhardt —modelo declarado de Nietzsche y de su tipo de estudio de la historia (estudio conscientemente *moderno*, "ecuménico")— podría bastarnos para evitar que la crítica de Nietzsche sobre la "ciencia" se deshiciera en la sospecha de un irracionalismo antihistórico. Lo que Nietzsche trata de demostrar es el hecho de que un pensamiento genético-histórico ha dejado su impronta general desde el siglo XIX en la relación del hombre con la realidad (también —como hemos podido comprobar entre tanto con más evidencia— en la relación de las ciencias naturales, con su tendencia general a la cibernética; en la relación con la práctica, en la inclinación universal a la programación; y asimismo, en la relación con el presente y el porvenir, en la neutralización categórica).

Esta crítica de la actualidad tiene su fundamento, en los años de la obra inicial de Nietzsche en Basilea, en una expe-

riencia que Nietzsche abandona en la metafísica de su filosofía posterior: la trascendencia del ser humano en la idea de *La voluntad de poder*, la trascendencia del tiempo en la idea del "eterno retorno de lo mismo". El rasgo esencial, concebido en la obra inicial, de lo "bárbaro" (la oposición radical entre el letargo "socrático" y la erupción "saqueadora") abarca los dos extremos de una sobrehumanidad no histórica.

Lo dionisiaco griego se basa en la relación con lo apolíneo. Su carácter *desmesurado* se cumple en el hecho de que acaezca siempre local y temporalmente. Debe su existencia a que se opone a un "anquilosamiento" de la tendencia apolínea. Y los factores "apolíneos" decisivos, los principios que clarifican y "eliminan", esperan aquí, en cierto modo, sólo *ser utilizados* por el peligro opuesto a ellos.

Ahora bien: esta relación dimensional —en cierto modo, agonal— de ambos principios del "arte" ¿no tiene por condición una separación fundamental en la actuación respectiva de estos dos principios? Y, en rigor, ¿no es este, a tenor de la exposición de Nietzsche, el caso de las épocas de la historia de Grecia *anteriores* a la tragedia? ¿Cómo entonces esta relación dimensional circunstancial ha de ser concebible también en el caso de la tragedia, o sea, cuando esos dos principios se han unido en *un arte*? La estructura histórica del arte, tal como Nietzsche la expone *en primer lugar* en las manifestaciones del arte pertenecientes a la época anterior (en los capítulos 2, 3 y 4 del libro sobre la tragedia), está basada precisamente en la *distinción* categórica de los principios apolíneo y dionisiaco: irrupción en el orden dórico de la epopeya homérica —respecto al desenfreno titánico de la *thiasos* (orgía báquica) nocturna de las Ménades—. ¿No se pierde este momento de tensión, cuando se anula, en la unificación dramática, la distinción entre ambos "mundos artísticos"? La tragedia misma engendra, como duplicidad inmanente, lo que es exterior a la epopeya homérica o a la lí-

rica ditirámica del coro, como lo otro que es inherente a su propia aparición. Pero, cuando un género artístico reúne en sí estos dos principios artísticos diametralmente opuestos, ¿no va más allá de una relación histórica como la que Nietzsche ha demostrado en los dos ejemplos precedentes?

Aquí se plantea, por tanto, otra cuestión: ¿qué tiene que ver la estructura dualista —que, a juicio de Nietzsche caracteriza a la *tragedia* griega como obra artística— con su posición singular en la historia? Nietzsche trata expresamente este problema en el capítulo 10 de su libro sobre la tragedia; y lo formula en concreto mediante la pregunta: ¿por qué la tragedia ática surgió precisamente en el siglo V y, por consiguiente, dos generaciones antes que Sócrates y los sofistas? A esta pregunta responde afirmando que la tragedia ática nació en la época en que ya se preparaba el viraje histórico epocal, cuyo rasgo esencial consiste en una “absolutización” fundamental y un aislamiento de esas dos “tendencias”. Según esto, la tragedia ática nació en el instante histórico en que la relación de duplicidad como tal, y con ella la *dimensión* total del “arte”, amenazaba ruina; y por tanto, habría sido una renovación de lo “antiguo” en aquella situación de desintegración. Luego el carácter artístico dual de la tragedia, su posición única en la historia del *arte*, sería el signo de una relación histórica *potenciada*, el signo de una coherencia de este género artístico con el período de la historia universal que convierte al siglo V a. de C., *fuera de Grecia*, en “época axial” (según expresión de Jaspers), y que aparece en Grecia apenas en el siglo IV, como preludio de “Roma” y del “Occidente”.

La cuestión de si esta consideración es algo más que una “necesidad sistemática”, o si podría denotar más bien la reflexión que sirve de punto de partida al “libro de los griegos” de Nietzsche, puede dilucidarse comparando el capítulo 10 con el comienzo del capítulo 21 (I 114 s., 165 s.). Allí, Nietzsche califica a la tragedia de “antídoto” contra

los *dos* peligros que amenazan a los griegos "por la fuerza extraordinaria de su instinto dionisiaco y político" ["dórico", por ende], a saber: caer en la "meditación extática" o en "una ambición devoradora de poder y prestigio mundiales". Y, reflexionando sobre épocas y campos históricos, dice que de una de esas tendencias, la "orgiástica", arranca el camino que lleva al "budismo hindú"¹. Por otro lado, "a partir de la validez absoluta de los impulsos políticos" (es decir, cuando se convierten en "fin en sí") un pueblo cae necesariamente "en la vía de una mundanización extrema" (entendida aquí, como lo muestra el desarrollo de esta idea, como fascinación ante el poder y la ordenación mundiales), "cuya manifestación más grandiosa, pero también [como podía decirse aún en aquella época] más pavorosa, es el imperio romano". Los griegos, situados entre India y Roma y empujados a la opción tentadora, tuvieron éxito en encontrar "una tercera forma" (esto es, una forma libre de las otras dos formas fijadas respectivamente en su tendencia). (No deja de anotar Nietzsche una experiencia a este respecto: "... ciertamente, no iba a durar mucho" "pues no se exige a lo nobilísimo que tenga la dura resistencia del cuero.")

Nietzsche vincula con la idea corriente sobre la posición de Grecia *entre* "Asia" y "Occidente", la idea particular sobre la posición de la tragedia griega precisamente en esa misma época axial que se caracterizó por el comienzo de las transformaciones universales producidas hacia el año 500 a. de C., a raíz de la aparición de las grandes religiones en China, India, Persia y Palestina.

Los principios antagónicos de las doctrinas de salvación y de las fundaciones políticas imperiales (simbolizados aquí, para Nietzsche, por "India" y "Roma") concuerdan, sin embargo, en una concepción análoga del mundo. Nietzsche diferencia ésta (en el capítulo 10) de otra más antigua que caracteriza —pensando en el período de la historia de Grecia que se extiende desde la epopeya homérica y la cerámica

geométrica hasta Sófocles y Fidias— como “mítica” (I 62; 100 s.). Lo que es *mundo* en esa época mítica (compatible con el *logos* y, en el caso de Grecia, constitucionalmente unida con este) es todavía en cambio, *tanto* para la voluntad religiosa de renuncia al mundo *como* para la voluntad política de posesión del mundo, sólo *medio ambiente*².

2. “EL ARTE Y LA REVOLUCIÓN”

Nietzsche se ocupa de la antigua tragedia al reflexionar sobre su época. Ve en ésta una agudización del “optimismo” de la ciencia propio de la filosofía griega tardía (“socrática”), y del imperialismo romano. La moderna sociedad industrial es, para él, una extensión y culminación de la tendencia helenístico-romana de dominación del mundo. Por tanto, la *situación histórica* de la tragedia ática y la del siglo XIX, tienen entre sí la diferencia entre *principio* y *fin*; y esto resulta evidente, pese a todos los elementos de comparación con el drama musical de Wagner, cuando Nietzsche rechaza posteriormente (en *Ecce Homo*; II 1108; 347), por considerarla inexacta, la explicación de su libro como un “renacer de la tragedia”.

Lo nuevo no puede basarse ya en una renovación. Una vez que Nietzsche ha aprendido de los griegos que el arte puede ser una “instancia contraria”, una réplica a lo existente, no puede exigir en el siglo XIX una *defensa* de lo que está en peligro, o sea, una *conservación*. La evocación de la tragedia griega, el pensamiento de hoy sobre ese antiguo arte, no puede tener para Nietzsche —a diferencia de cualquier género de clasicismo— un sentido normativo. Y, aun así, es actual —en contraste con la neutralización del pasado del “realismo histórico”—. ¿Por qué?

Si nuestra relación con el pasado se agotara en la disyuntiva entre la investigación de una evolución y un nostálgico afán de repetición, cabría interpretar la inclinación de

Nietzsche hacia una forma histórica primitiva de poesía como una huida de corte pequeño-burgués ante la severidad cruel de los problemas reales de su época. Mas la reflexión sobre lo antiguo sólo, sin el deseo de una vuelta atrás o de un retorno, puede convertirse en necesidad "vital". Evocación no es lo mismo que inercia; entre el examen retrospectivo y la vuelta atrás hay diferencia. Nietzsche puede afirmar que el arte *como tal* está en oposición con la realidad de hoy sólo si conoce una realidad diferente a la actual. (En la edad de la estética no hay penuria de goce o empeño artísticos.) Al igual que Hegel, Nietzsche se preguntó, a propósito de fenómenos tales como los que clasificamos bajo la rúbrica de "arte", qué había representado entre los antiguos griegos la posición —diversa en nuestras circunstancias— de estos fenómenos en la "vida". A *diferencia* de Hegel (pero igual que Hölderlin), esta cuestión le había hecho sentirse insatisfecho con la realidad de su época. ¿Hasta qué punto es actual para Nietzsche la tragedia griega? Esta reflexión puede responderse con la cita siguiente: "Supuesto que no supiéramos nada de los griegos quizá no habría en absoluto que abordar nuestras situaciones."

Esta declaración pertenece a la última de las "consideraciones extemporáneas": "Richard Wagner en Bayreuth". Es la introducción al comentario siguiente: "Objeciones tales como las que ha hecho Wagner por vez primera en estilo solemne eran tenidas por ensueños propios de personas que viven en la tierra de Utopía" (I 382; 322 s.).

Lo que entre los *griegos*, en una época de crisis histórica, era conservador debería ser en nuestro tiempo, por consiguiente, la antítesis de lo conservador. En el artículo "El arte y la revolución", Wagner formuló esto así: Entre los griegos, el arte con "lo que éste es", responde a la "consciencia pública" y es, "por tanto, *conservador*", mientras que "en la vida pública moderna no está presente" y, por eso, si surgiese con pretensiones públicas, debería ser "*revolucionaria*—

rio". El arte "entre nosotros... sólo puede existir en oposición a la generalidad vigente" (p. 33).

Es sabido que Wagner, a la sazón director de la orquesta de la Opera de Dresden, participó, en 1848, como dirigente, con la palabra y la acción, en la sublevación de la capital de Sajonia. En Zurich (adonde, acosado en los principados alemanes por un mandato de arresto, había huido pasando por París), su primer trabajo fue un artículo titulado "El arte y la revolución". A éste siguió una serie de escritos sobre los problemas de la nueva ópera. En estos años, Wagner se consagra al inicio de *El anillo de los nibelungos*. El libreto que, en el desarrollo de su trabajo, se ampliaría hasta completar la tetralogía definitiva se había iniciado ya en Dresden, con la "Muerte de Sigfrido", del posterior *El ocaso de los dioses*, y fue concluido a fines de 1852, o sea, tres años después de la sublevación de Dresden. En 1870, durante las visitas de Nietzsche a Triebshen (en el ínterin, el músico había producido *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores*), Wagner trabajaba en la terminación de la partitura de *Sigfrido* y en el comienzo de *El ocaso de los dioses*.

En la cuarta "consideración extemporánea", Nietzsche rechaza expresamente una interpretación estética inmanente de su interés por el arte (en este caso, por Wagner). En el capítulo 4 del escrito de Bayreuth, dice: "No se nos podría hacer mayor injusticia que con la suposición de que sólo nos importa el arte, como si éste hubiera de ser remedio y anestésico con el que pudieran eliminarse todos los demás infortunios. En el cuadro de esa obra trágica de Bayreuth, vemos precisamente la lucha de los individuos contra todo lo que se les opone como necesidad aparentemente invencible: el poder, la ley, la costumbre, el contrato y las ordenaciones completas de las cosas" (I 384; 325). Y, dos renglones más adelante, dice: "No es posible ser feliz mientras en torno nuestro todo sufre y hace sufrir; no se puede ser ético mientras la marcha de los asuntos humanos esté determina-

da por la fuerza, el engaño y la injusticia; no se puede ser siquiera sabio, mientras la humanidad entera no haya luchado en la competición de la sabiduría e introducido al individuo de la manera más amplia en la vida y el saber" (I 385; 326).

La pregunta de si Wagner al hablar de "revolución", piensa únicamente en una "revolución del arte" (y, por tanto, no piensa seriamente en una revolución), ha de formularse a la inversa: ¿Cómo llega el músico y conocedor de la poesía griega (los estudios de Wagner sobre Esquilo pertenecen a su época de Dresden) a participar en las rebeliones políticas de entonces? ¿Cómo se compagina todo esto? Wagner intenta dar respuesta a esta interrogante en el artículo "Arte y revolución". Y Nietzsche admite la idea medular de ese artículo en su "consideración extemporánea" sobre Wagner, cuando quiere hacer comprensibles los planes de Wagner para Bayreuth en su referencia "a la vida".

Pero esta referencia no es la primera que esperaba sin más nuestro tiempo. Nietzsche no repara en el efecto político que puede ejercerse con el arte. "El arte no es... maestro o educador para la acción inmediata; en este sentido, el artista no es jamás un preceptor y consejero; los objetivos a que aspiran los héroes trágicos no son, sin más, las cosas de suyo apetecibles." (I 385; 326).

Nietzsche comprende que el problema se encierra ya en el *obrar mismo*, y no solamente en la cuestión de cómo pueden perfeccionarse las circunstancias del obrar. Advierte que la primera circunstancia que requiere transformación es un defecto que impide a los que son objeto de abuso en las situaciones políticas reconocer tal abuso. Nietzsche llama a este defecto la "*sensibilidad incorrecta*". Alude a esto especialmente en el capítulo 6 del escrito de Bayreuth. Un preludeo de esa idea se encuentra en el epílogo del capítulo 5: "Cuando observo en ciudades populosas los miles de ciudadanos que pasan con expresión de apatía o de prisa, me digo una y

otra vez que deben sentirse mal; mas, para todos ellos, el arte existe únicamente para sentirse peor aún, más apáticos e insensatos o más apresurados y codiciosos que antes. Porque la *sensibilidad incorrecta* les pica e instruye incesantemente y les impide confesarse a sí mismos su infortunio; si quieren hablar, el convencionalismo les susurra al oído algo que les hace olvidar la frase exacta que querían decir; si quieren entenderse unos con otros, su entendimiento queda paralizado por fórmulas mágicas, de modo que llaman felicidad a lo que constituye su desgracia y deliberadamente se coligan unos con otros para su propia maldición. Así, se transforman por completo, degradándose a la condición de esclavos abúlicos de la *sensibilidad incorrecta*" (I 393; 336).

Por tanto, el arte, los resultados del arte nuevo y las profesiones de fe respecto del antiguo pueden estar ligados con el desastre del presente. Pueden propagar el "convencionalismo", que convierte la desgracia en necesidad.

Nietzsche ilustra el concepto de sensibilidad incorrecta, al principio del capítulo 6, con dos ejemplos. Como segundo ejemplo (al que se alude aquí en primer lugar), toma Nietzsche una idea de su escrito sobre la historia: el autoengaño que implica la pretensión de objetividad en lo obvio de la ciencia, la función práctica de su teoría sobre la realidad como *apología* de la realidad existente.

De las diversas especialidades en las que Nietzsche demuestra este ejemplo, mencionemos aquí la zoología. Sin nombrar directamente a Darwin, Nietzsche comenta: "Los investigadores de la historia del reino animal se esfuerzan en aplicar los instintos animales de violencia, astucia y ansia de venganza al intercambio actual de los estados y los hombres, como ley natural inmutable" (I 394; 338). El principio biológico indiscutible de la "lucha por la supervivencia" es entendido como absoluto por el expediente de desatender, trivializar o tergiversar todos los fenómenos que no responden a dicho principio (como, por ejemplo, los testimonios



1. Phillip King, *Ascons*. 1972. Acero fundido, plata oscura con
Londres. (Ver c



Philip King. *Open (Red-Blue) Bound* [Frontes (rojo-azul) abierta], 1974. Acero y rejilla metálica, brillante, color crema (rejilla metálica brillante, color crema). 212 x 398 x 298 cm. Galería Pownall, Londres. Ver 100.



1. Pablo Picasso, *Naturaleza muerta con cráneo de buey*, 1942. Colección de arte Nordrhein Westfalia, Düsseldorf. (Ver cap. VIII, 1.)



IV. Georges Braque *Interior con paleta* 1942 Propiedad privada. EE.UU. (Ver cap. VIII, 1.)



VI. Georges Braque, *Violín con jarra*, 1910. Colección oficial de arte, Basilea. (Ver cap. VIII, 2.)



VII. Georges Braque. *El Portugués*, 1911. Colección oficial de arte, Basilea. (Ver cap. VIII, 2.)



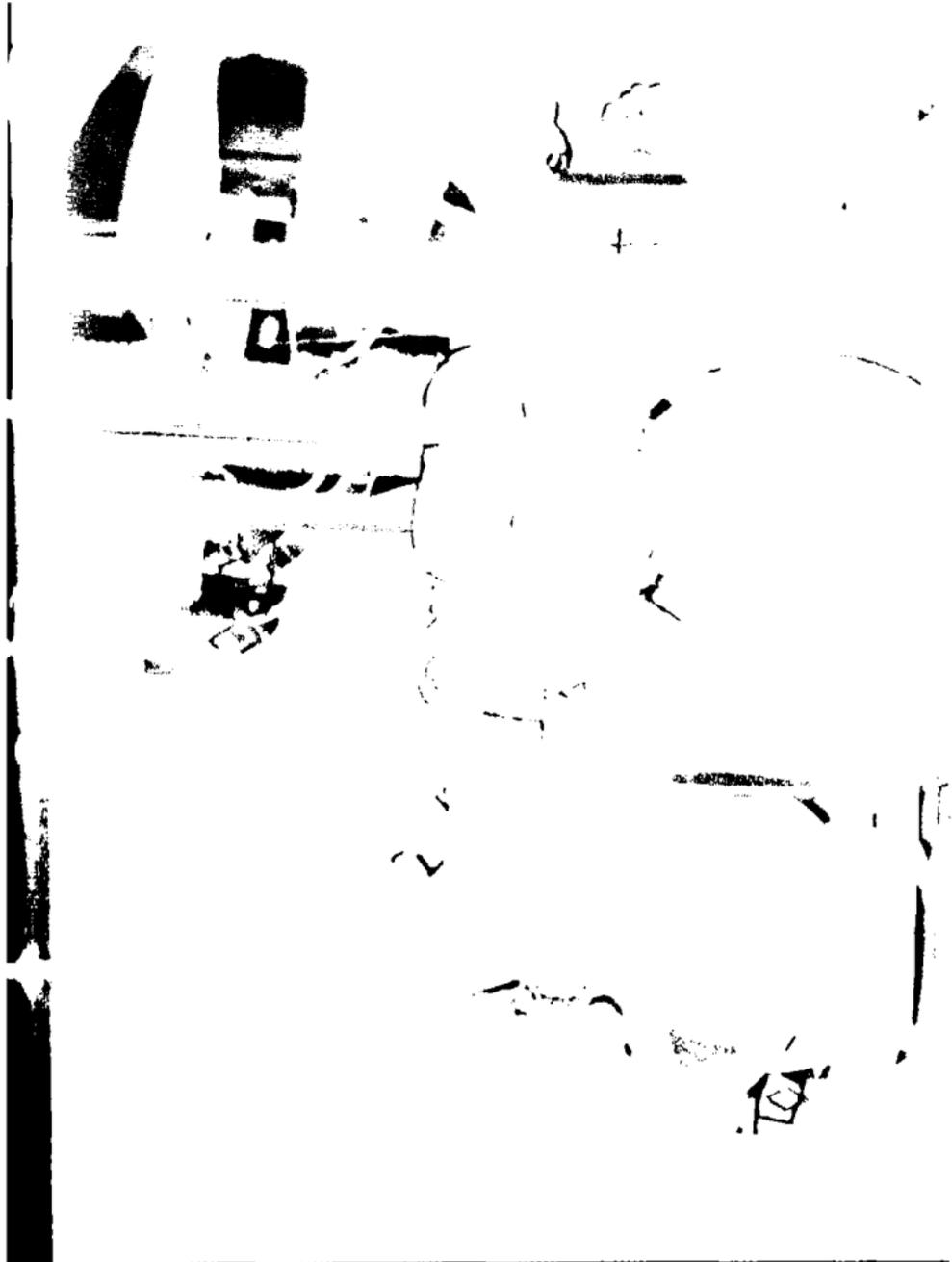
VIII. Georges Braque, *Casas de L'Estaque*, 1908. Museo de Arte de Berna, Fundación Hermann y Margrit Rupf. (Ver cap. VIII. 2.)



IX. Georges Braque, *Teller V*, 1949. Colección oficial de arte, Basilea. (Ver cap. VIII, 2.)



X. Georges Braque, *Teller VI*, 1950-1951. Galería Maeght, París. (Ver cap. VIII, 2.)



XI. Georges Braque, *Taller II*, 1949. Colección de Arte Nordrhein Westfalia, Düsseldorf. (Ver cap. VIII, 2.)

cuando se plantea la cuestión de cómo el arte se libera de la Utopía y puede ser incorporado al proceso del trabajo industrial. El énfasis de un "efecto" cívico, político y pedagógico del arte en la "realidad" queda aprisionado en la noción del arte como un lujo, a la cual se opone, porque no modifica un ápice el criterio "materialista" o "idealista" de realidad. Un cuadro del pintor de la revolución J. L. David está tan alejado de lo que "refleja" como un paisaje romántico. Lo grande de Goya estriba en que no se hizo ilusiones sobre el alejamiento del arte (del arte plástico) respecto de la sociedad de su época y en haber pintado esta desilusión.

"Entre los griegos —escribe Wagner en el artículo antes mencionado— el arte consumado, la obra artística dramática, era el compendio de todo lo que de la esencia griega podía representarse: era en íntima coherencia con su historia, la nación misma, que en la ejecución de la obra artística se enfrentaba consigo misma" (p. 33). En la reflexión sobre la relación de Esquilo con la *polis* ática, Nietzsche dice de Wagner que se había vuelto "revolucionario de la sociedad" cuando reconoció que el único artista de antaño había sido "el pueblo poeta" (I 404; 351).

"Se estremecía —dice más adelante, en el mismo capítulo 8 de su escrito de Bayreuth— al recordar en quién había querido influir hasta entonces. Por propia experiencia, comprendió la situación completamente afrentosa en la que se encuentran el arte y el artista: cómo una sociedad de alma insensible y dura, que se llama buena y propiamente es mala, cuenta con el arte y el artista en su séquito servil para la satisfacción de *necesidades ficticias*. Wagner comprende que el arte moderno es un lujo, así como que el arte se mantenga y caiga con el derecho de una sociedad de lujo. Del mismo modo que esta sociedad, mediante la utilización más inhumana y astuta de su poder, supo hacer a los débiles (al pueblo) cada vez más serviles, más abyectos y más impopulares y hacer de ellos al trabajador 'moderno', había sustraído al

pueblo lo más grande y más puro (lo que éste generaba desde la más profunda coacción y por medio de lo cual compartía bondadosamente, como único artista verdadero, su alma dulce y compasiva, su mito, su canto, su danza, su forma de lenguaje) para destilar de todo ello, un medio voluptuoso de combatir la extenuación y el tedio de su propia existencia: las artes modernas" (I 404 s.; 351 s.).

Con ello, Nietzsche no entra en detalles sobre un hecho histórico que, según Hegel, se había convertido en piedra angular de la cuestión sobre la evolución histórica desde los griegos. Esta omisión de Nietzsche sugiere la objeción de que éste, en atención al *arte* griego, había por lo menos recortado la *realidad* griega. El hecho de que los griegos, ciudadanos de la *polis* pudieran practicar lo que les parecía de importancia vital (en sus fiestas, en las asambleas tenidas en el *ágora* e indiscutiblemente también en sus guerras; en Delfos y en Olimpia, pero *no* en lo que llamamos "ganarse el sustento"; en las agonales deportivas y musicales, pero *no* en una competición programada) era posible únicamente porque había esclavos entre ellos.

Wagner (quien comenta que quedó muy impresionado por las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de Hegel, de las cuales se ocupó en su época de Dresden)⁴ se plantea este hecho: "El esclavo ha demostrado... a la posteridad *que la belleza y la fuerza, como rasgos esenciales de la vida pública, sólo pueden tener una continuidad bienhechora cuando están a disposición de todos los hombres*" (p. 31).

Mas, a pesar de todo, no comparte el afán libertario de su época. Reflexionando sobre el pasado, afirma de su época: "No es que el esclavo se haya liberado, sino que el libre se ha vuelto esclavo" (p. 32).

Wagner emite este juicio frente al hecho de que su época está marcada por la singularidad e importancia del *trabajo industrial*.

El "trabajo" es, según su propio concepto, lo contrario

del ocio. Los días, las semanas, el año se dividen en tiempos de trabajo y tiempos en que se suspende el trabajo. A éstos, las horas "libres de trabajo" corresponden además del puro descanso el "juego" (o un trabajo "voluntario"). (El deporte se entiende como una mezcla de "trabajo" y "juego".) Frente a esta evidencia, lo primero que llama la atención en Wagner es que *no* concibe el "trabajo" moderno como antítesis del descanso o del "juego" y, por tanto, *no* equipara su carácter específico con *esfuerzo*. Descubre la *antítesis* del "trabajo" en un estilo de vida relacionado también con el esfuerzo, en el modo de vivir que él mismo practica como músico y poeta y que denomina "quehacer artístico". Con ello se afirma —*via negationis*— que aquí se diferencia el "trabajo" de un comportamiento que no va a la zaga en el grado del esfuerzo y del peligro, en el peso y gravedad de la desesperación pasajera, en la necesidad de paciencia y en la perseverancia tenaz, de los trabajos industriales más difíciles y respetados.

Si el término "trabajo" se entiende aquí —de modo distinto a como Wagner lo concibe en ese artículo—, en el sentido amplio y tradicional que caracteriza a todo quehacer esforzado del ser humano, entonces lo que Wagner opone al trabajo industrial como actividad "artística", es *también* trabajo. En este sentido más amplio del término, puede verse, por ejemplo, en la persistencia incansable, vitalicia, de Cézanne "ante el motivo", regida por la máxima concentración de ojos, mano, espíritu y alma, una materialización de *trabajo* que no tiene nada que ver con el simple "juego".

¿Qué es lo que, a juicio de Wagner, caracteriza al "trabajo" en el sentido especial de trabajo industrial, si no es el de esfuerzo? Cuando se reflexiona sobre esta cuestión atendiendo sólo al vocabulario utilizado por Wagner, cabría insinuar la opinión de que Wagner únicamente recoge la vieja distinción entre "arte" y "artesanía". Esta apreciación podría apoyarse únicamente en el hecho de que Wagner conocía

muy bien la tradición de la estética; pero entrañaría una errónea comprensión de su crítica de la época, que —como denota el título— constituye el objeto del escrito de Wagner.

Facilitaría un malentendido estético el hecho de que Wagner equiparaba el término "trabajo" a la expresión "artesanía". Y si alguien que es además un "artista", en el apogeo del "culto estético al genio", distingue el quehacer "artístico" del "artesanal", uno propende en seguida a entender esto como alusión a la diferenciación entre las facultades docente y discente de la creación artística. ¿Se proponía Wagner explicar su distinción de "trabajo" y arte mediante la diferencia entre "libertad" y "coacción" con la que se diferenciaron desde antiguo las "artes liberales" de las "artes artesanales"? Un párrafo —importante en conjunto— del artículo de Wagner comienza de este modo: "El *artista* no sólo disfruta con el objetivo de su creación, sino también con la creación misma... Al trabajador sólo le importa el objetivo de su esfuerzo, la utilidad que le reporta su trabajo; la actividad que aplica no le gratifica de suyo, es para él sólo molestia, necesidad inevitable... su trabajo sólo por la fuerza puede encadenarle" (p. 29 y s.). Esto suena como una paráfrasis del célebre pasaje en el que Kant refiere la distinción corriente entre "arte" y "artesanía" en su *Crítica del juicio* (§ 43, núm. 3): "Lo primero se llama *arte libre*; lo segundo puede llamarse también *arte remunerado*. Se considera lo primero como si pudiera ajustarse a su fin (tener éxito), sólo como juego, esto es, como ocupación de suyo agradable; y lo segundo como trabajo, o sea, ocupación que de suyo es desagradable (trabajosa), de modo que sólo tiene alicientes por su resultado (por ejemplo, la remuneración) y puede, por tanto, imponerse bajo coacción.

Por tanto, ¿no nos habrá presentado Wagner ahí más que una de esas utopías de artista que sólo perduran como extravagancias románticas cuando aparecen disfrazadas de

filantropía? El desarrollo del pasaje citado podría corroborar esta sospecha, pues Wagner consigna ahí un *caso excepcional* de labor artesana en el cual también esta actividad está libre de coacción: cuando el fin del trabajo es la "satisfacción de la propia necesidad", "por ejemplo, la fabricación de la propia vivienda, de los propios enseres, vestidos, etcétera". Pues, como dice Wagner, "con la satisfacción que le dan los objetos útiles duraderos, poco a poco va adquiriendo afición también a preparar el material del modo más acorde con su gusto personal" (p. 30).

Es palmario lo utópico de esta reflexión, si se tiene en cuenta la idea del escrito: declarar que el "arte" es la medida de la transformación social. Todo hombre debería hacerse todo por sí mismo, desde la cuchara hasta el vestido, desde su vehículo hasta la casa, si quiere protegerse de la exterioridad de su obrar: superación de la división del trabajo a costa de una obra chapucera. Al ver claramente esta consecuencia de la consideración evidente de Wagner, se pone de manifiesto una idea ahí contenida que ha de tomarse en serio.

La crítica de Wagner sobre una forma de trabajo que es ingrata *por principio*, que sólo se hace por coacción, es decir, sólo pensando en un *resultado ajeno al trabajo mismo*, y el elogio de una actividad en la que el "apresto del material" está ligado a una "afición" son en verdad independientes de la cuestión: ¿a quién pertenece el *resultado* del trabajo? Si lo que interesa *primordialmente* es poner como modelo una —como dice al principio del pasaje— "actividad gratificante y satisfactoria" que, en cuanto tal, no es "trabajo", entonces se sugiere una experiencia que es común a las actividades "artística" y "artesanal": el arte, en el viejo sentido de la palabra (como *ars*), al que precisamente la *formación* artesanal vincula con el *talento* artístico, es la condición decisiva para que el "apresto del material" gratifique y satisfaga al operario. Cuanto más arduo haya sido el aprendizaje, la ad-

quisición de la técnica, cuanto menos intercambiable sea el crear, tanto más profunda será la satisfacción en el ejercicio de tal actividad. Que el zapato, el puente, el fresco cuando están terminados, no sean para el zapatero, el constructor y el pintor un "objeto duradero", no es por el contrario una objeción. La satisfacción no es aquí una cuestión de posesión. Hans Sachs hace un monumento a esta experiencia.

Al final del párrafo se menciona el punto medular de la diferenciación, que corresponde a la intención del artículo. Y al lector le resulta evidente que la diferencia a la que verdaderamente se refiere Wagner aquí no es la existente entre "servicio" y "autarquía", sino entre una actividad laboral donde el fin del hacer es la obra respectiva, y otra cuyo fin es el *valor* "abstracto": "Pero, si él (el artesano) se desprende del producto de su trabajo [podríamos corregir esto: entrega el producir], y le queda sólo su valor monetario abstracto, entonces no es posible que su actividad se eleve sobre el funcionamiento de la máquina; aquélla es para él sólo esfuerzo, triste y amargo trabajo" (p. 30).

La actividad en la que el hombre está ligado a su trabajo principalmente por medio del "valor monetario abstracto" se diferencia de la *otra* actividad laboral en que el trabajo es considerado en aquélla sólo como esfuerzo, en que la nota distintiva es ahí la desgana o el aburrimiento (al cual se refiere Wagner en otro pasaje). Y Wagner añade: "Esto último es el sino de los esclavos de la industria; nuestras fábricas actuales nos dan la imagen calamitosa de la más profunda degradación del hombre: un esfuerzo incesante destructivo del intelecto y del cuerpo, realizado sin ganas y sin afición, y frecuentemente casi sin objeto" (*Ibid.*).

Según eso, Wagner ve la degradación del ser humano por el trabajo industrial, la esclavitud *moderna*, en la enajenación de su trabajo que sufre el trabajador y que no ocurre primordialmente por la explotación del *valor* de su trabajo, sino por la *clasificación* de su actividad como producción de

valores, por su "abstracción" (podríamos decir también: por la sistematización del mundo del trabajo a base de principios formales y matemáticos). Una consideración más atenta de la actividad "artística" (a la que puede pertenecer también la artesanal) permite esclarecer esto. Lo que en la "industria" hace esclavo al hombre no es la privación del objeto del trabajo, o la enajenación del producto, sino la nada que representa para él la *materia* de su actividad, la inanidad de esta materia. El *programa* ha reemplazado a la *tierra*.

La "esclavización" moderna no consiste ante todo en una alienación de sí, sino —dentro de una dimensión más extensa— en un extrañamiento del mundo. Sólo en nombre de la alienación personal queda incólume la abstracción "capitalista" del mundo en el valor. Decisivo es el ascenso de la categoría de propiedad al rango de medida absoluta de la realidad. En esta "*absolutización*" de la propiedad —que, desde los albores de la agricultura, desde el despertar de la cultura, constituye un *elemento* esencial de la humanidad— como *centro* esencial se encierra la coacción para el "desarrollo". Como norma abstracta, la propiedad existe sólo en tanto "crece".

Un *signo* de este rasgo esencial del trabajo industrial es la "expresión de apatía o de prisa" que, a tenor del pasaje precitado del capítulo 5 del escrito de Bayreuth, preocupó a Nietzsche hace ya cien años en nuestras "ciudades populosas".

A la "abstracción" de la *singularidad* del trabajo corresponde la universalización de su dimensión. El "trabajo" no es —como, por ejemplo, era el antiguo trabajo manual o el trabajo agrícola del labrador— una *parte* de la existencia susceptible por esencia de entrar en relación con otros modos de vida, como eran las fiestas de año nuevo y vida nueva, las fiestas de la *polis*, del pueblo o del amor, o las conversaciones, las canciones o los baños; es, más bien, la "realidad" misma, a la que se ordenan y subordinan otros modos de

existencia, en tanto no se hayan vuelto "irreales" o "irracionales". El tiempo de vacaciones se entiende como "recreo". La función suprema del "juego" en las horas libres de trabajo consiste —lo mismo en los ejercicios para fortalecerse que en las "vacaciones activas"— en la reparación o intensificación de la capacidad de trabajo. (La "pasividad", término en el que resuena el significante y significado de "pasión", es sencillamente reprobable.) La enseñanza escolar es *reducida* por las autoridades educativas y los pedagogos a la formación profesional "moderna" (tecnológico-informativa). El "juego" se planea como "complemento y contraste" de esta formación, como una especie de "rendimiento negativo". Y el "arte" (identificado, para abreviar, con la "estética") encuentra —como sabemos desde Schopenhauer— en su emancipación de la realidad (de la "voluntad") y, por tanto, en su carácter de lujo, su sanción suprema, al hacerse útil al proceso de trabajo, precisamente por esa propiedad: por su función de "descarga" y —según una formulación de Nietzsche— por ser un "remedio contra el agotamiento".

Un supuesto de esta *absolutización* del "trabajo" como medida universal de la existencia es la reducción de las necesidades vitales a las condiciones de vida. Aquí, en el condicionamiento *ideológico* del economismo moderno, se puede ver la médula de la apelación de Wagner a los griegos en relación con su entrega a los esfuerzos revolucionarios de su época. La referencia a la tenencia de esclavos de los griegos no basta, por sí sola, para denotar la *diferencia* entre la sociedad griega y la sociedad industrial actual. Esa circunstancia de la estructura social griega tampoco basta para explicar por qué los griegos no daban ninguna importancia esencial a los cometidos que encomendaban a los esclavos. "Esa satisfacción de las llamadas necesidades vitales absolutas, que, en rigor, constituyen la única inquietud de nuestra vida tanto privada como pública, jamás fue considerada por los griegos digna de una atención especial y detenida. Su espíritu

vivía sólo atento a la vida pública...: las necesidades de esta vida pública eran para ellos motivo de inquietud; pero las satisfacía el patriota, el hombre de Estado, el artista, y no el trabajador manual. El griego se entregaba al goce de la vida pública pero tenía una vida familiar, sencilla y modesta; le hubiera parecido vergonzoso y vil disfrutar, tras los soberbios muros de algún palacio privado, de una opulencia y voluptuosidad tan refinadas [Wagner toma aquí una figura simbólica de su época [como las que constituyen la única recompensa en la vida de un héroe de la bolsa" (p. 31).

Por ingenuas que puedan parecer muchas de estas formulaciones, Wagner ve en esta comparación con los griegos un problema para el que resulta insuficiente la crítica social tanto de su época como de la nuestra. Ve que la explotación del asalariado en las ciudades industriales de aquellos años queda mitigada, pero aún no superada (hoy podríamos añadir que sencillamente ha sido desplazada a otras *esferas*: accidentes de tráfico, "enfermedades de la civilización" psíquicas y somáticas, marginación de la ancianidad y de la infancia, el azote del *stress*; a *territorios* remotos: los "países en vías de desarrollo"; a *generaciones* venideras: por la destrucción del "medio ambiente"), cuando la crítica se ciñe a la injusticia objetiva en las relaciones de dominio existentes y a la maldad intencionada en las relaciones de propiedad vigentes, pero admite la medida de la existencia, compartida por toda una época y considerada por todos justa y buena: *el rendimiento en la lucha de la competencia para conquistar el porvenir*. "Porvenir" significa en este caso la planificación institucionalizada (en la que la antigua "especulación" está superada sólo en apariencia), el estar enfocado a una presencia planteada en cada caso como exactamente reconocible y expuesta como una aproximación progresiva, mas en verdad *constitutivamente* aplazada y categóricamente aún no actualizada plenamente.

Wagner recela en el artículo que la "fuerza revolucionaria-

ria" pueda exteriorizarse en formas que inviertan el *impulso* de esa fuerza en sentido contrario. Previene contra el riesgo de dejarse confundir sobre "la esencia auténtica del gran movimiento social" por "las deslumbrantes teorías de nuestro socialismo doctrinario, que propugnan transacciones impracticables con la actual estabilidad de nuestra sociedad" (p. 37).

Este motivo de inquietud —como Wagner comenta aquí— debe *entenderse* de una vez: "¿No se manifiesta la fuerza revolucionaria —pregunta, reconociendo la justificación empírica de la pretensión— en primer lugar como la obstinación del trabajador manual [aquí, también del trabajador industrial] en la conciencia moral de su laboriosidad frente a la indolencia depravada o el inmoral ajeteo de los ricos? ¿No querrá —como revancha— elevar el principio del trabajo a única religión autorizada de la sociedad, obligar a los ricos a trabajar igual que él, para ganarse el pan de cada día con el sudor de su frente?" (p. 37).

Con este entendimiento empírico, de reconocimiento moral, *asocia* Wagner la cuestión de lo que significa una tal "religión de la sociedad", una tal *absolutización* del rendimiento, una tal (según la terminología del *Anillo*) deificación de los "contratos". "¿No habríamos de temer que la ejecución de esa *coacción*, el reconocimiento de ese principio, elevaría en definitiva precisamente ese trabajo manual degradante de la persona [la producción de valores] a poder universal absoluto?" (p. 37).

Si el "trabajo" puede dar nombre a esta era, no se alude con este término a lo específico de una esfera de la vida, como tampoco con las máquinas y las fábricas, sino a la circunstancia de que la producción del sustento se haya convertido en doctrina vital.

A Wagner le acucia —por inexperto que pueda ser en el conocimiento de leyes económicas inmanentes— la inquietud de que la inhumanidad con la que la industrialización

de su época influye en la situación de la clase trabajadora sea combatida —reconociendo el horizonte económico de esta época— de tal forma que se fomente sin querer la generalización tecnológica de la falta de libertad (de la esclavización). De ahí que, para Wagner, la cuestión palpitante de su época —expresada en forma de interrogante como todo este artículo— sea ésta: “¿Dónde encontrar la fuerza humana capaz de oponerse a la opresión paralizadora de una civilización que reniega completamente del ser humano, capaz de combatir la arrogancia de una cultura que aplica el espíritu humano sólo como vapor para impulsar las máquinas? ¿Dónde hallar luz para iluminar esa superstición avasalladora y cruel de que esa civilización, esa cultura, sea en sí más valiosa que el hombre real viviente?” (p. 36).

Esta cuestión sería mal entendida si se identificara aquí la polémica de Wagner contra la “civilización” con la crítica de la cultura de Rousseau, en el sentido de que la “naturaleza” humana esté oprimida por la “civilización” *esencialmente* antinatural. Wagner se refiere al peligro que entraña una civilización o cultura totalmente definida y marcada por inventos tales como la máquina de vapor (y por una mentalidad como la que se despliega desde aquel entonces en las “exposiciones universales”). Y —en su opinión— este peligro no es sólo el del empeño por iniciar una escalada a la felicidad a costa de toda suerte de sacrificios, sino el de la característica estructural de una cultura que ha convertido la *producción*, el *lucro* y el *aseguramiento* de la “riqueza” en objeto de la existencia. De ahí la pregunta de Wagner sobre lo que podría salvarse de este hechizo, de esta opresión paralizadora.

Y responde a esto con su arte, y especialmente con *El anillo de los nibelungos*, iniciado en los años a que pertenece su artículo. Con lo que Sigfrido y su muerte representan, el poder de los “dioses” de esta era logra, en su ocaso, la coincidencia de la voluntad de consenso con la voluntad de de-

seo en el retraimiento del amor y en la perversión de la libertad en autodominio¹.

En los trabajos preparatorios del escrito de Bayreuth, Nietzsche define así *El anillo de los nibelungos*: "Renuncia voluntaria a los poderes del mundo actuales, contraposición de períodos del mundo con los cambios de dirección y de fines" (GA X, 1903, p. 456).

3. EL "ESPÍRITU DE LA MÚSICA"

Sabido es que Nietzsche, ya antes de que redactara (en el verano de 1875 y la primavera de 1876) la cuarta parte de las *Consideraciones extemporáneas* (su escrito de homenaje a la inauguración de los Festivales de Bayreuth), había visto empañada por las primeras dudas su admiración por Wagner. Los borradores de la primavera de 1874⁶, publicados póstumamente, se leen —en sus objeciones contra la "teatralidad", el "extatismo" y la "sensualidad" de Wagner— como un prelude de esa polémica chispeante y siseante de los años siguientes. Y la participación de Nietzsche —recortada por violentos ataques de migraña— en algunos de los últimos ensayos y en la primera representación de la tetralogía *El anillo de los nibelungos*, en julio y agosto de 1876, en Bayreuth, señala la transición de su obra temprana a lo que puede llamarse su obra capital, los escritos que redactó consciente de su filosofía *personal* (primero eminentemente "crítica", luego también "profética"). El primero de estos nuevos escritos, el principio de la "gran ruptura", la "primera irrupción de fuerza y voluntad para la autodeterminación" (como el mismo Nietzsche dijo en el prólogo al primer volumen de la nueva edición de 1886, en una visión retrospectiva; I 440; 7), es el libro *Humano, demasiado humano*, subtítulo "Libro para espíritus libres" y dedicado "a la memoria de Voltaire" "en el aniversario de su muerte, acaecida el 30 de mayo de 1778" (compárese con NW IV 2, p. 1).

En 1879 fueron publicados dos apéndices, "Miscelánea de opiniones y adagios" y "El vagabundo y su sombra", que componen el segundo volumen a partir de la nueva edición de 1886.

Este es el primer libro de Nietzsche que, como la mayor parte de los escritos y borradores que realizó desde entonces, está escrito en forma de aforismos. La primera parte fue creada durante una estadía en Sorrento en el invierno de 1876-77, esto es, inmediatamente después de asistir a la inauguración de los Festivales de Bayreuth. Este libro, en el que Nietzsche se distancia de Wagner (del "artista"), conduce a la ruptura definitiva de su amistad.

A la disputa de simpatías entre los oyentes de Wagner y los lectores de Nietzsche, sobre si éste en su polémica contra Wagner tiene razón o no la tiene, escapa la dicotomía real que atraviesa todo el asunto y que está en ambos bandos. ¿Tiene Nietzsche que haberse equivocado en su polémica, si se quiere defender el arte de Wagner? La realidad de nuestro siglo confirma al Nietzsche de esa polémica, al despreciador platónico-reformista de lo "teatral" y al heraldo de la "voluntad de poder" más que al rebelde de Dresden, al dramaturgo de Triebchen; ¿esta verificación histórica de la filosofía de Nietzsche —prueba también de su ejemplaridad—, obligaría a quitar fuerza a la polémica de este filósofo contra Wagner al comprobar sus *errores*, sus contradicciones y exageraciones antitéticas, su malicia en el uso de datos biográficos?

Tal defensa afectiva se basa en la hipótesis de que el Nietzsche posterior a 1876 constituyera tan sólo un perfeccionamiento de su obra precedente. Pero, por el contrario, suponemos que el pensamiento de Nietzsche es una unidad de transiciones, una resolución de tensiones, y, sobre todo, que la formación de su filosofía "personal" constituye la entrada en una ambigüedad básica.

Nietzsche se convierte definitivamente, desde *Ast habla-*

se recoge esto en la sección 3 del capítulo 2. Se dice allí de Wagner que su naturaleza se manifiesta "en dos inclinaciones o esferas escindidas". "En lo más hondo se agita en turbulenta corriente una fuerte voluntad que, por decirlo así, desea la luz y anhela el poder en todos los caminos, cavernas y barrancos" (B). Acerca de esto, se comenta en el borrador: "Esta es una de las facetas, formidable y belicosa, del carácter de Wagner, para tortura propia y de los demás" (E). El texto definitivo explica que "el drama de su vida" ha de entenderse causado por la fuerza de esta "esfera" de su idiosincrasia. En el borrador, escribe Nietzsche: "Sólo un espíritu completamente elevado y libre podría señalar a esta naturaleza indómita un camino de bondad y caridad, y evitar que se desencadene y se destruya a sí misma" (E). En el texto definitivo, se define esta segunda esfera simplemente como una "fuerza desatada"; en cambio, en el borrador (y asimismo en el esquema de división), se la describe así: "Este espíritu..., como llama que indicara el rumbo al navegante arrastrado a la deriva por la tempestad, era el espíritu de la música" (E). "Era —esta idea se expresa de modo semejante en ambos pasajes— un espíritu amable suavemente convincente, rebosante de bondad y dulzura, que aborrece la violencia y la palabra del poder y que a nadie quiere ver encadenado" (E). Sólo en el borrador, Nietzsche prosigue: "Hubo horas y épocas en las que, de modo terrible, le acució la duda de si ese espíritu le seguía siendo fiel, y, cuando luego sentía en torno suyo su noble aleteo, le invadía una honda y cálida gratitud y la plenitud de una promesa no escrita: *la fidelidad al espíritu de la música fue su religión*" (E).

En el texto publicado, Nietzsche aborda la cuestión: "¿Cómo debemos describir *esta* otra esfera de la naturaleza wagneriana?" mediante breves referencias a las figuras de la obra de Wagner. En el borrador, anota: "Pero ¿cómo la música habla al ánimo de Wagner?; lo colegimos a medias por la manera como la música nos habla a nosotros" (E). Y

el pasaje siguiente, en el cual Nietzsche insinúa qué le dice la música de Wagner, termina con una explicación famosa hace tiempo (ver la nota 7 de la página 271): "Yo no sabría de qué modo hubiera compartido la felicidad *más pura* y luminosa si no fuera por la música de Wagner. Y eso que ésta no habla sólo de felicidad, sino de las fuerzas soterradas terribles y siniestras de los impulsos humanos, del sufrimiento que acompaña siempre a la felicidad y de la finitud de ésta; la felicidad, por tanto, que dimana debe residir en el modo de hablar de la música" (E).

Por consiguiente, en los años en que vacila entre la inverterada admiración por Wagner y sus primeras dudas, Nietzsche *distingue* en él dos facetas (dos "tendencias", dos "esferas") que, en el juego de conjunto de un antagonismo "dramático", pertenecen igualmente a su "naturaleza": por un lado, la faceta de una "voluntad fuerte", y por otro, una fuerza de libertad, de claridad, de amor, de suavidad, que, en el borrador, caracteriza como "espíritu de la música". (Su omisión de esta denominación en el texto definitivo es explicable por el hecho de que Nietzsche no podía presuponer que los lectores del escrito de Bayreuth conocieran —como Wagner y Cósima— la explicación que había dado a aquella en *El nacimiento de la tragedia*.)

La idea de esta diferenciación entre las dos esferas de Wagner ayuda a resolver la dificultad de interpretación que probablemente suscita un aforismo de la última sección (escrita en 1879) del libro *Humano, demasiado humano*, titulada "El vagabundo y su sombra", cuando ésta se compulsa con el escrito de Bayreuth. Se trata del aforismo núm. 170 bajo el epígrafe "El arte en la época del trabajo" (I 941 s., 251 s.).

Nietzsche explica ahí que conviene diferenciar tres modalidades de arte, cuando éste se examina según la medida de su propia pretensión. Distingue, pues, tres modalidades de arte que resultan de su postura respectiva "ante la vida".

A continuación, expone la diferencia entre un "arte grande" y un "arte menor" o "arte recreativo, de grato esparcimiento". Corresponde al "arte menor" la nota distintiva que Nietzsche, en el borrador de la "Introducción a Wagner" para el escrito sobre la tragedia, caracteriza como la forma moderna de "serenidad" (ver p. 188 s. de este libro). Esta es la posición del arte ante la vida que se define con la noción moderna de "descarga".

Ahora bien, el "arte grande", que Nietzsche destaca del antes comentado, se subdivide a su vez en dos variedades posibles de pretensión y cualidad: una que —como Nietzsche dice al comienzo del aforismo, con un circunloquio negativo— es rechazado por la "época del trabajo" (y por ello es difícil que pueda reconocerse en ella). Esta es, por tanto, la condición *genuina* del "arte grande". De esta forma genuina del "arte grande" diferencia Nietzsche una forma derivada; ésta ha de encontrarse allí donde un "arte grande" se ha *asimilado*, pese a su pretensión más elevada, a la esfera de la existencia en la que el "arte menor" posee un campo apropiado. El arte grande ha procurado "aclimatarse a esa otra atmósfera (o, al menos, soportarla)": "También los artistas del arte grande prometen solaz y esparcimiento, también ellos se vuelven al público fatigado... exactamente igual que los artistas que entretienen, que están satisfechos de haber ganado la batalla a la pesada gravedad de los semblantes, al ensimismamiento de las miradas."

A la cuestión de en qué se patentiza aquí la "grandeza", dada esta afinidad de intención con el "arte menor", responde Nietzsche de un modo que, aunque no hubiera añadido aún la reprobación expresa del drama musical de su tiempo, debería leerse como una caricatura tajante de Bayreuth: "¿Cuál es —pregunta Nietzsche— [comparado con el arte menor de esparcimiento] la garra artística de sus colegas mayores?" Y responde: "Estos tienen en su arsenal los medios más enérgicos de excitación, que harían estremecerse hasta a

un moribundo; tiénen narcóticos, borracheras, conmociones y lágrimas espasmódicas, con los cuales subyugan al espectador fatigado y le llevan a una vigilia de supervitalidad, a una enajenación hecha de arrobamiento y sobresalto."

Al parecer, Nietzsche atenúa nuevamente la acritud de esta caracterización del arte grande "moderno": no se podría hacer reproches a este moderno tipo de "arte grande", tal como existe ahora en las modalidades de ópera, tragedia y música, "como a una pérfida pecadora". En esta época el arte no podría elevarse a la grandeza de otro modo. No obstante, eso sería una disculpa que en todo caso explicaría el riesgo conjurado por sus condiciones históricas, pero con la cual no se defendería nada.

¿Cuál es el fundamento de esta tercera clase de arte que consiste en que un "arte grande" se amolde a la relación con la vida del "arte menor"? Según el aforismo, tal fundamento sería el poder de esta era. En el título del aforismo, Nietzsche la llama "la época del trabajo". Habíamos pasado por alto, por lo pronto, el pasaje inicial, donde se expone esto, porque, frente al objeto expreso del aforismo: la diatriba de Nietzsche contra Bayreuth (aunque el nombre de Wagner no se pronuncie aquí todavía), funciona sólo como introducción, mientras que, respecto de nuestra interrogante: ¿qué debe Nietzsche a su amistad con Wagner? (paralela a su admiración por Burckhardt) y, por tanto, en relación con la cuestión de dónde radica su crítica de la época, se convierte en punto clave, impremeditado en Nietzsche, de este aforismo.

El arte puede aparecer en dicha época —como Nietzsche explica aquí y como cree percibir ya (según su primera impresión de la realidad coetánea de Bayreuth) en el drama musical de Wagner— desnaturalizado (avillanado, disfrazado), porque su genuino carácter se ve entorpecido por la singularidad de esta era. "Tenemos conciencia —comienza el aforismo— de una era *laboriosa*: esto no nos permite dedicar

al arte las mejores horas y mañanas, aunque este arte fuera en sí el más grandioso y digno. Es para nosotros asunto de ocio, de diversión: le consagramos el *resto* de nuestro tiempo, de nuestras fuerzas. Este es el hecho general por el que se modifica la situación del arte ante la vida: el arte tiene *en contra*, cuando impone a sus adeptos sus grandes exigencias de tiempo y energía, la conciencia de los laboriosos y de los capaces; está destinado a los inconscientes e indolentes, quienes, sin embargo, por naturaleza, no son precisamente adictos al arte *grande* y toman sus pretensiones por muestras de arrogancia. Esto podría acarrear su ruina, porque le falta el aire y el aliento."

El *problema* del arte no es, por tanto, un problema de estética, sino de "conciencia". ¿Puede lo que en otro tiempo fue "arte grande" dejar de existir o —como Nietzsche cree— no renacer jamás, porque esta grandeza se estime reprochable? Y esto no se debe a que el arte produzca algo vituperable, sino a que no produce nada, a que es una institución del fracaso. Y no tiene en su contra la conciencia de los capaces porque —como le achacan los laboriosos— se exija menos esfuerzo, sufrimiento, riesgo o paciencia, sino porque exalta la misma exigencia de mensurabilidad: es, hasta para sus "adeptos", no menos exigente sino exactamente igual que la "producción" supeditada al principio del rendimiento, que consiste en la movilización y la programación, en la producción y demanda de provisiones; pero, por limitados que puedan ser los instantes, las horas y los días de su aparición, el "arte grande" jamás podrá ser un anexo del trabajo dentro de un mundo marcado por la medida de la habilidad.

Esta relación antagónica del "arte grande" con la "conciencia de una era laboriosa" (y no precisamente un déficit cuantitativo en la relación de volumen de "arte" y de "trabajo") es lo que se destaca en el pasaje introductorio, citado en último lugar, del aforismo de Nietzsche "El arte en la época del trabajo". El "arte grande" es —por su mensaje, o

sea, por su modo de expresarse, es decir, por la situación que debe alcanzarse para dejar que lo dicho se exprese— una alternativa frente a la voluntad de trabajo de los tiempos modernos.

A esto alude Nietzsche aquí con la imagen del período diurno que es la antítesis de la "vacación vespertina". Es la "mañana" reclamada por la conciencia de esta era, el período de las horas más fuertes, el período en el que se dispone para lo más difícil la fuerza suprema, y para la acción la recolección suprema, el momento que el arte necesitaría para poder ser "grande" sin reservas.

Hacia el final de su aforismo, Nietzsche dice que uno no debería irritarse por "nuestro" tipo de arte grande, pese a los violentos conatos de excitación en los que el oculto mundo laboral de la tarde se ve confirmado en su principio de la acumulación de energía, que, en el tumultuoso taller, se traduce en un constante "oírse sólo a sí mismo"; "ciertamente, viviría cien veces mejor en el elemento —más puro— del silencio matutino, y se volvería entonces a las almas mañaneras —vigilantes, no agotadas, rebosantes de energía— de los espectadores y oyentes". Mas, a juicio de Nietzsche, la situación de su época no da lugar a tal posibilidad. El aforismo concluye: "Agradezcamos al arte que prefiera vivir así, antes que huir; pero reconozcamos también que para una era que introduzca en la vida nuevamente días plenos de fiesta y de alegría, *nuestro* arte grande será inútil."

He aquí la tesis de Nietzsche, en este aforismo de los primeros años *después* de Bayreuth: En esta época, el arte es concebible sólo como sombra o inversión de su relación genuina con la vida ("pequeño" o "ensordecedor"), sencillamente porque está en contradicción con el "estilo de vida" propio de esta era. En los años *anteriores* a Bayreuth, esta misma contradicción *motivó* el interés de Nietzsche por Wagner. Su pensamiento sobre lo que —en una acumulación de características fenoménicas, complejos de dependencia

personales y el comienzo de su introducción a la metafísica tradicional— le parece la *realidad* de Bayreuth, desplaza desde entonces (aunque con influencia variable) el *pensamiento* de Bayreuth, el tema de la cuarta “consideración extemporánea”.

Pero que el uno no refuta al otro puede comprobarse por el fragmento de los borradores del escrito de Bayreuth en el que Nietzsche distingue en Wagner dos “tendencias” (o “esferas”). La tendencia a ensordecer, al avasallamiento, a la conmoción violenta, es una de esas dos “esferas”, la que Nietzsche define como “voluntad recia”. Ya entonces la reconocía en Wagner, pero hasta más tarde no se inclinó Nietzsche a identificarla con Wagner.

La otra esfera de Wagner que Nietzsche prefería antes de la inauguración de Bayreuth, el espíritu de sosiego y de suavidad, la liberación de esa rudeza de la voluntad, la limitación del instinto de poder, será, en cambio, puesta en tela de juicio al reflexionar sobre la primera aparición del drama musical “moderno”. Pero todavía no se nombra expresamente a Wagner. Esto no sucederá hasta la época tardía en la que Nietzsche, en sus numerosas declaraciones “contra Wagner” y en ese escrito, poco antes de su colapso, trata de fustigar el “caso Wagner” como el ejemplo más notable de la “teatralidad” general de su época.

El *epílogo del escrito de Bayreuth*, que a primera vista parece asombroso, dice, tomado literalmente, lo mismo que el epílogo del aforismo “El arte en la época del trabajo”, que relega al futuro una realidad congruente con el “arte grande”. “Y ahora preguntaros a vosotros mismos —dice Nietzsche al final del escrito de Bayreuth, demasiado patético para una lectura somera—, generaciones de hombres actualmente vivos: ¿Fue esto ideado para *vosotros?*” Y explica esta interrogante: “¿Dónde están entre vosotros los hombres capaces de interpretar la imagen divina de Wotan en su vida, a saber, hacerse más grandes, cuanto más, como él, retroce-

den? ¿Quién de vosotros quiere renunciar al poder, sabiendo por experiencia que el poder es funesto?" Y, tras llamar la atención sobre la experiencia de Brunhilda: "El más hondo dolor del amor entristecedor me abrió los ojos", y la libertad de Sigfrido frente a Wotan, el escrito concluye: "Quien pregunta así —y pregunta en vano— deberá volver la vista hacia el porvenir, en cuya lejanía vislumbraría aún a ese mismo 'pueblo' capaz de leer su propia historia en los signos del arte wagneriano; entendería así finalmente *qué será Wagner para ese pueblo*: algo que no puede ser para nosotros todos, a saber, no el visionario de un futuro, como acaso quisiera parecernos, sino el intérprete e ilustrador de un pasado" (I 433 s.; 388 s.).

En el epílogo del aforismo "El vagabundo y su sombra" se dice que lo que *necesita* el "arte grande" en su posición frente a la vida, lo que requiere también por eso el drama musical actual, se les niega en el presente. Y el epílogo del escrito de Bayreuth dice: lo que Wagner pretende con "Bayreuth", lo que Bayreuth —para poder erigirse en "acontecimiento dramático"— *necesita* de su público en punto a disposición visual y auditiva, le falta todavía (a la sazón). El "público" o "pueblo" —únicamente por medio del cual el lenguaje de esta música sería lenguaje— no existe en absoluto a la sazón (en el ambiente de Wagner y Nietzsche). Por ello, Bayreuth debería forzosamente contar (lo que no ha sucedido) con un período de olvido o desconocimiento absoluto.

Wilhelm Furtwängler, quien —como él mismo refiere— había participado en su juventud en la polémica de los años postreros de Nietzsche contra Wagner, diferencia (en su artículo de 1941 "Der Fall Wagner, frei nach Nietzsche") el "caso Wagner" según la versión de Nietzsche sobre los "wagnerianos" que habían disfrazado el arte de Wagner "con ropaje teatral", de este mismo arte que aguardaba —en aquel entonces— todavía su realización⁸. En éste, como en

otros artículos de Furtwängler sobre Wagner, se examina la distancia entre la exigencia de "claridad expositiva" (p. 166), que eleva la *unidad poética* genuina de este arte, y el entusiasmo que se pierde en los detalles (episodios y elementos de su obra) y confunde el teatro con una vivencia. Es esta una diferenciación que se asemeja al principio nietzscheano de diferenciación entre lo dionisíaco "griego" y lo dionisíaco "bárbaro" en el escrito sobre la tragedia.

Esta diferencia entre "repercusión" condicionada a la época y realización objetiva es, según Furtwängler, el problema de la *representación*⁹. Y éste, según su convicción, no es sólo un problema de escenificación (de interpretación por medio de director, actores y escenario), sino asimismo un problema de *público*. "Nos incumbe —dice Furtwängler en este artículo de 1941— a los oyentes revisar nuestra actitud para con Wagner. No debemos preguntar si las obras aprueban nuestro examen, sino cambiar nosotros mismos, modificar nuestra actitud; debemos esforzarnos en salir airosos de la prueba a que esas obras nos someten" (p. 160).

Lo que Furtwängler llama aquí *unidad poética* (referida a la "claridad expositiva") de los dramas musicales de Wagner lo reseña Nietzsche en una anotación más larga (del verano de 1874) de los trabajos preparatorios del escrito de Bayreuth, a la cual titula "El sentido rítmico en general" (GA X, 1903, p. 466 y s.; NW IV I, 1967, p. 309 y s.)¹⁰. "La tesitura de cualquier drama musical de Wagner es de una sencillez aún mayor que la de la antigua tragedia; y además la tensión dramática es máxima. Esto radica en el efecto de las grandes formas, de sus contrastes, de sus sencillos nexos; y esto mismo constituye lo antiguo en la construcción de dichos dramas. Considérese el prelude de cada uno de los tres actos y la relación entre ellos; se manifiesta aquí una sencilla grandeza de constructor, la cual, en general, no tiene igual en la poesía moderna. La tensión reside en la ele-

vada posición de las pasiones, y jamás en el efecto de la interpretación nueva y sorprendente."

El desarrollo del escrito evoca la noción de "audición lejana" que Furtwängler demuestra en la estructura constructiva de Beethoven (*Ton und Worth: Tono y palabra*, p. 201 s.): "Desearía tener el grado de capacidad rítmica visual necesaria para contemplar todo el panorama de *Los nibelungos* del mismo modo que lo logro a veces en algunas obras; no obstante, vislumbro allí un género especial de goces rítmicos de rango supremo." Nietzsche demuestra esta faceta del *Anillo* con tres ejemplos: "La escena de la Hija del Rin con Sigfrido en el último acto del último drama, y la escena de ésta con Alberich en el primer acto del primer drama; la exaltación amorosa del encuentro de Sigfrido con Brunhilda en el último acto de *Sigfrido*, y la jubilosa despedida de los que se separan en el primer acto del *Ocaso de los dioses*, etc.; igualmente, la escena de las Normas en la obertura del primer acto del *Ocaso de los dioses*." Tras una alusión a relaciones semejantes que se repiten en *Tristán e Isolda*, esta reseña concluye con una referencia sobre la coherencia de las grandes vicisitudes de los movimientos: sucesión repentina de crescendos y pianos.

El epílogo del escrito de Bayreuth afirma que un público que correspondiera a la pretensión de esta dramática musical vería "interpretado" en estas piezas —y muy especialmente en el *Anillo*— su *propio pasado*, esto es, interpretado en relación con el drama y construcción del mundo (y así "ilustrado" en el sentido literal de la palabra).

Se trata aquí, por tanto, de que algo está todavía pendiente de realización, que aquello —muy lejos de ser desecho, "idea" o programa— está *allí*, que existe ya como "obra", pero que —en ese entonces— aún no se ha expresado.

¿Qué significa "relación del arte con la vida"? En el caso de estos dos grupos de ejemplos, el de la tragedia ática y el de la obra wagneriana de entonces en Bayreuth (*El Anillo*,

Tristán, Los Maestros Cantores), la realidad del arte no es sólo algo más que el "libreto" (y esto salta a la vista en el caso del drama musical); es notoriamente algo más que la "obra" compuesta de libreto y partitura. *Es más que lo que abarca nuestra noción de "obra"*. La llamada "representación" es algo *esencialmente* distinto de una mera "interpretación". Sólo en ella el drama es drama y el *drama* acontecimiento. Esto quiere decir que la realidad del arte es (al menos, en este caso "apolíneo-dionisiaco" del drama) *esencialmente* diversa de la persistencia de algo "creado" en un momento dado. Es *esencialmente* la *reciprocidad* de un suceso que ocurre entre el escenario y el público. Este hecho no puede explicarse mediante el esquema de pensamiento de "objetividad" y "subjetividad" que se remonta a Kant, Descartes y Leibniz.

Como el "público" es un elemento constitutivo de esta "realidad", y desde Dresden Wagner ha sido consciente de cuán comprometido estaba —en este último estadio de realización propio de su época— lo que él ha reconocido como "arte" en Sófocles y Esquilo, en Händel y Beethoven, todo ello determina el ideario que Nietzsche denomina "pensamiento de Bayreuth" (I 412; 360). Este consta de dos aspectos.

El uno atañe a la opinión de Wagner según la cual la *representación*, que sigue a la composición, debería ser una parte de su trabajo tan importante como el *libreto* que la precede. Para la comprensión de este parecer remitámonos una vez más a la explicación de Furtwängler de la coherencia entre la vasta estructura poética de la ópera wagneriana y los requisitos de participación personal de los oyentes (conocimientos preliminares, concentración en la unidad del conjunto).

En este significado de la representación, que no hace distinguir entre "mejor" y "peor" sino entre "formación" y "deformación", y que constituye la *probabilidad* de deformacio-

nes condicionadas por la época (y no sólo por la calidad), se basa el anhelo de Wagner de crear con sus propias manos una tradición para "su" teatro¹¹.

Nietzsche llama a este aspecto del "pensamiento de Bayreuth" la fundamentación de una "tradición estilística". En el capítulo 8 de su escrito de Bayreuth, dice que Wagner ha reconocido que "su obra no habría estado ni lista aún ni consumada, si la hubiera entregado sólo como partitura muda a la posteridad; debía manifestar y enseñar lo más indescribable, lo más reservado de él: el nuevo estilo de su expresión, de su técnica expositiva, a fin de dar el ejemplo que ningún otro podía dar, e instaurar de ese modo una *tradición estilística* que no estuviera inscrita con signos en el papel, sino en efectos sobre las almas humanas" (I 410; 358). "Una vez que le fue patente la coherencia de la naturaleza y éxito de nuestro teatro actual con el carácter de la humanidad de hoy día, su alma ya no tenía nada que ver con ese teatro; no tenía ya nada que ver con el fanatismo estético y el júbilo de las masas exaltadas; más aún, debió de irritarle el ver que su arte era devorado sin distinción por las fauces bostezantes del aburrimiento y del afán de diversión insaciables" (I 410, 359).

El otro aspecto del "pensamiento de Bayreuth" es, a juicio de Nietzsche, consecuencia de la *relación genuina del arte con la vida*, su oposición a la ética moderna del trabajo. Desde ese punto de vista, el "pensamiento de Bayreuth" constituye la aceptación de la reclamación artística de la "mañana".

Este aspecto del "pensamiento de Bayreuth" se basa en el recuerdo, por parte de Wagner y de Nietzsche, de lo que, desde el comienzo de la historia humana hasta el fin del barroco, ha sido para esta historia la relación del arte con lo festivo. En el tercero de los tres libros del período intermedio iniciado con *Humano, demasiado humano*, en *La gaya ciencia* (1882), figura un aforismo titulado "Hogaño y anta-

ño" (núm. 89): "¿Qué importa todo nuestro arte de obras de arte, cuando ese otro arte superior, el arte de las fiestas, se nos extravía! Antaño, todas las obras de arte estaban instaladas en las grandes calles festivas de la humanidad, como conmemoraciones y monumentos de momentos sublimes y felices. Hogaño, quíerese apartar con el señuelo de las obras de arte, a los pobres exhaustos y enfermos, de las grandes avenidas del sufrimiento de la humanidad, durante unos pequeños momentos de placer; se les brinda un poco de embriaguez, un leve desvarío" (II 98; 106).

La diferencia entre "hogaño" y "antaño" no consiste en que antes hubiera más fiestas que hoy día, sino en que antaño las fiestas no eran un suplemento (como el domingo, convertido en "fin de semana"), ni excepciones, sino comienzo y orientación. La existencia, entonces, "giraba en torno" de las fiestas, que iluminaban el trabajo, y no a la inversa. La "fiesta" moderna es un factor de la jornada laboral, sea en el *nirvana* del descanso, sea en la *adaptación* a la actividad industrial (por ejemplo, en la "fiesta de Navidad" alemana), sea en la marcada *interrupción* del estado normal, que lo confirma expresamente.

Nietzsche llama a la perversión de la fiesta, que la convierte en "sosiego excepcional" y en "recreo", "el estado de ánimo festivo moderno". Sobre esto versa un aforismo (el núm. 271) del segundo de los tres libros de "espíritu libre", *Aurora* (1881), del cual transcribo el último párrafo: "Escribo sobre la suerte que imagino le cabe a la sociedad actual, acorralada y sedienta de dominio, de Europa y América. Aquí y allá, aspira a recaer un día en la *impotencia*: guerras, artes, religiones y genios le brindan este placer. Una vez que uno se ha abandonado momentáneamente a una sensación que todo lo devora y lo aplasta —¡el estado de ánimo festivo moderno!—, vuelve a encontrarse por fin libre, tranquilo, impasible y riguroso, y continúa aspirando incan-

sablemente a conseguir lo contrario: el *poder*" (I 1181; 208).

La cuestión de hasta qué punto prevalece en Bayreuth (o en Salzburgo) un público con semejante "estado de ánimo festivo" ha de quedar aquí pendiente de resolución, pues lo que ahora nos ocupa es el *pensamiento* de Nietzsche en Bayreuth; de todos modos, su predominio numérico no es una objeción en contra de la importancia de la minoría que —como, por ejemplo, el círculo de jóvenes franceses ya en los primeros años del Bayreuth de Wieland Wagner— ha asumido el trabajo de ver y oír.

Más peso tiene, empero, una segunda cuestión, que, no obstante, me limito a enunciar: el problema de cuál de las dos esferas que, según convicción de Nietzsche, constituyen la *ambigüedad* de Wagner en la época del escrito de Bayreuth, la de "voluntad recia" o la de "espíritu de la música", tiene mayor importancia, y cuál de ellas es decisiva para la más adecuada a la perspectiva —que traza y acota su obra— de posibilidades presentes y futuras de representación¹².

Nos limitamos aquí a la cuestión de qué significa entonces para Nietzsche *una* de esas dos "esferas" de Wagner —la que Nietzsche llamó "serenidad griega" de Wagner en su época de Tribschen— como paradigma de la relación del arte con el presente.

En el aforismo —contenido en *El vagabundo y su sombra*— que polemiza contra el arte grande, a la sazón "moderno" (y, por tanto, contra la acomodación del arte —manifestada en su reconocimiento público— al criterio del trabajo propio de esta era), se encuentra la idea de Nietzsche según la cual la relación del arte con la vida no sólo queda con ello modificada, sino además falseada. (La creencia satisfecha de que el arte es siempre arte y que sólo se trata de fomentarlo, concuerda con "la discusión y el alboroto que ha producido la formación actual del arte" I 369; 306). En la época de Nietzsche en Basilea, la idea de la diferencia de relaciones

del arte con la vida constituye el argumento básico de su defensa de la idea de Bayreuth de Wagner. Según la convicción que Nietzsche tenía entonces, esta idea resulta de la preocupación de Wagner sobre el falseamiento de "su" arte por "su" época.

Nietzsche no advierte aquí todavía una cuestión de la que se ocupará más tarde, en su polémica contra Wagner: la cuestión de qué relación existe entre la noción musical romántica de Wagner, para quien la música es el modo supremo de *expresión* (con su rasgo esencial: la "melodía infinita"), y el rasgo esencial específicamente griego de la "música", el cual —según el conocimiento propio de Nietzsche acerca de la tradición— ha de buscarse en el *ritmo*¹³, es decir, en su relación con la *danza*.

En la *obra tardía* (así, en algunos aforismos reunidos en la colección póstuma *La voluntad de poder*, especialmente el núm. 839; III 581 s.; 563), Nietzsche desarrolla a continuación de su diferenciación entre la música de Wagner y el arte antiguo, una polarización —enderezada a la "voluntad de poder"— de la música y la arquitectura entre el "romanticismo" wagneriano y el "clasicismo" florentino. La *alternativa* frente al "romanticismo" (que según su opinión culmina en Wagner) es una presentación del "clasicismo" en la cual el ritmo griego, la "matemática" cartesiana y el propio "superhombre" de Nietzsche son una misma cosa (por ejemplo, *Voluntad de poder*, núm. 842; III 782 s.; 565 s.).

El Nietzsche de Basilea, el Nietzsche del escrito de Bayreuth, aparta cuanto puede de su pensamiento sobre Wagner la tendencia de éste —conforme al espíritu de la época— al romanticismo, mientras que a la sazón apenas le interesa aún la metafísica del "mandar" (que no es griega en absoluto, sino —como él mismo subraya entonces con frecuencia— más bien romana), la cual cobrará posteriormente importancia decisiva (cf. *Voluntad de poder*, núm. 842). Con esta doble *imparcialidad*, tanto respecto a Wagner como en la ad-

misión de los testimonios griegos sobre arte, cree Nietzsche poder dar la bienvenida en su obra temprana a un Wagner que renueva la estructura *rítmica* de la música. Subraya esto en su apología del "pensamiento de Bayreuth".

En la preocupación de Wagner de ser mal entendido por su época se destaca la discordancia del arte *en general* con la mentalidad de esa época. Esta relación "revolucionaria" (si pensamos en los escritos de Wagner en Zurich) o "reformista" (según el giro utilizado entonces por Nietzsche en I 381, 321 y capítulo 4 del escrito de Bayreuth) del arte con una "vida" que le es ajena, no consiste en una intención efectista (aunque Nietzsche, obedeciendo al uso habitual del lenguaje y del pensamiento, hable a veces de "efectos") ni en un contenido pedagógico o informativo para el cual la representación del drama (o la visualidad de la imagen) fuera tan sólo un medio, sino en un antagonismo entre la "recepción" objetiva que la "obra" reclama de por sí, y la acogida inadecuada que la somete a las reglas de esta época. La obra provoca esta antinomia por su mismo carácter *artístico*; es esta una oposición que —incluso pensando en las partes más brías de los dramas musicales de Wagner— podría caracterizarse como una pretensión de calma.

Esa pretensión no se enuncia en el sentido de que se propagase algo deseado, sino de que *algo debería ya modificarse*, si ha de cumplirse la primera exigencia que la "obra" plantea al "espectador": la de ser *oída* en su lenguaje. Lo que el arte postula en su relación con la "vida" es precisamente esta condición. En esto debe pensarse, y no en una estética politizadora (como, por ejemplo, en el sentido de Oscar Wilde o del futurismo posterior), cuando Nietzsche afirma aquí que "no es posible producir el efecto más elevado y puro del arte teatral sin una renovación general de las costumbres y el Estado, de la educación y el comercio" (I 381; 321 s.).

Pensando en "nuestros intelectuales", quienes, "habitu-

dos a la atmósfera sofocante y deletérea de nuestras situaciones artísticas actuales”, tienen la creencia de que “necesitan esa atmósfera para [su] salud”, Nietzsche pregunta (en el capítulo 4 del escrito de Bayreuth): “¿Dónde están los que padecen los males de las instituciones actuales?” (I 382 s.; 322 s.). A tenor de esta pregunta, lo *fundamentalmente* malo no es lo que se deplora generalmente como malo, sino ya antes el criterio básico de decisión entre el bien y el mal: el “convencionalismo”. Conforme a esto, Nietzsche habla en el capítulo 5 de la esclavitud de la “*sensibilidad incorrecta*”. A este respecto, se refiere, en el último párrafo de este capítulo (citado aquí, p. 255), a la “expresión de apatía o de prisa” en las “ciudades populosas” actuales.

El distinguir una sensibilidad “incorrecta” de una correcta demuestra que Nietzsche no pretende recomendar lo “emocional” (aun cuando en otro pasaje subordina las “notiones precisas” a la “sensibilidad correcta”; I 388; 330).

Para reconcer la falsedad de lo convencional, de la *medida* habitual aplicada a asentimientos y rechazos, “se debe” —como Nietzsche explica en el capítulo 4, pensando en la opinión conforme al espíritu de la época sobre “la posición de nuestro arte ante la vida”— “modificar completamente el método de estudio y ser capaz por fin de estimar lo habitual y cotidiano como algo muy inusitado y complejo” (I 382; 322).

La “modificación del aprendizaje” consistiría, según este escrito de Nietzsche, en que aprendiéramos precisamente lo que el arte, el verdadero arte grande, enseña a esta época *en esta época*. Nada podía saber Nietzsche de la gran pintura de estos años que a la sazón había suscitado en París los primeros tumultos de rebeldía. (Tampoco Wagner sabía nada de eso. Y fue sólo una casualidad afortunada la de que en 1882, en los días de la terminación de *Parsifal*, pudiera ser retratado en Palermo por Renoir.)¹⁴ Por su parte, Nietzsche destaca en la *música* de Wagner su *tendencia a la visualidad*.

La cuestión de "qué significa la música en nuestro tiempo" (I 388; 331) integra el punto medular del escrito de Bayreuth y constituye el tema específico del capítulo 5. "La música en nuestro tiempo" aplica la pregunta sobre la relación del arte con la "vida" al género artístico más importante (a juicio de Nietzsche) de esta época. Nietzsche expone las respuestas que, a su parecer, "Wagner" da a esta cuestión, entendiendo por "Wagner" en este caso su recuerdo de Triebshen y su pensamiento de Bayreuth. Nietzsche yuxtapone dos respuestas. Ve una de ellas en la "música de nuestros maestros alemanes" en conjunto, o sea, en la tradición que Wagner *scoge* (especialmente por su admiración de Beethoven), y descubre la otra respuesta en lo que Wagner *añade* a esa tradición: el drama musical.

Nietzsche entiende aquí la gran música moderna desde Schütz, Bach y Händel (en la cual la limitación de Nietzsche a lo "alemán" no debe ocultarnos la situación *histórica* por él considerada) como una réplica al "estado de emergencia" de la "sensibilidad incorrecta", es decir, como Nietzsche subraya aquí, al estado de emergencia moderno del *lenguaje*. El lenguaje —nos dice— se ha convertido para nosotros en un mero "convencionalismo". Descubre además la circunstancia de que el lenguaje se haya convertido en un "medio" tecnológico-económico, en un "vehículo de información". Una contingencia de esto es la utilización (y explicación) del lenguaje como un instrumento —cada vez más útil— de disimulo: el lenguaje no es ya manifestación de la verdad, sino una adaptación para sobrevivir.

A este lenguaje solapado del "convencionalismo" opone la música —como Nietzsche explica aquí— el lenguaje de una "sensibilidad *correcta*": el lenguaje de una comunicación espontánea entre los hombres y de una *intima* consonancia con la "naturaleza". El contexto denota en esta última palabra que Nietzsche no piensa en un "sector" parcial (en un campo objetivo del mundo exterior e interior, dife-

renciado de "espíritu" y "humanidad"), sino en el ámbito universal del devenir y del transcurrir, que no depende de nosotros sino del que dependemos.

Nietzsche concluye el pasaje sobre la primera respuesta a la cuestión de qué significa la música en nuestra época, preguntando: Cuando, en la esclavización moderna por medio de la "palabra", "resuena la música de nuestros maestros alemanes, ¿qué es exactamente lo que resuena ahí?" He aquí su respuesta: "Solamente esta música, la *sensibilidad correcta*, enemiga de todo convencionalismo, de toda alienación artística y de toda incomprensión interpersonal, es precisamente tanto una vuelta a la naturaleza, como a la vez una purificación y transformación de ésta; pues en el alma del hombre afectuoso ha brotado la necesidad de ese retorno, y *en su arte suena la naturaleza transformada en amor*" (I 388; 330).

Nietzsche ve la *segunda respuesta* de Wagner "a la cuestión de qué significa la música en nuestro tiempo" (I 388; 331) en el carácter específico de la música de Wagner: el de ser *drama* musical, y, por tanto, en el hecho de que su autor, al par que músico, es poeta. "La relación entre la música y la vida no es sólo [como en el caso de la primera respuesta] la de un lenguaje respecto de otro lenguaje; es también [y en ello consiste el punto de partida de la segunda respuesta] la relación del mundo auditivo íntegro con el mundo visual total" (I 388 s.; 331).

También en este caso es el arte *réplica* a un estado de emergencia de esta era: la "alienación del mundo" que, desde el comienzo de la industrialización, en su tendencia a la *descorporización* y *desobjetivación*, cunde en todos los modos de comportamiento y en todos los ámbitos de la sociedad. "Mas la existencia del hombre moderno, tomada en su apariencia visible y comparada con fenómenos anteriores de la vida, muestra una pobreza y un agotamiento indecibles, pese al indescriptible abigarramiento con el cual sólo la visión

más superficial puede sentirse satisfecha." Cuando se analiza con más agudeza "la impresión de esta policromía impetuosamente agitada", ¿no aparece el conjunto como una fastuosidad falsa? "¿Semblantes de altanero orgullo, de alguien profundamente herido, hechos espectáculo? ¡Y en medio de todo, velado y oculto sólo por la rapidez del movimiento y de la vorágine, un panorama de gris impotencia, corrosiva discordia, aburrimiento ajetreado, miseria infame!" (*Ibid.*).

Nietzsche saca de ahí igual conclusión que en el caso de la enajenación del lenguaje. No se trata aquí sólo de una privación de la verdad, sino de su tergiversación: "La manifestación del hombre moderno ha quedado absolutamente reducida a apariencia; ahora, la persona no se perfila, más bien se oculta, en lo que manifiesta" (*Ibid.*).

La primera respuesta era: la música es réplica al mundo ficticio de la "sensibilidad incorrecta"; la segunda es: el *drama* es réplica al mundo ficticio de un obrar incorrecto. Contradice el esquema del trabajo industrial, que ha degradado el *ver*, el estar corporal, el ir y el yacer, la exaltación y el dolor, la llegada y la retirada, a un factor experimental de la productividad absoluta. Ya el término limitativo "comunicación visual" atestigua que la "comunicación *propriadamente dicha* pertenece a la esfera del cálculo y no del oír y del ver. La *forma* es (como Nietzsche explica aquí, al igual que en el capítulo 4 del escrito sobre la historia) o bien un medio de simulación, de conocimiento convenido, o bien una invectiva: "mera forma" que corresponde a la inclinación de las épocas informales por el formalismo.

El drama musical establece, pues, una "relación del mundo auditivo completo con el mundo visual total", adecuada al "espíritu de la música", a la relación de ésta con la "vida"; y Nietzsche explica lo que esto significa al remitirnos a la noción griega de "*gimnasia*", ese modo de movimiento, liberador del cuerpo humano en su figura humana, accesible de nuevo *a nosotros* gracias a las excavaciones de Olimpia,

que comenzaron en 1875, al tiempo que Nietzsche escribía esto. Pensando en los griegos en general, Nietzsche dice que “las almas colmadas por la música... se mueven al paso del ritmo grande y libre... con una pasión que es impersonal [como la comunidad danzante del coro de la tragedia], se abrasan en el pujante fuego manso de la música”. Nietzsche pregunta: “¿Con qué fin?” Y responde: “En estas almas, la música busca con afán a su hermana armónica la *gimnasia*, como su configuración necesaria en el ámbito de lo visible: en esa búsqueda y ese anhelo, la música se convierte en juez de todo el fingido mundo visual y aparential del presente” (I 390; 332).

Nietzsche evoca a los “helenos antiguos”, y explica que nosotros apenas podemos *comprender* lo que querían decir cuando se exigían “cimentar el Estado en la música”. Si se quisiera comprender esto, habría que confesar —dice Nietzsche, vuelto hacia la realidad de su época— “en qué consiste la deficiencia vergonzosa de nuestra educación y la razón verdadera de su incapacidad para apartar de lo bárbaro: en que le falta el alma animadora y formativa de la música” (I 390; 333). De esta fuerza, de esta fuerza *animadora, formativa* y, por tanto, no sólo sensibilizadora y receptiva, sino liberadora de nuestro proceder, carece nuestra educación. Puesto que “el hombre actual” no deja “albergarse en su interior” al “alma” de la música, no “ha intuido aún la gimnasia en el sentido griego y wagneriano de la palabra”.

Nietzsche añade: “Y esta es también la razón por la que sus artistas plásticos están condenados a la desesperanza.” “Hasta lo más perfecto y sublime de épocas anteriores, modelo de los artistas plásticos de hoy, es superfluo y casi ineficaz... Sino ven ante ellos ninguna figura nueva, sino invariablemente las viejas figuras que les anteceden, sirven a la historia, pero no a la vida” (I 391; 333 s.).

¿Qué expresa aquí Nietzsche con el vocablo “gimnasia”?
 ¿Es este sólo un viejo ornato filológico de esta su última

propaganda sobre Wagner? ¿O es únicamente una resonancia previa de su apoteosis posterior de los "sentidos" y del "cuerpo"? Evidentemente, es decisiva a este respecto la *coherencia* del "mundo auditivo" con el "mundo visual": el "paso del ritmo grande y libre". Es atributo del "alma" de la *música* (de la *μουσική*, como habría que decir, inequívocamente), el querer "configurarse un cuerpo", el buscar su camino "hacia la visualidad en movimiento, la acción, la institución y la costumbre" (I 389; 331 s.). Y, a la inversa, pertenece a *esta* especie de *corporeidad* que aquí (en la reflexión sobre el ditirambo dionisiaco como origen del coro "trágico" y sobre el movimiento articulado del teatro musical) se denomina "gimnasia" al estar estructurada musicalmente.

Nietzsche habla aquí de "gimnasia" al meditar sobre la coherencia del "mundo auditivo" con el "mundo visual" en la *danza*. Para entender bien qué es la danza (en su relación con la "vida"), hay que considerar en primer lugar que el género moderno de baile por parejas (desde el vals vienés) y el género corriente de la danza de expresión en el teatro, el ballet, son manifestaciones marginales de la danza primitiva, como lo atestigua la multiplicidad de danzas en corro de todas las culturas de la tierra. Bailar significa abandonar por un momento el estado (que experimentamos como normal) de las *cuentas pendientes*, de las intenciones y evitaciones, del acomodo y el descanso, de la voluntad y la angustia, y por un instante existir y hacer durante un espacio de tiempo *lo que "somos"*. La danza no es algo *superáddito* (útil o superfluo) a la existencia, sino —y fatalmente, siempre sólo por breve tiempo— la existencia misma. Los danzantes, al bailar, están "en sí" y en la tierra. Mientras bailamos, no tenemos momentáneamente ninguna finalidad ni angustia, somos *libres*¹¹.

Es propio del carácter festivo de la danza estar "limitada" en cada caso a los instantes de los días, minutos y horas. Si se quisiera suponer en el helenista de Basilea y visi-

tante de Triebchen el sueño dorado de ver *reemplazada* la facticidad del mundo laboral industrial por una facticidad de signo inverso (la de la "danza y canto" como situación permanente), se le achacaría el ideal de un "paraíso terrenal" que no sólo está en contradicción con la *transitoriedad* de la fiesta, sino que establece precisamente aquella "escatología secularizada" que dio energía motivadora a la alienación industrial del mundo.

La cuestión que aquí se plantea no es una alternativa entre diversos "hechos": el de nuestra realidad actual y el de un mundo fantástico añorado o anhelado, sino la disyuntiva entre dos *puntos de vista* diferentes: la cuestión de si —con la expresión de Burckhardt— la "existencia" o los "negocios" constituyen la *medida* de la realidad.

La obra *posterior* de Nietzsche está vinculada a la época de Basilea de dos maneras: las ideas que se le ocurrieron allí por vez primera, como la del sufrimiento por lo perecedero (de que trata el capítulo I del escrito sobre la historia) o la de la "transformación dionisiaca" (motivo de *Tristán*), pudieron ser el *impulso* para su propia metafísica, para la idea del "eterno retorno de lo mismo"; y, además, en la ambigüedad peculiar de su obra tardía, en su diagnóstico del siglo XX como una lucha por la dominación de la tierra, Nietzsche pudo mezclar sus tesis básicas, como la de la "moral de amo" o su afirmación de la "voluntad de poder", con la prosecución de experiencias anteriores "extemporáneas" (como la de que el arte auténtico no dimana de una carencia sino de una plenitud, y de que no es expresión de necesidades sino muestra y consumación de gratitud); así, por ejemplo, en su referencia (contenida en los aforismos de la obra póstuma de sus últimos años, *La voluntad de poder*, núms. 801 y 845; III 535, 495; 536 s., 567) al concepto griego, remozado en el Renacimiento, de fama (de δόξα).

Estos nexos entre la obra temprana y la tardía nos dificultan el entendimiento de las ideas que —bien por comple-

to, bien atendiendo sólo al punto dificultoso— quedan *reservadas* al período de Nietzsche en Basilea, es decir, el entendimiento de la *perspectiva* particular de su pensamiento de Basilea. El descubrimiento de Nietzsche de la alienación del mundo y de la tierra, en su confrontación de la actualidad con la antigüedad griega durante el período de Basilea, es algo incomparablemente diverso de su posterior apoteosis —por así decirlo, "platónica"— del "cuerpo" y de los "sentidos", la cual, en el esquema metafísico de "espíritu" y "materia", únicamente invierte la importancia respectiva de la continuidad y el cambio: el "*devenir*" detenta ahora el signo del "ser" (*Voluntad de poder*, núm 617; III 895; 418), mientras el "cuerpo" (en lugar de la razón) representa el poder del Absoluto.

La idea de Basilea y de Tribschen de que "el alma de la música quiere ahora configurarse un cuerpo", la evocación —inspirada por el drama musical de Wagner— de la "gimnasia" griega, puede apreciarse suficientemente en la obra de Wagner desde la aplicación de ritmo y música a su *imagen escénica* por Wieland Wagner. El nieto de Wagner liberó la representación de su obra de las ataduras que habían inmovilizado a Wagner en la plástica oficial de su época, y de sus concesiones al naturalismo. Tal posibilidad se la brindaron a Wieland Wagner ciertos elementos del "arte moderno" de nuestro tiempo, surgidos en París. Ahora bien, en los últimos años, se multiplican los indicios de que el *realismo* (perteneciente desde Esquilo también al teatro y confundido sin razón con el naturalismo) es aceptado dentro de la "*musicalización*" conseguida, y de que además (tras la promoción, hecha por Wieland Wagner, de los grandes elementos psicológicos de la obra completa de Wagner) la dimensión *histórica* de su arte, su referencia al mundo, se expresan de manera reforzada, especialmente en el caso de *El anillo*, pero también en el de *Los maestros cantores*.

tante de Triebtschen el sueño dorado de ver *reemplazada* la facticidad del mundo laboral industrial por una facticidad de signo inverso (la de la "danza y canto" como situación permanente), se le achacaría el ideal de un "paraíso terrenal" que no sólo está en contradicción con la *transitoriedad* de la fiesta, sino que establece precisamente aquella "escatología secularizada" que dio energía motivadora a la alienación industrial del mundo.

La cuestión que aquí se plantea no es una alternativa entre diversos "hechos": el de nuestra realidad actual y el de un mundo fantástico añorado o anhelado, sino la disyuntiva entre dos *puntos de vista* diferentes: la cuestión de si —con la expresión de Burckhardt— la "existencia" o los "negocios" constituyen la *medida* de la realidad.

La obra *posterior* de Nietzsche está vinculada a la época de Basilea de dos maneras: las ideas que se le ocurrieron allí por vez primera, como la del sufrimiento por lo percedero (de que trata el capítulo I del escrito sobre la historia) o la de la "transformación dionisiaca" (motivo de *Tristán*), pudieron ser el *impulso* para su propia metafísica, para la idea del "eterno retorno de lo mismo"; y, además, en la ambigüedad peculiar de su obra tardía, en su diagnóstico del siglo XX como una lucha por la dominación de la tierra, Nietzsche pudo mezclar sus tesis básicas, como la de la "moral de amo" o su afirmación de la "voluntad de poder", con la prosecución de experiencias anteriores "extemporáneas" (como la de que el arte auténtico no dimana de una carencia sino de una plenitud, y de que no es expresión de necesidades sino muestra y consumación de gratitud); así, por ejemplo, en su referencia (contenida en los aforismos de la obra póstuma de sus últimos años, *La voluntad de poder*, núms. 801 y 845; III 535, 495; 536 s., 567) al concepto griego, remozado en el Renacimiento, de fama (de δόξα).

Estos nexos entre la obra temprana y la tardía nos dificultan el entendimiento de las ideas que —bien por comple-

to, bien atendiendo sólo al punto dificultoso— quedan *reservadas* al período de Nietzsche en Basilea, es decir, el entendimiento de la *perspectiva* particular de su pensamiento de Basilea. El descubrimiento de Nietzsche de la alienación del mundo y de la tierra, en su confrontación de la actualidad con la antigüedad griega durante el período de Basilea, es algo incomparablemente diverso de su posterior apoteosis—por así decirlo, "platónica"— del "cuerpo" y de los "sentidos", la cual, en el esquema metafísico de "espíritu" y "materia", únicamente invierte la importancia respectiva de la continuidad y el cambio: el "*devenir*" detenta ahora el signo del "ser" (*Voluntad de poder*, núm 617; III 895; 418), mientras el "cuerpo" (en lugar de la razón) representa el poder del Absoluto.

La idea de Basilea y de Tribschen de que "el alma de la música quiere ahora configurarse un cuerpo", la evocación—inspirada por el drama musical de Wagner— de la "gimnasia" griega, puede apreciarse suficientemente en la obra de Wagner desde la aplicación de ritmo y música a su *imagen escénica* por Wieland Wagner. El nieto de Wagner liberó la representación de su obra de las ataduras que habían inmovilizado a Wagner en la plástica oficial de su época, y de sus concesiones al naturalismo. Tal posibilidad se la brindaron a Wieland Wagner ciertos elementos del "arte moderno" de nuestro tiempo, surgidos en París. Ahora bien, en los últimos años, se multiplican los indicios de que el *realismo* (perteneciente desde Esquilo también al teatro y confundido sin razón con el naturalismo) es aceptado dentro de la "*musicalización*" conseguida, y de que además (tras la promoción, hecha por Wieland Wagner, de los grandes elementos psicológicos de la obra completa de Wagner) la dimensión *histórica* de su arte, su referencia al mundo, se expresan de manera reforzada, especialmente en el caso de *El anillo*, pero también en el de *Los maestros cantores*.

VIII. REALIZACION (SOBRE EL CUBISMO DE GEORGES BRAQUE)*

1. EL PROBLEMA DE LA ACTUALIDAD EN EL ARTE

En el caso del arte, hablamos de "actualidad" desde dos distintos puntos de vista.

Cuando se dice por ejemplo que "lo informal *ha perdido* actualidad", o se pregunta si el *pop art* o el *op art* son actuales *todavía*, o se constata que la época grande de la *Ecole de Paris* es ya desde hace tiempo agua pasada, se habla de actualidad con referencia a la evolución artística. En este caso, la actualidad es un asunto interno del arte. Desde este punto de vista, puede decirse que "en 1905 era actual el fauvismo, y en 1910, el cubismo". En este sentido histórico-artístico, "actual" significa tanto como "moderno". "Actual" es entonces lo contrario de "anticuado". No es ya actual ni la continuación anacrónica de una "tendencia" que fue actual ayer, lo imitativo, ni el recuelo igualmente anacrónico de un arte de antaño, clasicismo o romanticismo, según que en tal mimesis de estilo prevalezca lo académico o lo personal.

Se habla de "actualidad" desde un punto de vista completamente distinto cuando se toma en consideración la relación de un fenómeno artístico con una *época* en conjunto, con el "pueblo", la "sociedad" y la "realidad" de ese tiempo. "Actual" significa en este caso tanto como "cercano a la realidad" o "cercano a la vida". Por tanto, desde este punto de vista, un arte es actual cuando concuerda con las condiciones sociales, las inquietudes y los afanes de la actualidad respectiva. Lo contrario de "actual" es, en este caso, lo no comprometido, la "torre de marfil".

En este aspecto que pudiéramos llamar *externo*, no se debe hacer coincidir incondicionalmente lo actual con lo que

en la historia del arte se conceptúa como moderno. Desde este punto de vista, se llega más bien a una diferenciación en el ámbito de manifestaciones paralelas de una época concreta: así, por su adhesión "a la época", cabría considerar a Grünewald más actual que Durero, a Velázquez más actual que Poussin, a Courbert más actual que Corot. En el arte moderno, según esto, se preferiría el expresionismo al fauvismo, el arte de Beckmanns al de Feininger, el hacer y el pensamiento de Dalí a los de Hans Arps, el *pop art* al *op art*. Quisiera ilustrar esta diferenciación con dos contraposiciones.

Picasso: Naturaleza muerta con cráneo de buey, 1942 (Colección Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) [lámina en color III]

No es necesario, para apreciar el alto rango de este cuadro, *saber* que fue producido en París en 1942, en la época de más profunda desesperanza de los parisienses, en la que pudo parecer que el poder del terror se había vuelto insuperable. Es posible, aun sin un conocimiento de las circunstancias de la época, experimentar en el motivo del cráneo pálido enseñando los dientes, en los colores sombríos del cuadro, la realidad de espanto y melancolía en la que éste surgió. De los cuadros de Picasso de aquella época, se ha dicho que en ellos "su paleta se ha enlutado"¹.

Braque: Interior con paleta, 1942 (propiedad privada, Estados Unidos) [lám. color IV]

Difícilmente puede encontrarse una expresión de actualidad semejante a esa en este cuadro de Braque, creado igualmente en 1942, en París, por no hablar de que se podría buscar ahí, como en el cuadro de Picasso, su contenido pictórico sustancial. Es un cuadro de taller, del género que Braque en todas sus épocas ha pintado con predilección. No se ha recogido en él ninguna referencia a la penuria de esos años. No se refleja ésta en el motivo y tampoco apenas en la

mórbida concordancia de los colores, en la profusa ornamentación, en el equilibrio entre la firmeza de la silla y las agitadas curvas de la planta y de la paleta (compárese con Leymarie, p. 95 y s.). Braque prosigue tranquilamente su camino artístico, según parece. Esto puede esclarecerse comparando este cuadro con una representación pictórica (un poco anterior) del mismo tema (*Interior, la mesa gris*, 1941; Richardson, *Braque*, 1960, lám. 48). *Interior con paleta* se diferencia del cuadro citado en que presenta un primer plano a modo de perfil transparente de la parte superior del caballete: con ello se pone de manifiesto la posición del pintor (el punto de partida de su mirada). Con ello resulta evidente la distancia del espacio del cuadro. El interés formal en la representación del espacio desempeña aquí un papel especialmente importante.

Si nos atenemos a la medida de la "actualidad" antes reseñada, podríamos inclinarnos a hablar en tal caso de esteticismo y formalismo.

Segundo par de ejemplos: dos cuadros de Paul Klee

Paul Klee: La revolución del viaducto, 1937 (Museo de Hamburgo) [lám. 8]

Will Grohmann y Georg Schmidt ven en estos seres sin cabeza ni tronco, marchando pesadamente, en los que los arcos del viaducto se han convertido, una "pesadilla verdaderamente angustiada de la violencia que avanza hacia nosotros"². Tal interpretación se confirma leyendo una declaración de Klee, de fines de su etapa de Düsseldorf, en la que se refiere al terror provocado por una columna en marcha de las S. A.³ (Este cuadro fue producido en el mismo año que "Guernica", el mismo año también en que Picasso visitó a Klee en Berna.) No cabe duda, sin embargo, de que tal cuadro constituye una excepción en la obra de Klee. Y cabe preguntar si el ejemplo aducido seguidamente —pese a la fal-

ta de connotaciones poéticas, que caracterizan la mayor parte de sus cuadros— no es más típico de Klee que éste.

Paul Klee: Homenaje a Picasso, 1914 (Colección Rübél, Nueva York) [lám. 9]

Este cuadro es, evidentemente, un homenaje al modelo artístico Picasso. Aún así, en este eco de lo que a la sazón debía de significar Picasso para él, Klee no recoge en absoluto ese dramatismo y esa expresividad personales que Picasso no había abandonado aún en su etapa cubista.

Si se piensa en la obra completa de estos dos artistas, puede decirse que, si la de Picasso se distingue por una polémica inmediata y apasionada con su doble entorno (el más íntimo y el más amplio), en los cuadros de Klee sólo en casos excepcionales puede discernirse eso que llamamos realidad histórica: "Aquende soy absolutamente incomprensible." No obstante, tanto en su obra como en sus ideas sobre el arte y quizá también en sus conferencias en la Bauhaus de Weimar, Klee nos parece apenas menos moderno que Picasso. Al juzgar así (las más de las veces, sin atender a sus diferencias), sólo tenemos en cuenta el primer punto de vista sobre "actualidad", que, en comparación con el segundo, es inherente al plano histórico-artístico.

Pero, desde este punto de vista, también en el caso de Picasso es posible plantear la cuestión de si el significado de su creación no reside primordialmente en el interés por los nuevos "medios de expresión" y sólo secundariamente en *lo que* tenía que expresar. De todos modos, hay que preguntar aquí si acaso la actualidad en sentido histórico-temporal es un punto de vista objetivo, si no hay que devolver el golpe contra el reproche de esteticismo, si la exigencia de "relevancia actual" no representa una amenaza para la autonomía del artista. ¿No tiene el arte sus leyes específicas y su ámbito peculiar? ¿No tiene su propia verdad y —aun cuan-

do se reconozca que el concepto de "intemporalidad" del arte es un error clasicista— también su época o épocas propias?

"¿Acaso no es el artista *a priori* históricamente ineficaz... no se le deberá quizá apartar de todas las categorías históricas, del poder y su despliegue, de lo social y lo forense...?" (Gottfried Ben)⁴.

¿Debe el arte acaso ser "actual"? Esta es una cuestión que se ha formulado sobre y desde el arte. Indiferentemente de cuál sea la respuesta, aquí está en juego el arte. Pero ¿qué ocurre si hacemos la pregunta desde una "época" y una "realidad" concretas?

En el siglo V antes de Cristo, en la época de la *polis* griega, el templo era tan imprescindible para la existencia de la *polis* como la tragedia, y en el siglo XIII después de Cristo no se podía imaginar la vida de esa época sin la catedral. El nacimiento de la sociedad industrial desde el siglo XVIII puede perfectamente pensarse sin el arte. Desde este punto de vista, la pregunta no es: ¿es la "referencia a la época" importante para el arte? sino: ¿es el arte importante para su "época"?

De esta manera plantea Hegel su pregunta sobre la relación entre arte e historia: ¿obedece el arte en cada caso a una "necesidad" de la época respectiva? Y su respuesta sobre el arte del presente es ésta: comparado con el de épocas pretéritas, el arte de nuestro tiempo "ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu". Y he aquí la consecuencia que infiere Hegel: el arte "es para nosotros, en el aspecto de su determinación suprema, un pasado" (Hegel, *Estética*, Ed. Glockner, vol. I, pp. 151 y 32).

Lo grave de esta afirmación es que no queda menoscabada por la calidad del arte producido ulteriormente. Pues ni la productividad ni la publicidad son medida apropiada para la necesidad real "suprema".

Desde este punto de vista, no se trata de si el arte debe

ocuparse de lo "actual", de si debe estar "comprometido" de un modo u otro; se trata de si *el arte en general* es actual todavía. La pregunta de Hegel, aplicada al desarrollo de lo iniciado en su época, sería: ¿Es acaso útil todavía el arte en la era de la técnica, de la energía nuclear, de la automatización y la informática?

Hegel fundamentaría su tesis de la quiebra de la función del arte: "El pensamiento y la reflexión han aventajado a las bellas artes." "Los hermosos días del arte griego, como la era dorada de la baja Edad Media, ya pasaron. La formación de la reflexión sobre nuestra vida actual nos impone la necesidad, tanto en relación con la voluntad como con el juicio [es decir, tanto en el aspecto práctico como en el teórico], de fijar puntos de vista generales y, según ellos, regular lo particular, de modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas generales valgan como causas determinantes y sean lo que gobierna principalmente (*Ibid.*, p. 30 y s.).

Por eso, el arte no es ya una necesidad suprema de nuestra época porque *su* "forma" contradice la "forma" que la realidad ha asumido actualmente. El arte se presenta como tal a la manera de lo "particular", de lo "individual", es decir, de lo acuñado desde un punto y hora determinados, mientras que la época, desde fines del siglo XVIII —como Hegel explica—, queda marcada por la ciencia, y precisamente por ello orientada hacia leyes y reglas que —por mucho que puedan estar ligadas a una época las etapas respectivas del proceso del conocimiento— son válidas, según su pretensión, para todo tiempo y lugar. El carácter del arte —su respectividad a un tiempo— contradice el carácter de la ciencia —la validez general—. El arte, así considerado, se queda a la zaga de la realidad moderna, porque *no* puede ser abstracto.

La noción de realidad orientada a la medida de la ciencia moderna consiste (desde Descartes y Galileo) fundamentalmente en el trascender lo que impresiona los *sentidos*, aun-

que pueda seguir sirviéndose de ello "experimentalmente". — Si se agrava el diagnóstico de Hegel de este modo: la Edad Moderna (conforme a "la formación de su reflexión") abandona el campo de lo visible; el arte apunta siempre (conforme a su esencia) a la visualidad; adquiere entonces una importancia especial para las artes plásticas la cuestión de si el arte *en general* sigue siendo actual. La música puede elegir la pendiente a la reflexión, la interioridad de las sensaciones. La poesía puede incluso — como literatura que es — corresponder a la forma de reflexión de la ciencia. Las artes *plásticas*, por el contrario, no pueden seguir ni esquivar la negación general de los sentidos. Precisamente el *status* de la época las pone en tela de juicio en su genuina forma de existencia. No es casualidad que Hegel se oriente, en su diagnosis de la insignificancia del arte en la edad presente, al fenómeno de las artes *plásticas*. (Para él, la poesía no es ya un arte puro, la música ha dejado de ser un arte cabal.)

En la cuestión general sobre la actualidad de las artes *plásticas*, han de diferenciarse, por tanto, dos direcciones problemáticas: 1.^a) hasta qué punto el arte y la crítica de arte deben ocuparse de una actualidad inherente o ajena al plano artístico; 2.^a) hasta qué punto, en general, el arte *como tal* es aún actual.

Estas preguntas no se aducen aquí con objeto de buscar nuevas respuestas o de criticar las antiguas, sino para poner de manifiesto todo el planteamiento de la cuestión en su problematicidad peculiar. Este planteamiento se basa en un supuesto de suyo problemático, que consiste en la manera en que generalmente se presenta la relación entre arte y época. Según eso, el arte se considera actual si es adecuado al correspondiente nuevo estado de la "realidad". "Actual" significa aquí "conforme a la época".

En la cuestión sobre la actualidad del arte se enjuicia a éste con arreglo al criterio de si la realidad — actual o futura — lo justifica. Se presupone que el arte es *expresión* de lo

que "existe" hoy o "existirá" mañana. Es decir: el criterio para juzgar el arte es la *presencia* (existente o esperada). Sólo en este supuesto la merma de la *necesidad* suprema, la vuelta a la conformidad con la época, puede ser ya un juicio acerca de si el arte es menos *útil* que antaño. Dado que la "moda de la época" resulta peligrosa, si al arte le correspondiera no sólo la referencia a la presencia, sino también la referencia a lo inactual, entonces, precisamente —como lo vio Hegel— por estar alejado de la "tendencia" del presente y producir de intento ese alejamiento, sería utilizado por quienes se vieran afectados por tal peligro.

A la alternativa de lo "actual" o lo "inactual" debe preceder la cuestión de cómo ha de concebirse en general la actualidad, la referencia del arte a la época. Se debe investigar esta cuestión en una serie de ejemplos tomados del arte moderno.

2. COMENTARIOS SOBRE ALGUNOS CUADROS

Nos limitaremos a un solo pintor, porque así, con toda concisión, puede conseguirse una densidad contemplativa mayor que con la variedad y la comparación. Elegimos el período del *cubismo*, porque creemos que estos pocos años de 1907 a 1914 (sólo en Juan Gris el trabajo de toda su vida está marcado de igual manera por ellos), poco después de Matisse y poco antes de Mondrian, representan el primer gran acto fundacional del arte moderno, así como su apogeo peculiar. Y elegimos a Braque, porque en él ha de reconocerse el ejemplo de una posibilidad del arte: la de no ser expresión sino respuesta. (Una serie de ejemplos de su obra tardía completa las referencias a la época "cubista" propiamente dicha, para mostrar su validez y alcance aun en el cambio de estilo.) Pasaremos por alto sus analogías y diferencias con la obra cubista de Picasso¹.

El puerto de Amberes, 1906 (Colección estatal de Basilea) lámina en color V]

En primer lugar, un cuadro de la época anterior al cubismo en el que se observa una cierta semejanza con el fauvismo, pero también diferencias evidentes. En plena independencia ornamental respecto del color, faltan aquí esas grandes superficies cromáticas de los *fauves*, frecuentemente chillonas. Lo esencial no es en este cuadro el contraste de colores intensos, sino la luz uniforme, resplandeciente como pedrería. Además, la perspectiva en profundidad, que en el fauvismo está contrarrestada por el tapiz cromático, mantiene aquí su preponderancia.

Casas de L'Estaque, 1908 (Museo de Berna; se asemeja al "Paisaje" pintado ese mismo año en Basilea) [lámina color VIII]

Lo novedoso de esta pintura de los albores del cubismo consiste —antes que en cualquier particularidad estilística— en el *carácter propio del cuadro*. En comparación con las obras precedentes de otros pintores, aún salta a la vista la colosal solidez pictórica. El cuadro no es ya ventana; es en sí mismo árbol y muro.

El consabido recurso de reducir el colorido a gris, pardo y verde apagado, la eliminación de cielo y horizonte, la este-reometría de los cuerpos, todo ello sirve evidentemente al objeto de conseguir la corporeidad del cuadro. Vemos el cuadro como cuerpo macizo, y el medio más importante para lograrlo es la omisión de la perspectiva central. Ciertamente, a pesar de todo, los objetos (casas, árboles) están contruidos en perspectiva; pero cada uno de ellos bajo una perspectiva propia, de modo que no existe ya ningún punto de fuga *trazado a partir del observador*. La plasticidad, la espaciosidad del cuadro, se forma a partir de los objetos mismos⁶.

A continuación, dos obras principales del "cubismo analítico".

Primer ejemplo:

Violín y jarra, 1910 (Basilea) [lámina color VI]

En este cuadro, se puede constatar en primer lugar la teoría del "análisis objetual" del cubismo. No hay ninguna razón para hablar de descomposición en varios aspectos del violín, la jarra o el ángulo del muro. (En la obra de Juan Gris, se encuentra a veces una representación simultánea de diversos aspectos; en la época *cubista* de Picasso esto no aparece todavía hasta sus figuras femeninas de la década de 1930. Pero esa teoría del "cubismo" es una analogía errónea de la representación simultánea de diversos momentos de un proceso en el *futurismo*.)

Sin embargo, tampoco la idea menos dogmática de la superación de la "reproducción del fenómeno" en beneficio de un "análisis de la representación" (que debe representar la *esencia* del objeto y que, por tanto, hay que "leer") no ayuda aquí a entender el sentido del cuadro. El jarro, el violín y el ángulo del muro se hallan en el cuadro tal como figuran ante nuestros ojos.

Solamente es indiscutible que las vastas superficies de los cuerpos están desmenuzadas en partículas plásticas que son independientes tanto de la manifestación del objeto como de su representación característica, de suerte que los objetos parecen "despedazados".

El significado de esta "demolición del objeto" (el significado *visible*, a diferencia del concebido teóricamente) no se pone en evidencia cuando se cavila sobre los dos o tres "objetos" contenidos *en* el cuadro, sino cuando se examina *éste* con una visión de conjunto de lo que *aparece ante la vista*. Se descubre entonces que el caos aparente de partículas de pequeñas formas cóncavo-convexas compone un ritmo uniforme. (Se ve entonces claramente el centro del recinto, que

irradia hacia los ejes del cuadro, en el arabesco del mástil del violín.)

Lo que hace posible que los "objetos" estén analizados en su unidad *particular*, "objetual", es su inclusión en la unidad *plástica*, su participación en el ritmo plástico. La "demostración de los objetos" es un medio de estructuración plástica.

El paso de Braque al cubismo no es un tránsito de la manifestación del objeto a su representación, sino de la realidad del objeto a la realidad plástica. Ajustadas a la realidad plástica, *ambas cosas* (la construcción en perspectiva y la reflexión conceptual) se manifiestan como *mera* representación. Y podemos atenernos, como siempre en Braque, a sus propias declaraciones. Braque dice que no le importaba vivificar la "representación", sino el "cuadro". La "idea dominante" del cubismo ha sido hacer captar el espacio. (*Braque*, pp. 31 y 17).

Este carácter del cuadro, la *captabilidad* del espacio, se acentúa de intento en el famoso *La escarpia*. Mientras en un cuadro producido un poco antes en Nueva York (*Violín y paleta*, Leymarie, p. 42), figura una paleta colgada de una escarpia pintada de forma ilusionista, en este otro, la escarpia llena el cuadro, "clavada" en él, como en una sustancia maciza.

Ahora bien, en este cuadro, el volumen del jarro, la madera delicada y tangible del violín y la solidez del ángulo del muro son confirmaciones poéticas de su sentido escultórico: de su "carácter palpable".

¿Qué se puede inferir de tal entendimiento del cubismo en relación con el problema de la actualidad? Cuando se destaca tan unilateralmente el sentido escultórico, ¿no se trunca definitivamente toda referencia a la realidad? Esta impresión de un formalismo desentendido del mundo, alejado del mundo o totalmente ajeno al mismo, parece agudizarse aún más cuando no se pregunta sólo por la especial referencia a un "época", sino que se interroga, de modo más

general, qué tiene que ver con el *ser humano* tal concepción de la pintura y —aun cuando fuera acertada— una tal pintura.

No obstante, en esta pregunta reside la clave para la solución de nuestra pregunta acerca de la “actualidad” del cubismo de Braque. Y para demostrarlo, aducimos a continuación el segundo ejemplo de “cubismo analítico”.

El portugués, 1911 (Basilea) [lámina color VII]

Las diferencias de este cuadro, producido aproximadamente un año más tarde, acentúan el papel que en el cubismo de Braque corresponde a la intención escultórica: el tránsito de los elementos de construcción plásticos a los planos (y, por tanto, de figuras paralelas) significa una mayor aproximación a la normatividad pictórica. Lo mismo puede decirse de la acentuación, aquí todavía más rotunda, de los ejes y diagonales del cuadro. A partir de estos elementos adecuados a la superficie del lienzo, se forma nuevamente un *espacio*. Este carácter plástico-espacial del cuadro se hace fácilmente perceptible gracias al contraste deliberado que se consigue mediante esos tipos impresos de nítida superficie.

Por último, apenas se distingue aquí el *motivo* que da nombre al cuadro (*El portugués*): el esbozo de una figura sentada con un instrumento de cuerda. (Según la tradición, este motivo se debe de referir a un marino portugués que frecuentaba una taberna del puerto de Marsella.) Resulta problemático si tal “reconocimiento”, tal “reconstrucción por indicios” de la *figura* de este cuadro, puede ser la consideración pictórica adecuada al mismo.

Hemos de tener en cuenta en este caso que un cuadro como este puede *contemplarse* desde dos distintos puntos de vista. Puede uno *fijarse* en el cuadro punto por punto, *comparar* luego estos puntos entre sí y con aspectos análogos de otros cuadros, y por último —una vez reconstituidas estas observaciones parciales— *enlargadas* mentalmente. A diferen-

cia de tal procedimiento registrador y reflexivo ante el cuadro, existe otra posibilidad: tratar de percibir allí simultáneamente el juego de conjunto de los elementos.

Cuando no se recorre el cuadro, examinándolo punto por punto, sino que, manteniendo los ojos divergentes como para mirar a lo lejos, se sitúa uno simétricamente con respecto al conjunto del cuadro, sin cambiar la mirada, entonces, en una aclaración visiblemente creciente del espacio pictórico, en una concentración constante, se reúne la diversidad de elementos aislados (que, tomados uno por uno, producían tan caótico efecto) en un cuerpo estructurado a modo de rejilla y traslúcido como el cristal. Los ejes del cuadro, la pirámide esbelta en la vertical central, las zonas marginales aclaradas y cada punto aislado, según su posición, forma y claridad (hasta el vago contorno de la figura), no son ya elementos individuales, sino miembros estructurales de este espacio unitario esencialmente *claro*.

Hay que hablar igualmente de "espacio" y de "cuerpo", porque el conjunto es tan macizo como una sustancia palpable y a la vez tan transparente que se puede definir el *ver* como un *estar dentro*.

Lo que constituye el meollo de la diferencia entre esos dos distintos modos de contemplación no es la diferencia entre lo "racional" y lo "irracional" o entre lo "objetivo" y lo "subjetivo"; es la divergencia entre la *mera* reflexión, para la cual el cuadro es sólo un significante, y una visión operante, que percibe el cuadro en su propia acción espacial-corporal (o, pudiera decirse, lo *oye*, de la misma manera que un pianista oye la partitura). En un caso, se quiere "entender" el cuadro, y para ello se le considera algo dado que uno domina a medida que entiende. En el otro caso, uno se introduce en el cuadro, que no existe como tal desde un primer momento, sino en tanto uno se *introduce* en él. En el primer caso, el "observador" permanece en sí mismo y se imagina algo. En el segundo, al ver el cuadro, sale de sí mismo, y

participa en la construcción y el "funcionamiento" del cuadro.

¿Qué tiene que ver tal ponderación de dos modos de contemplación con la cuestión de la relación del arte con el ser humano? ¿No se consigue aquí, en rigor, un entendimiento de la novedad que entraña el cubismo en la historia del *arte*, el entendimiento de que aquí no se practica un nuevo estilo o un nuevo modo de descripción, sino que se altera en toda su extensión la noción del arte entonces habitual? Con el cubismo se abandona la noción del arte como *descripción*. El cuadro no es ya un objeto que reproduce, presenta o expresa algo a un observador; es un cuerpo que existe sólo en la correspondiente visión constructiva y operante. Ciertamente, cabe aplicar también a nuestra relación con el cuadro lo que Braque dice acerca de la relación de Cézanne con la naturaleza: ha dejado de ser "espectador". No se encuentra ya "fuera de las cosas". "Está enzarzado en la acción" (*Braque*, p. 57).

Pero con ello queda dicho también dónde reside, en tal clase de cambio histórico del *arte*, el eje, el *centro* de dicho cambio. Reside en la *actitud modificada que se exige aquí al ser humano*. Si el "cuadro" abandona la condición de objeto que revestía hasta entonces, ello corresponde al hecho de que el hombre salga de la condición de sujeto que hasta entonces tenía.

En esta coherencia entre la condición del arte y la del ser humano radica el significado más que estético del rechazo cubista de la perspectiva central. El ser humano no es ya, como desde el comienzo de la Edad Moderna, el punto de referencia universal de las cosas, que sólo se admitían en la medida y en la forma en que se adaptaban a la exigencia conceptual de aquél. Ese cambio en la historia del *arte*, que obedece a una intención escultórica en apariencia sólo inmanente al arte, significa *de suyo* —sin que haya que buscar una

“declaración” previa o secreta— una transformación del ser humano.

Esta circunstancia de que el logro artístico del cubismo tenga una correlación inmediata con una modificación de la relación del hombre con el mundo, resulta más clara cuando admitimos la cuestión de cómo se compagina el modo de contemplación expuesto, aparentemente “formalista”, basado en el propio Braque, con las teorías epistemológicas y antológicas del cubismo. Podría parecer que se mantienen aquí dos posturas contrapuestas: una (la que se remite a Picasso), según la cual al cubismo le interesa una afirmación nueva de la realidad; otra (orientada en Braque), para la que al cubismo le importa una clase nueva de arte. Es esta una falsa disyuntiva (aunque ciertamente inevitable para las teorías orientadas al objeto).

Qué pasa realmente con la relación entre “forma” y realidad puede dilucidarse si se piensa en el título del ejemplo anterior. Hemos visto que el motivo de la *figura* no puede ser el tema del cuadro; pero no hemos considerado aún si, en general, el “motivo” pierde su importancia. Indudablemente, la finalidad del cuadro no era la de ofrecer el retrato de un marino. Otro cuadro existente en Nueva York, que hace juego con éste, lleva por título simplemente *Hombre con guitarra* (Leymarie, p. 51). Pero, ¿qué ocurre con el motivo del guitarrista? En la mayor parte de los cuadros cubistas de Braque (en muchísimos de Gris y en buena parte de los de Picasso) figuran intérpretes de algún instrumento musical o los propios instrumentos. El sentido de este motivo pictórico se entiende cuando se esclarece qué *es* un instrumento musical. La realidad de una guitarra no es, evidentemente, lo que se puede captar ópticamente en su presentación como *objeto*. Sólo puedo saber qué es una guitarra cuando la toco o la oigo sonar. Si se quisiera pintar lo que es verdaderamente la guitarra, se debería, por tanto, pintar su interpretación, su audición: el “movimiento” de la música.

Contestando a la pregunta de por qué en sus cuadros aparecen con tanta frecuencia instrumentos musicales, Braque ha dicho que un instrumento musical es algo que se "hace vivir tocándolo" (*Braque*, p. 18). Puede añadirse a la reiterada explicación dada por él que su interés se centra en la "vida" de las cosas (como ejemplo, p. 56). Braque llama a esta "vida" la *relación* de las cosas: de unas con otras y de éstas con nosotros (pp. 41 y 55).

La "vida" o "relación" de las cosas —a diferencia de las de un objeto abstraído de la vida— no se puede *presentar* ni como mimesis ni como expresión. Sólo es susceptible de *plantearse* como espacio y ritmo. El cuadro debe ser (en el caso de la guitarra), en cuanto *este cuadro en concreto*, algo equivalente a la música. Debe ser un proceso en el que el "observador" pueda quedar "enzarzado" como en una danza.

Así, no es casualidad que en *El portugués* algunos de los tipos impresos, utilizados primeramente por la razón formal de su función de contraste, compongan el vocablo BAL. En otros cuadros cubistas de Braque se encuentran los nombres BACH o MOZART. No se alude a la música en general, sino —en el caso de Braque— a una clase de música cuya esencia reside aún en la danza y no en la expresión.

Lo que en la música se tiene por realidad de un violín o de un guitarrista tiene el mismo valor de realidad que corresponde al sabor de una fruta, a los atributos de pesadez, redondez, brillo y sonido de un vaso, a la "atmósfera" que pueda estar impregnada por el humo y la fragancia de una pipa.

Tales cosas cercanas, pertenecientes al trato humano, tienen, pues, su realidad en este trato, en tal clase de relación, y no en su objetividad. La visualización de esta realidad (es decir, en este caso, el hacerla *perceptible, palpable*) no es (en razón de esta misma realidad) objeto de la ciencia; es incumbencia del arte, a diferencia del único objeto que el plan-

teamiento científico de la verdad y la realidad permite. — En algunos cuadros de la última época de Braque puede aquilatarse lo expuesto. Elegimos para ello tres cuadros de la serie “de taller”, que, creados hacia 1950, representan un nuevo apogeo en la obra de Braque (el último de su vida).

Taller II, 1949 (Colección Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)
[lámina color XI]

A pesar de todo lo que ha cambiado, la proximidad al cubismo sigue siendo fundamental en un determinado aspecto. El cuadro no se revela, no es *percibido*, cuando el observador se limita a la pretensión de descifrar “objetos” enteros. Muchos aspectos saltan inmediatamente a la vista: la convexidad de la vasija, la cabeza mirando hacia la derecha y el gran pájaro que vuela hacia la izquierda; lo demás queda a oscuras. (Todavía son reconocibles, inequívocamente quizá, el caballete en segundo plano y la paleta delante.) Pero el cuadro se revela cuando se presta atención a la estructura de espacios cristalinos en su visible unidad. El *cromatismo* pardo y azul negruzco (que recuerda también al del cubismo) se convierte luego, al asociarse con partículas blancas y amarillas, en una combinación de oro y plata.

Como en otro tiempo los tipos de imprenta, así figura (o pende) la flecha aplanada que marca el límite espacial delantero; pero con esta flecha se ha sustituido el estatismo de entonces por un cierto *dinamismo*. Ahora bien, la auténtica novedad de este cuadro “de taller” consiste en que el espacio se halla en *movimiento*. La flecha responde al vuelo del pájaro y lo esencial de la cabeza es la dirección del movimiento de su mirada.

No obstante, el movimiento pervade el cuadro también de otro modo. En él impera un *intercambio* constante entre todas estas cosas del taller, reconocibles con más o menos claridad, “reales” e “imaginarias”. Todo se encuentra en trance de *transformación*. Cualquier intento de fijación sería

aquí y ahora un falseamiento inequívoco. La pluralidad de los objetos queda reducida a la unidad de su armonía recíproca (espacial).

Si Braque dijo antes que lo que le importaba era el espacio en que "viven" los objetos, afirma ahora con mayor decisión: "Olvidémonos de las cosas y consideremos sólo sus relaciones" (Leymarie, p. 106).

Taller V, 1949 (Basilea) [lámina color IX]

"Los objetos no existen ya para mí sino por su relación recíproca y por la relación entre ellos y yo" (Leymarie, p. 105). Esta idea explica por qué para Braque el interés por el espacio —aparentemente sólo escultórico— es, por razón de la realidad, tan importante. Y es que el "espacio" —*lo que visto desde las cosas se encuentra entre ellas*— es el elemento en el cual, en cuanto tal, se desarrollan las "relaciones".

Pero ¿cómo se debe visualizar esta relación jerárquica entre cosas y espacio que invierte la idea acostumbrada de la relación entre el ser y el no-ser? Con arreglo a estos cuadros: poniendo las cosas mismas en movimiento, evitando que sean algo susceptible de fijación.

Sin embargo, como esta superación de lo "objetivo", de la univocidad fijable, es en realidad un proceso visible, un proceso de transformación, Braque no necesita ningún simbolismo. Anota expresamente en la época de sus cuadros "de taller": "No se trata para mí de metáfora, sino de metamorfosis" (Leymarie, p. 106).

Esta nota aclara lo que Braque quiere significar con "*poesía*": la ambigüedad real en la que se expresa precisamente la verdadera condición de la realidad. A la sazón escribe Braque: "La realidad se manifiesta sólo a la luz de la poesía" (Leymarie, p. 106). Se puede no tomar esta declaración al pie de la letra. Su presupuesto es la consideración de que Braque estima la indisolubilidad, la oscuridad, la reserva... como componentes de la *realidad* y no como una de-

ficiencia reductible de nuestro conocimiento. Que la *poesía* revela la realidad concuerda con el hecho de que la realidad se evidencia sólo cuando se manifiesta su carácter enigmático.

Taller VI, 1950-1951 (Galerie Maeght, París) [lámina color X]

¿Qué sucede con el *tema* de estos cuadros, tan claramente destacado por medio de los caracteres comunes a toda la serie? (Hay ocho cuadros con este mismo título.) Se ha dicho que Braque se consuma aquí, al englobar todo lo que ha pintado en el transcurso de su vida como el mundo de su trabajo. Esto podría parecer una prueba contundente de esa definición del arte moderno según la cual la pintura se ha convertido en tema. Sólo que esto plantea una cuestión: si con eso se confirma la *opinión* que enlaza con esta definición y a tenor de la cual el arte concluye en la reflexión de sí mismo.

Una razón de que Braque pinte su taller, estriba en que no pinta nada con lo que no esté en relación inmediata, nada que se conozca sólo convencionalmente.

Pero existe además una razón especial de por qué para Braque la pintura se convierte en contenido de la pintura. Nos viene a la memoria una aseveración suya: la de que un cuadro necesita la *cooperación* de los hombres y con ello una actitud que para él está en contradicción con la inclinación general de esta época a la comodidad, a explicar, demostrar y clasificar⁷. En esto se manifiesta nuevamente la relación con el cubismo. Un cuadro se pinta de tal manera que, *sin* el esfuerzo de la vista, *sin* la acción reflexiva del "observador", se mantiene hermético.

Los casos en que la pintura se pinta a sí misma representan la antítesis de la autorreflexión. El arte no convierte al arte en un *objeto*, sino en *trabajo para nosotros*. En una época en la que, con el letargo y aturdimiento de los sentidos, se

escapa el mundo que les habla, el arte abre un acceso al mundo a través de sí.

Arte por mor del arte o arte como transformación de la realidad: esta disyuntiva teórico-estética muestra aquí sus límites. Hay transformaciones en el arte que consisten en modificar de cierta manera *la relación entre el ser humano y el mundo*. Puede caracterizarse esta transformación como una descentralización del hombre que contrarreste la práctica de la autonomía y de la autoposesión, hábito que se agudiza y consolida, y fundamenta el carácter tecnológico de la Europa de la Edad Moderna y actualmente la tendencia a la "europeización" de la tierra.

3. EPÍLOGO

El cubismo de Braque es un ejemplo del arte como crítica de una época en el arte *moderno*: la época de las artes plásticas que se inicia en 1905 con Matisse y en 1907 con Picasso y Braque. La relación histórica de este ejemplo del comienzo del "arte moderno" remite a un problema que nos plantea el principio del arte de la "*Edad Moderna*". Si la novedad de la Edad Moderna está en la tendencia a la autoposesión, caracterizada especialmente por el principio mimético de la perspectiva central, ¿debe afirmarse por ello (como hacen suponer algunas manifestaciones de Braque) que la "*Edad Moderna*" empieza con el Renacimiento? Esta pregunta sólo admite una doble respuesta de tono contradictorio.

Primera respuesta: el proceso de "autoabsolutización", que se patentiza en la perspectiva central, se establece mucho antes. Comienza ya con los ilustres contemporáneos de Platón en la escultura posclásica griega (Escopas, Praxiteles, Timoteo y Lisipo): con la acogida de la perspectiva espacial llamada por los griegos *skēnographia* ("decoración teatral"), en la pintura y la escultura de fuste⁸; y con la con-

versión en imagen de la arquitectura merced a los principios de la "pintura visual" y del reparto proporcional planimétrico del espacio desde el helenismo.

Lo establecido con tal fin, en la época tardía del arte griego y en la antigüedad romana, no llega a ser preponderante hasta mediados del siglo XVIII desde que se identifica el "arte" con lo puramente figurativo, es decir: desde la quiebra de lo arquitectónico en el ámbito de la pintura (y de la escultura), la cual integra la "crisis del arte hacia 1800" (como ha demostrado Theodor Hetzer en un artículo de 1932 sobre Goya)⁹.

Entronca con esto la segunda respuesta a la pregunta sobre el significado de la perspectiva central: desde principios del Renacimiento hasta fines del barroco, la perspectiva central es sólo un *factor* de la estructura general del arte. En los tres siglos que van desde Mantegna y Alberti hasta Watteau y Canaletto tal perspectiva fomenta las fuerzas de compensación en la *construcción* del cuadro, en el ritmo del colorido (primero en Venecia y posteriormente en España), en la tectónica peculiar de los planos (en Florencia y Roma), en la unidad de iluminación (como en Rembrandt o Claude Lorrain), en el carácter *musical* del cuadro (como en Poussin)¹⁰, en el *dramatismo* de la acción pictórica (como en Rubens) o en el *pintoresquismo* gráfico (como en Velázquez). También la dinámica perspectivista de Tintoretto es una particular realidad pictórica que no se centra en la óptica del sujeto creador u observador.

Distinta de sus creaciones antecedentes en la perspectiva espacial helenista-romana, distinta también de sus desarrollos y repercusiones en los tiempos modernos (por ejemplo, en la idea de la "mónada" o en la noción del ciclo regular de dirección y acoplamiento de reacción), la perspectiva central del Renacimiento es —en cuanto principio *artístico*— un contrapeso frente a la tendencia, iniciada hacia el final de la Edad Media, a la infinitud, a la inmensidad; en esta épo-

ca hace posible la *aproximación* de lo infinito en el "cuadro", en el *ars*¹¹.

Con esta transformación transitoria del carácter de perspectiva central de la matematización, en factor del *arte* concuerda la significación histórico-universal propia de esta época artística que va de Giotto y Masaccio hasta Tiepolo y Chardin, época que denominamos "Barroco" y "Renacimiento"¹². En el uso de estas denominaciones queda las más de las veces sin decidirse la cuestión de si significan el conjunto de una etapa cronológica definida o constituyen tan sólo una de las varias vías en el conjunto de esa época. ¿Se diferencian Florencia y Habsburgo hacia 1500, se diferencian Rubens y Descartes a la manera de dos disciplinas diversas de investigación, o pertenecen, pese a todas sus similitudes de estilo, a dos *centros* completamente distintos dentro de una misma época? (Bruno y Vico estarían más próximos a la historia del arte que a la historia de la metafísica.)

Para el estudio de las artes plásticas del siglo XIX, desde este punto de vista se impondría la tarea de enlazar el viejo interés por el rango artístico de los diversos pintores de ese siglo con la atención a la *diferencia*, característica del mismo, entre pintura *conforme* con su época y aquella otra que resiste la "corriente de la época" y con ello podría constituir una *crítica* de lo contemporáneo (tomado ese vocablo en el doble sentido de aclaración y de superación), semejante a la que Bataille ha presentado¹³ en el testigo principal de la idea de "*l'art pour l'art*": Manet. La nueva posibilidad del arte en la era industrial, la de ser fuerza antagónica (no un espejo de lo real, una "imagen" de la "realidad" —como el arte oficial de la época—, sino una *realización* —como Cézanne ha dicho de su propio arte—), comienza con dos pintores ingleses: Constable (nacido en 1776) y Turner (nacido en 1775).

CAP. I

* Conferencia en la escuela de verano de Korčula, Yugoslavia, el 23 de agosto de 1971. Comparada con la primera publicación de la misma en la revista *Praxis* (8, 1972, pp. 79-92), está ligeramente corregida y tiene mayor número de notas. (El 1 de diciembre de 1971, la conferencia se repitió en la Universidad General de Kassel. Una traducción al sueco apareció en la revista *Horisont*, Estocolmo, 20, 1973, pp. 69-81.)

Richard Hamann (*Geschichte der Kunst* —Historia del Arte, vol. 2, De la prehistoria a la antigüedad posclásica, 1952) divide la historia del origen del arte en dos: hay un origen mimético al final del paleolítico y un origen tectónico en el neolítico. Hans Sedlmayr separa de la "fase eidética y mimética" con la que empieza la historia del arte en el paleolítico primitivo, la "fase tectónico-simbólica del neolítico": "Ursprung und Anfänge der Kunst" (Origen y comienzos del arte), 1956, que se encuentra incorporado en Sedlmayr, *Epoche und Werke* (Epoocas y Obras), 1959, pp. 7-17, especialmente p. 16.

Las citas de Phillip King están tomadas de *Sculpture 1860-1968* (Escultura), catálogo de la Galería Whitechapel, Londres, sept.-oct. 1968. Cf. también Phillip King, *Sculpture*, Rowan Gallery, Londres, jul. 1970; Phillip King, *Kröller-Müller National Museum*, Waterloo, 1974. Asimismo, Robert Kudielka, *Das Kunstwerk* (La Obra de Arte), 1968, cuaderno 1/2, y *Studio International*, enero 1969; William Tucker, "What Sculpture is" (Lo que es la escultura), en *Studio International*, dic. 1974.

La cita de Marx acerca del hombre real, corporal (p. 16) en los Manuscritos de París de 1844, *Nationalökonomie und Philosophie* (Economía política y filosofía), ed. Kröner de los escritos de juventud, editorial Landshut, 1968, p. 273.

Sobre el cubismo, véase el capítulo VIII de este libro y la colección de escritos de Georges Braque mencionados a lo largo de dicho capítulo.

Sobre la relación entre el juicio artístico en el libro 10 de *La República* de Platón y el viraje del arte alrededor de 400 a. de C., véase los dos ensayos de B. Schweitzer mencionados en la nota 8 del capítulo VIII y la primera sección del capítulo VII.

Sobre el concepto de mimesis como danza en *Las Leyes* de Platón y en Aristóteles véase, Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (La mimesis en la antigüedad, imitación, presentación, expresión), 1954 (Dissertationes Bernenses I, 5).

Sobre Georges Bataille, véase G. Bataille, *Lascaux oder Die Geburt der Kunst* (Lascaux o el Nacimiento del Arte), 1955, Skira, Ginebra; G. Bataille, "Le berceau de l'humanité" (La cuna de la humanidad), *Tel Quel*, 40, 1970. Versión alemana, *Die Wiege der Menschlichkeit*, Radio de Alemania Meridional, Stuttgart, 15 marzo 1971.

En la investigación de la prehistoria parecen cada día más lejanos los intentos de interpretación mágica de la pintura rupestre. Remitimos aquí a André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art Occidental* (Prehistoria del Arte Occidental), 1965, Editions d'Art Lucien Mazenod; versión alemana (*Prähistorisches Kunst*), 1971, Herder Friburgo, Basilea, Viena; sobre todo al capítulo "La religión del hombre paleolítico" (pp. 203-220); Hermann Müller-Karpe, *Geschichte der Steinzeit* (Historia de la Edad de Piedra), 1974, C. H. Beck, Munich, especialmente los capítulos sobre el origen del arte en el paleolítico (pp. 157-163) y sobre las obras plásticas en el ámbito del culto y la religión del paleolítico (pp. 262-275); Karl J. Narr, *Urgeschichte der Kultur* (Prehistoria de la Cultura), 1961, Kröner, Stuttgart, el capítulo "Eiszeitliche Höhere Jägerkultur" (Cultura superior de los cazadores del período glacial), pp. 90-163; del mismo autor, el capítulo sobre la prehistoria primitiva en su contribución a la obra colectiva *Neue Anthropologie* (Nueva Antropología), editada por H. G. Gadamer y P. Vogler, vol. 4, Antropología de la Cultura, 1973, pp. 39-61. Límites y posibilidad de analogías entre los fenómenos etnológicos y prehistóricos son tratados recientemente por Meinhard Schuster en su conferencia "Ethnologische Bemerkungen zum Kontinuitätsproblem" (Consideraciones etnológicas sobre el problema de la continuidad), publicada en Hans Trümper, *Kontinuität Diskon-*

tinuität in den Geisteswissenschaften (Continuidad y Discontinuidad en las Ciencias del Espíritu), 1973, editora científica Darmstadt, pp. 95-114. Respecto del trabajo del Instituto Frobenius de Francfort remitimos a la colección *Völkerkunde, Zwölf Vorträge zur Einführung in ihre Probleme* (Etnología. Doce conferencias sobre la introducción en sus problemas), editor B. Freudenfeld, 1960, C. H. Beck Munich.

André Breton es citado según la nueva edición de *André Breton: Die Manifeste des Surrealismus* (André Breton, Manifiestos del Surrealismo), 1968, Rowohlt, ed. de bolsillo, p. 76 y s.

CAP. II

* Conferencia del 24 de agosto de 1970 en los cursos de verano de Korčula (dedicados ese año al tema "Hegel y nuestro tiempo").

Las citas de Hegel están tomadas de la respectiva edición de la Biblioteca Filosófica de la editorial Meiner. Sobre la introducción en la *Fenomenología del Espíritu*, véase especialmente M. Heidegger, "Hegels Begriff der Erfahrung" (Concepto hegeliano de la experiencia) en *Holzwege* (Veredas), 1950; J. Habermas, *Erkenntnis und Interesse* (Conocimiento e Intereses), 1968, pp. 14-35; R. Bubner, *Problemgeschichte und systematischer Sinn einer Phänomenologie* (Historia problemática y sentido sistemático de una fenomenología), en *Estudios sobre Hegel* 5, 1970, pp. 129-159. Acerca del concepto hegeliano de formación, H. F. Fulda, *Das Problem einer Einleitung in Hegels Wissenschaft der Logik* (El problema de una introducción en la Ciencia de la Lógica de Hegel), 1965. Debo mucho en la comprensión del Prólogo a mis conversaciones con Walter Schulz. Acerca de la relación de filosofía e historia en Hegel, véase además H. Marcuse, *Hegels Ontologie und die Grundzüge einer Theorie der Geschichtlichkeit* (Ontología de Hegel y caracteres esenciales de una teoría de la historicidad), 1932, 3.^a ed. 1974; K. H. Volkman-Schluck, *Metaphysik und Geschichte* (Metafísica e Historia), 1963; M. Riedel, *Die dialektische Begründung der Notwendigkeit des Fortschritts in Hegels Geschichtsphilosophie* (La fundamentación dialéctica de la necesidad del progreso en la Filosofía de la Historia de Hegel), en *Anuario de Hegel*

1968/69, pp. 89-106. (En 1971 apareció el libro de Werner Marx Hegels *Phänomenologie des Geistes. Die Bestimmung ihrer Idee in "Vorrede" und "Einleitung"* (Fenomenología del Espíritu de Hegel. La determinación de sus ideas en el Prólogo y en la Introducción).

CAP. III

* El capítulo corresponde a un ensayo del mismo título publicado en la revista *Studia philosophica*, anuario de la Sociedad Suiza de Filosofía, 30/31, 1970-71, aparecido en 1972, pp. 126-166. He presentado partes de los trabajos preparatorios en 1970 ante la Sociedad Kantiana de Munich (en este libro especialmente el contenido de la sección 1) y en 1971 ante la Sociedad Filosófica de Basilea (aquí especialmente el contenido de la sección 3). Las citas están tomadas de la primera edición de las obras completas (1856-1861), los cuatro volúmenes de la parte II son aquí numerados como los tomos 11-14. El *Programa sistemático* de 1796, según la edición de H. Fuhrmanns, *Schelling, Briefe und Dokumente* (Schelling, cartas y documentos), vol. I, 1962, pp. 68-71. *Las Edades del Mundo*, según la edición de las versiones primitivas de M. Schröter, 1946.

¹ Especialmente a través de la conferencia de Walter Schulz *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings* (La consumación del Idealismo alemán en la Filosofía tardía de Schelling) que dio a conocer por primera vez las conclusiones del libro que con el mismo título había sido publicado en 1955 (2.^a ed., 1975). (Los debates del Congreso sobre Schelling en Bad Ragaz fueron publicados en una separata de *Studia philosophica* 14, 1954.)

² *Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur* (Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza) de 1807 y *Zur Geschichte der neueren Philosophie* (Sobre la historia de la filosofía moderna), lecciones de Munich de 1827.

³ Hans Jörg Sandkühler ilustra con citas de las lecciones 22 y 23 de *Filosofía de la Mitología* su tesis acerca del individualismo

—lejano y enemigo de la praxis— del viejo Schelling (Sandkühler, *Freiheit und Wirklichkeit. Zur Dialektik von Politik und Philosophie* (Libertad y Realidad. Acerca de la dialéctica de Política y Filosofía), 1968, en especial el capítulo final "Die positive Philosophie des Staats" (La filosofía positiva del Estado), y Sandkühler, *F. W. J. Schelling*, colección Metzler, 1970, especialmente pp. 80, 85 y 102 s.). En el primer libro, Sandkühler dice: "El encuentro posible de la salvación es —y seguirá siéndolo en la doctrina completa de Schelling— el autosacrificio del hombre, la renuncia a la libertad (...) La renuncia a la libertad implica el abandono de la praxis (el cual implica igualmente abandonar la teoría de la praxis, la filosofía práctica). Después de la revolución de 1848, Schelling simplemente comprendió lo que desde 1800 tenía su filosofía de tendencias que negaban la praxis" (*Freiheit und Wirklichkeit*, p. 168).

⁴ W. Szilasi, "Schellings Beitrag zur Philosophie des Lebens" (Contribución de Schelling a la filosofía de la vida) (conferencia de 1954) en Szilasi, *Philosophie und Naturwissenschaft* (Filosofía y Ciencia Natural), 1961 (Ed. de bolsillo Delp 347). W. Wieland, "Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur" (Los comienzos de la filosofía de Schelling y la cuestión sobre la naturaleza) en *Natur und Geschichte* (Naturaleza e Historia), en el LII aniversario de Karl Löwith, 1968, pp. 406-440. (Para el trabajo sobre Schelling del autor, véase especialmente vol. I, 1966, pp. 35-72 y 133-154.)

⁵ Véase la contribución del autor en el obsequio a Walter Robert Corti (editado por D. Larese y H. Strehler), Amriswil, 1970, pp. 57-62: *Natur und Geschichte bei Schelling* (Naturaleza e Historia en Schelling).

⁶ Acerca de W. Schulz, véase la nota de la p. 38. Klaus Hemmerle, *Gott und das Denken nach Schellings Spätphilosophie* (Dios y el pensamiento según la filosofía tardía de Schelling), 1968.

⁷ Partiendo de la idea de que la religión cristiana ha fundado la estructura del pensamiento histórico europeo, Schelling saca en la novena lección sobre los métodos del estudio académico (*Über das*

Studium der Theologie —Sobre el estudio de la Teología—) una consecuencia para el estudio de esta misma religión, esto es, para la teología: derivar la “doctrina” del Cristianismo a partir de la historia (de la época de historia universal fundada por el Cristianismo), a partir del mundo que lo ha creado (5, 300) en lugar de proveer la autoridad a los primeros libros. Reprocha al Protestantismo: “En lugar de la autoridad viviente, apareció la autoridad de libros muertos escritos en lenguas muertas y, dado que éstos por su propia naturaleza no podían ser vinculantes, una esclavitud aún más indigna, la dependencia de símbolos que tenían a su favor una mera apariencia humana” (5, 301).

⁸ Véase además la propia interpretación de Schelling acerca del efecto histórico de la epopeya homérica (inspirada en una interpretación de Herodoto II, 53) en la 1.^a Lección sobre Filosofía de la Mitología (II, 15-25); además del autor, *Schelling*, vol. II, 1969, pp. 107-118. Un pequeño estudio de J. Burckhardt se ocupa del cambio histórico propiamente dicho de la función histórica de la poesía, colocado al fin del capítulo 2, “Zur geschichtlichen Betrachtung der Poesie” (Sobre la consideración histórica de la poesía), en las *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* (Consideraciones de Historia Universal).

⁹ Véase Wolfgang Wieland, *Schellings Lehre von der Zeit* (Doctrina de Schelling acerca del tiempo) (*Heidelberger Forschungen* 4), y Jürgen Habermas, “Dialektischer Idealismus im Übergang zum Materialismus- Geschichtsphilosophische Folgerungen aus Schellings Idee einer Contraction Gottes” (El idealismo dialéctico en transición hacia el materialismo. Consecuencias filosófico-históricas de la idea de una contracción de Dios en Schelling), conferencia de 1961, en Habermas, *Theorie und Praxis* (Teoría y Praxis), 3.^a ed., 1969, pp. 108-161. (Mencionemos también aquí a Werner Marx, *Grundbegriffe der Geschichtsauffassung bei Schelling und Habermas* (Conceptos fundamentales de la concepción histórica en Schelling y Habermas), *Philosophisches Jahrbuch* 81, 1974, pp. 50-76.

¹⁰ Véase Walter F. Otto, “Der Sinn der eleusinischen Mysterien” (El sentido de los misterios de Eleusis), 1939, en W. F. Ot-

to, *Die Gestalt und das Sein* (La figura y el ser), 1955, 2.^a ed. 1959, pp. 313-337; del mismo autor, "Ein griechischer Kultmythos vom Ursprung der Pflugkultur" (Un mito cultural griego sobre el origen de la cultura del arado), 1950, en W. F. Otto, *Das Wort der Antike* (La palabra de la Antigüedad), 1962, pp. 140-161.

Observaciones etnológicas indican la diversidad de la labranza con azada (probablemente más antigua), de la siembra de tubérculos, y de la agricultura (probablemente más primitiva), de la siembra de semillas (que en el mundo antiguo está unida con la cría de ganado mayor, especialmente de vacuno). La diversidad queda subrayada por el hecho de que los agricultores de azada hacen remontar el origen de su modo de existencia a la matanza y enterramiento de un ser divino. (A. E. Jensen, *Das "Hainuwele" Motiv* (El motivo "Hainuwele"), los sembradores de semillas, por el contrario, lo hacen remontar a un robo de la semilla en el cielo (A. E. Jensen indica las analogías de este motivo con el mito de Prometeo). Sólo la siembra de semillas constituye el fundamento de las culturas superiores que (fuera de la América antigua) están relacionadas con el perfeccionamiento de esta forma de agricultura mediante el uso del arado. Respecto de la indicación de Schelling acerca de la relación entre la aparición del cultivo de plantas en general y el mito de Deméter, se debería, por tanto, decir poniendo ciertos límites que ahí puede verse la explicación mitológica de la forma antigua del cultivo de plantas (del cambio de la caza, pesca y recolección al cultivo de la tierra en cuanto tal). Esto correspondería —en el esquema de Schelling— a la época de transición de la época ahistórica de la humanidad a la época histórica de la misma, esto es, a lo que él llama "tiempo relativamente ahistórico" (véase aquí p. 65), mientras que a la época más primitiva pertenece su equiparación (justificada) del comienzo de las culturas superiores con el inicio de la agricultura que está caracterizada —según piensa— por una división de la propiedad. Remitamos sobre este punto a Adolf E. Jensen, "Der Ursprung des Bodenbaus in mythologischer Sicht. Bemerkungen zu H. Baumann, *Das doppelte Geschlecht*" (El origen del cultivo de la tierra según una visión mitológica. Consideraciones acerca de El Doble Género de H. Baumann) en *Paideuma* 6, 1954-58, pp. 169-180. Sobre el

motivo "Hainuwele" en extenso, Jensen, *Die getötete Gottheit, Weltbild einer frühen Kultur* (La divinidad matada. Concepción del mundo de una cultura primitiva), 1966, Urban-Bücher, 90; Helmut Straube, "Der frühe Feldbau, Wirtschaft und Weltbild" (La agricultura primitiva. Economía y Concepción del Mundo) en Burghard Freudenfeld (editor), *Völkerkunde* (Etnología), 1960.

¹¹ Véase además del autor: "Wissenschaft und Geschichte bei Droysen" (Ciencia e Historia en Droysen), en *Wirklichkeit und Reflexion* (Realidad y Reflexión), miscelánea dedicada a Walter Schulz, 1973, pp. 313-333).

¹² Sobre Herodoto y Tucídides remitimos aquí a los siguientes ensayos: Christian Meier, "Die Entstehung der Historie" (Origen de la Historia) en *Poetik und Hermeneutik* (Poética y Hermenéutica) 5, 1973, pp. 251-305; Walter F. Otto, "Herodot und Thukydidés" (Herodoto y Tucídides) 1947, en Otto, *Das Wort der Antike*, 1962, pp. 247-292; Karl Reinhardt, "Herodots Persergeschichten" (Historias Persas de Herodoto), 1940, Reinhardt, "Thukydidés und Machiavelli" (Tucídides y Maquiavelo), 1943, ambos en Reinhardt, *Vermächtnis der Antike* (Legado de la Antigüedad), 1960, la conferencia sobre Tucídides también en Reinhardt, *Die Krise des Helden* (La crisis del héroe), 1962, dtv. 93.

¹³ Schelling distingue —por cierto según la relación de condición y fin— entre Estado y sociedad: como explica en la lección 23 de la *Filosofía de la Mitología*, el Estado deja al individuo "un espacio libre para las virtudes voluntarias, que sólo así son personales [precisamente por cuanto no las 'exige']. Por ejemplo que uno sea equitativo, esto es que no lleve hasta el extremo su derecho en perjuicio de otros (...) sino que prefiera privarse de algo aun cuando tendría la ley de su parte; (...) o que uno sea veraz, fiel a sus promesas, aun cuando no pueda ser forzado a cumplirlas, o servicial, benévolo, amable: virtudes que la pura razón no puede prescribir ni proscribir, virtudes que son puramente personales, a las que podíamos dar el nombre de sociales, pues con ellas se eleva la comunidad voluntaria y, por tanto, superior sobre la involuntaria; a tal comunidad llamaremos sociedad" (II, 541).

¹⁴ Véase además la polémica de Schelling contra la concepción

del Estado de Hegel que ha publicado Alexander Hollerbach en su libro *Der Rechtsgedanke bei Schelling* (La idea del derecho en Schelling), 1957, pp. 209-211, a partir de los apuntes sobre una lección de Schelling en el semestre de invierno 1833-34. El final del texto citado dice: "Quien, por tanto, quiere elevar al Estado a la categoría de supremo absoluto de todo poder humano, ha colocado al Estado fuera de toda relación verdaderamente racional y su sistema es, por consiguiente, en el sentido auténtico de la palabra un antiliberalismo esencial, pues somete al Estado todo lo que es verdaderamente libre. Una expresión de esta actitud concreta es precisamente el famoso lema de Hegel. *Todo lo real es racional y viceversa.*"

CAP. IV

* Las citas de Nietzsche (también en los capítulos VI y VII) están tomadas de las siguientes ediciones:

1. Friedrich Nietzsche, "Obras en tres volúmenes", editadas por Karl Schlechta (1966), 7.^a ed. 1973. (Se citan dando el número del volumen y la página.)

2. Se cita además el número de la página del volumen correspondiente de la edición en libros de bolsillo de la obra de Nietzsche, ed. Kröner, 1964.

3. Sólo en algunos casos de nuevas ediciones de las obras completas aún inconclusas se citará: "Obras de Nietzsche. Edición crítica de obras completas", de Giorgio Colli y Mazzino Montinari (con las siglas: NW, parte, número del volumen).

4. En el capítulo VI, además, citas de los trabajos preparatorios del *Nacimiento de la Tragedia* conforme a la gran edición en octavo de las obras de Nietzsche, vol. IX, 1903, ed. Ernst Holzner (siglas: GA IX).

Las dos secciones centrales de este capítulo se tocan en algunos pasajes con el ensayo "Nietzsches Kritik der historischen Wissenschaften" (Crítica de Nietzsche sobre las ciencias históricas), en *Praxis* 6, 1970, pp. 223-236.

¹ Véase además Karl Jaspers, *Nietzsche*, 1936, la parte *Nietzsches Selbstauffassung seines Weges* (La concepción de Nietzsche acerca de su camino), 2.^a ed., 1946, pp. 44-49, y Karl Löwith,

Nietzsches Philosophie der Ewigen Wiederkehr des Gleichen (Filosofía de Nietzsche sobre el eterno retorno de lo mismo), 1.^a ed., 1935, pp. 21-26; 2.^a ed., 1956, pp. 25-31.

² Véase el comienzo del prólogo del segundo tomo de *Humano, demasiado humano* de sept. 1886 (I, 737 y s.; 3 y s) y las afirmaciones sobre el *Nacimiento de la tragedia* y las "Consideraciones extemporáneas" de *Ecco Homo*, escrito en el otoño de 1888 (II, 1108-1117; 347-354).

³ Sobre esta concepción de la obra primera de Nietzsche véase el libro de Heinz Röttges, *Nietzsche und die Dialektik der Aufklärung. Untersuchungen zum Problem einer humanistischen Ethik* (Nietzsche y la dialéctica de la Ilustración. Investigaciones sobre el problema de una ética humanista), 1972, excelente por las importantes interpretaciones del período intermedio.

⁴ Ernst Buschor, *Begriff und Methode der Archäologie* (Concepto y Método de la Arqueología), del manual de Arqueología, 1939; actualmente en Buschor, *Von griechischer Kunst* (Del arte griego), 1956, pp. 184-198. La cita en p. 194.

⁵ Sobre la relación de esta idea con la profesión que Nietzsche ejercía entonces, véase la conferencia de Karl Reinhardt *Die klassische Philologie und das Klassische* (La Filología clásica y lo clásico) de 1941, especialmente la confesión allí citada de Wilamowitz, maestro de Reinhardt. (Reinhardt, *Die Krise des Helden*, 1962, dtv. 93; sobre Nietzsche y Wilamowitz, pp. 127-130.)

⁶ A partir de la veneración por la velocidad en la moderna sociedad industrial intenta Nietzsche aclarar "el afán de moda por la forma bella" que se difundía en la Alemania posterior a 1870 (y que hoy se añora casi con nostalgia: se le podría quizá entender como un desplazamiento, una huida "de aquella prisa, de aquel atrapar anhelante del momento, de aquella premura que corta los frutos del árbol antes de que estén maduros, de aquel correr y cazar que abre surcos en el rostro de los hombres y asimismo tatúa todo lo que hacen. Como si actuara en ellos un brebaje que no les dejara ya respirar tranquilamente, se precipitan como infelices esclavos de las tres "emes" —del momento, de la opinión*, de la

* Opinión, en alemán, se dice *meinung*. He aquí, pues, la segunda *m* a la que alude Nietzsche. (*N. del T.*)

moda—, a una preocupación indecente; así naturalmente (...) se hace necesaria una elegancia mentirosa con la que pueda enmascarse la enfermedad de la premura indigna" (*Schopenhauer como educador*, cap. 6; I, 334, 259 y s.).

En el prólogo para una planeada edición en libro de las conferencias *Sobre el futuro de nuestras instituciones de enseñanza* de 1872, dice Nietzsche que este libro se dirige a hombres "que todavía no se han metido en la vertiginosa prisa de nuestra época rodante y todavía no experimentan un placer idolátrico cuando se arrojan bajo sus ruedas; para hombres, por tanto, que todavía no se han acostumbrado a estimar el valor de las cosas de acuerdo con el ahorro o la pérdida de tiempo" (III, 272 y s.; 518).

⁷ Indiquemos aquí los ejemplares planteamientos para una diferenciación histórico-estructural del arte egipcio, griego y romano en los trabajos del arqueólogo Guido Kaschnitz von Weinberg (1890-1958), ahora especialmente *Escritos escogidos*, 1965, vol. I (Escritos sobre Escultura) y vol. III (Arte Mediterráneo. Exposición de sus estructuras). Sobre Kaschnitz von Weinberg, Werner Fuchs, en *Göttingische Gelehrte Anzeige* (Registro de Intelectuales de Gotinga), 221, 1969, pp. 25-41.

⁸ Erik Hornung demuestra la práctica aquí mencionada de una liberación a partir de un modo de pensar propio aun en el alejamiento de la imagen del politeísmo de la religiosidad egipcia (orientada a las modernas religiones redentoras) que nos es familiar: *Der Eine und die Vielen, Ägyptische Gottesvorstellungen* (El uno y los muchos. Representaciones egipcias de Dios), 1971 (*Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 2.^a ed., 1973).

⁹ Christian Meier, *Entstehung des Begriffs "Demokratie". Vier Prolegomena zu einer historischen Theorie* (Formación del concepto de "Democracia". Cuatro prolegómenos para una teoría histórica), 1970 (Surhkamp 387). Los títulos de los cuatro ensayos y conferencias: La formación del concepto de "Democracia", Guerra civil de César, Qué tiene que ver con nosotros todavía hoy la historia antigua (Manuscrito corregido de una conferencia ante la Facultad de Historia de la Universidad de Friburgo, 1966), La ciencia del historiador y la responsabilidad del contemporáneo (lección inaugural en Basilea, 1968).

¹⁰ Chr. Meier evoca además a Richard Harder. El escrito de

este *Die Eigenart der Griechen* (La peculiaridad de los griegos) de 1949 ha aparecido de nuevo en Herder (120, 1962) bajo el mismo título (junto con una *Introducción en la Cultura griega*, una de las obras póstumas.)

¹¹ Edgar Salin ha reunido la correspondencia entre Burckhardt y Nietzsche como apéndice de su escrito *Jacob Burckhardt y Nietzsche*, Programa del Rectorado de la Universidad de Basilea para el año 1947 (1938). Véase las pp. 207-229.

¹² F. Stähelin señala influencias demostrables de Nietzsche sobre Burckhardt en la introducción a su edición de *Griechischen Kulturgeschichte* (Historia de la Cultura Griega): Obras Completas de Jacob Burckhardt, vol. XIII, 1930, pp. XXIII-XXIX.

¹³ Sobre la relación entre Nietzsche y Burckhardt: C. A. Bernoulli, *Franz Overbeck y Friedrich Nietzsche*, 1908, vol. I, pp. 39-58 (Los años del Instituto de Basilea). Bernoulli, *Nietzsche y Suiza*, 1922, pp. 13-17 (Jacob Burckhardt y el Historicismo). Charles Andler, *Nietzsche y Jacob Burckhardt*, 1926 (la parte traducida al alemán de Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée* [Nietzsche. Su vida y pensamiento], 6 vols. París 1920-31]. Carl Neumann, *Jacob Burckhardt*, 1927, pp. 251-259. Karl Wick, "Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche. Zum europäischen Säkularisationsprozess" (Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche. Acerca del proceso europeo de secularización) en *Schweizerische Rundschau* 30, 1930, pp. 736-740. Walther Rehm, *Jacob Burckhardt*, 1930, especialmente pp. 147-252 (Ejes filosófico-históricos, Burckhardt y Nietzsche. El mundo griego y su interpretación). Karl Löwith, *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte* (El hombre en medio de la historia), 1936, nueva ed. 1966. Cap. 1: Burckhardt y Nietzsche. Véase también Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* (Historia universal y suceso salvífico), editado primero en EE. UU., 1949; primera edición de la versión alemana 1953, ver cap. 2: Burckhardt. Edgar Salin, *Vom deutschen Verhängnis. Gespräch an der Zeitenwende: Burckhardt - Nietzsche* (Sobre el destino alemán. Diálogo en el cambio de los tiempos: Burckhardt - Nietzsche), rde 80, 1959 (nueva impresión del Programa del Rectorado de Basilea de 1937). Alfred von Martin, *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog* (Nietzsche y Burckhardt. Dos mundos espirituales en diá-

logo), 1941, 4.^a ed. 1947. Erich Heller, *Burckhardt y Nietzsche* (1952), actualmente en Heller, *Nietzsche*. Tres ensayos, 1964 (ed. Suhrkamp 67), pp. 7-33.

¹⁴ Acerca de la historia del texto, véase Rudolf Stadelmann en el apéndice de su edición histórico-crítica completa de Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 1949.

¹⁵ Citas tomadas de las siguientes ediciones. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ed. aumentada, editor Rudolf Marx, edic. de bolsillo Kröner (1.^a ed. 1928), aquí según la edición de 1963 (abreviado, WB [CHU en la traducción castellana]). La Introducción a la historia de la cultura griega según la edición de Burckhardt, *Obras Completas de Wissenschaftlichen Buchgesellschaft*, 1962, vol. 5 (abreviado, GK [HCG en la traducción castellana]). *Historische Fragmente* (Fragmentos Históricos) de las obras póstumas recogidos por Emil Dürr, con un prólogo de Werner Kaegi, 1957 (abreviado, HF [FH en la traducción castellana]). (La Europa moderna y la experiencia del presente es el tema del vol. 5 de la *Biografía* de Burckhardt escrita por Werner Kaegi, aparecida en 1973).

¹⁶ Sobre Bernoulli y Löwith véase n. 13 de este capítulo. Las citas están tomadas del libro de Löwith sobre Burckhardt, pp. 152, 49, 55, 38, 37.

¹⁷ Lo que critica aquí Burckhardt como Filosofía de la historia (ideología de la historia) es comparable con lo que Golo Mann critica en su defensa de la "historia de eventos" (la historia relatada) que considera el polo opuesto de lo que se llama "análisis estructural". Golo Mann, "Die alte und die neue Historie. Überlegungen zu einer Wissenschaft und ihrer Krise" (La historia antigua y la moderna. Consideraciones acerca de una ciencia y su crisis), conferencia dictada en el Congreso "Cambio de Tendencia" organizado por la Academia de Bellas Artes de Baviera en noviembre de 1974 y publicada en *Süddeutschen Zeitung* (30-XI/1-XII-1974). Burckhardt se aleja del todo de esta oposición.

¹⁸ La nota añadida "también para los que no son filólogos" ilumina el título de otra lección de este año: "Sobre el estudio de la Historia". Con esta formulación Burckhardt evita tomar postura en la cuestión "Investigación o Enseñanza".

¹⁹ Wolfgang Schadewaldt, "Die homerische Gleichniswelt

und die kretisch-mykenische Kunst. Zur homerischen Naturschauung" (El mundo de comparaciones de Homero y el arte cretense-micénico. Acerca de la visión homérica de la naturaleza), 1951, en Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk* (Del mundo y la obra homéricos), 4.^a ed., 1965, pp. 130-145. Véase también Roland Hampe, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit* (Las comparaciones de Homero y el arte plástico de su época), 1952 (La figura 22), y Kurt Riezler, "Das Homerische Gleichnis und der Anfang der Philosophie" (La comparación homérica y el comienzo de la Filosofía), en *Die Antike* (La Antigüedad) 12, 1936, pp. 253-271.

²⁰ Hagamos aquí referencia a una observación de Hermann Heimpel acerca de la opinión según la cual la historiografía de Burckhardt puede llamarse "estética". Heimpel explica que esto es precisamente la objeción de Burckhardt contra Ranke. Burckhardt "se separa de Ranke — escribe Heimpel en un ensayo sobre Burckhardt de 1957— precisamente en el punto en que la necesidad estética busca una armonía del mundo histórico. Ranke encuentra armonía en el mismo Estado; Estados y pueblos son para él "ideas de Dios" (...) Burckhardt no podía creer en la belleza de este equilibrio, en el genio de este equilibrio, en los Estados y pueblos como ideas de Dios. Puede pensar que Ranke no ve lo que él desde luego ve claramente: miseria, lamentos de la víctima humana con los cuales se paga la "felicidad" de la victoria y de los vencedores. Pero Burckhardt, el apasionado investigador del arte, siempre en busca de la belleza, el conocedor de cuadros, que en sus últimos años pasa las tardes tocando el piano, no cree, como su "gran maestro" en la armonización de la historia, pues siendo veinte años más joven que Ranke, tiene un concepto distinto de la revolución" (En la obra colectiva *Die grossen Deutschen* [Los grandes alemanes], vol. 4, 1957, p. 19, y Heimpel, *Zwei Historiker* [Dos historiadores], 1962, pequeña serie Vandenhoeck 141, p. 30.)

Sobre los años del estudiante Burckhardt en Berlín nos habla un estudio instructivo de Martin Warnke, *Jacob Burckhardt y Karl Marx*, *Neue Rundschau* 81, 1970, pp. 702-723.

²¹ Sobre el propio pensamiento de Burckhardt acerca de la historia universal citemos aquí una vez más el ensayo de Heimpel

(véase la nota anterior) y una nueva contribución de Karl Christ, el capítulo sobre J. Burckhardt en su libro *Von Gibbon zu Rostovtzeff. Leben und Werk führender Althistoriker der Neuzeit* (De Gibbon a Rostovtzeff. Vida y obra de eminentes historiadores modernos sobre la Antigüedad), 1972, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*). Véase pp. 119-158. (Christ cita en la p. 148 y s. una larga declaración de Burckhardt sobre el helenismo.)

²² Mencionemos a este respecto el libro de Adolf Portmann *Die Tiergestalt* (La figura animal), 1948, 1960. Del mismo Portmann como complemento, *Neue Wege der Biologie* (Nuevos caminos de la Biología), 1960 (Colección Piper), parte VI (El fenómeno. Del sentido de las figuras vivientes); ¿Emancipa la naturaleza al hombre?, 1970, primera parte (Problemas del fenómeno viviente).

CAP. V

* Bajo el mismo título fue primero publicado en *Argo*, obra en homenaje de Kurt Badt, 1970, pp. 35-45.

Desde el ámbito de la filología clásica algunas publicaciones recientes se ocupan del concepto educativo de los clásicos orientado al clasicismo y de su problemática: Manfred Fuhrmann y Hermann Fränkle, *Wie klassisch ist die klassische Antike?* (¿Qué tan clásica es la antigüedad clásica?), 1970; Walter Jens, *Antiquierte Antike?* (¿La Antigüedad anticuada?), 1971 (Contribuciones de Sylter¹); Egidius Schmalzriedt, *Inhumane Klassik* (Clásicos inhumanos), 1971, con un suplemento: Pruebas y Documentos, pp. 29-133; Richard Kannicht, "Philologia Perennis?" (¿Filología perenne? en la revista de la Universidad de Tübinga *Attempo* 39/40, 1971. (En primer lugar las conferencias de Jens y Schmalzriedt.) Una colección de escritos antiguos y modernos acerca del problema del Clasicismo en *Germanistik* Heinz Otto Burger, ed., *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen* (Definición del concepto de clásica y de lo clásico), 1972 (*Wissenschaftliche Buchgesellschaft*).

¹ El problema de lo clásico y la antigüedad, ocho conferencias sostenidas en el congreso especializado de la ciencia de la antigüe-

dad clásica en Naumburg, 1930, editadas por Werner Jaeger, nueva edición en la *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1961. Destacamos especialmente las conferencias de Helmut Kuhn (Lo clásico como concepto histórico), Johannes Stroux (Las concepciones de lo clásico en la Antigüedad) y Paul Friedländer (Preclásico y posclásico). De la discusión posterior acerca de ese Congreso mencionemos el ensayo de Alfred Körte, El concepto de lo clásico en la Antigüedad (Ponencias de la Academia sajona de Ciencias, División fil. hist. 86, 1943, H. 3) y la reseña de Bruno Snell sobre *Paideia* de W. Jaeger (Registro de Intelectuales de Gottinga 197, 1935, pp. 329-353).

² Werner Jaeger menciona este hecho al final de su introducción a la edición de las conferencias de Naumburg: "El intento de hacer comprensible científicamente lo clásico se apoya en la cuestión fundamental de la objetividad del conocimiento histórico y su posible vinculación con la captación viva de los valores en la historia" (El problema de lo clásico, p. IX).

³ La obra de Kurt Badt sobresale por la relación entre la conciencia del problema y la práctica interpretativa. En ambos momentos y en su relación hay un impulso a este intento sobre el problema histórico de lo clásico. Uno de ellos, el trabajo de interpretación de Badt, está determinado por el interés por el rango de la gran obra y su conocimiento, y por ello ciertamente su punto central radica en ocuparse de la pintura francesa (clásica de modo eminente), de aquellos maestros especialmente cuyo carácter clásico estaba encubierto por el prejuicio de la mera modernidad (como en el caso de Cézanne o Delacroix), o del mero clasicismo (como en el caso de Poussin); el segundo momento es un trabajo científico-crítico que, fundado en esta interpretación, está guiado en sus múltiples metas de ataque por una constante conciencia de la tensión entre la intención cognoscitiva y la situación objetiva en el caso de la ciencia del arte. Acerca de la relación entre historia y arte en la obra de Kurt Badt véase la conferencia conmemorativa de Hans Roberts Jauss (Apología del arte de Kurt Badt) pronunciada en Constanza que aparecerá en la serie "Discursos de la Universidad de Constanza" (junto con una conferencia de Max Imdahl), con el título de "En homenaje a Kurt Badt", 1975, editada por la Universidad de Constanza.

⁴ Karl Reinhardt, "Die klassische Philologie und das Klassische" (conferencia de 1941) en Reinhardt, *Vermächtnis der Antike* (Legado de la antigüedad), 1959, y Reinhardt, *Die Krise des Helden*, 1962, dtv 93, pp. 115-143 (se cita según esta edición). Véase también en *Vermächtnis der Antike* los discursos impresos de Reinhardt que conmemoran a Wilamowitz, Ludwig Curtius, Gilbert Murray y Walter F. Otto. Remitimos también a los ensayos sobre el problema del humanismo y los artículos necrológicos sobre Wilamowitz y Karl Reinhardt en la colección de artículos *Hélade y Hespéridas* de Wolfgang Schadewaldt, 2.^a ed. de 1970, vol. 2, pp. 436-607 y 698-707.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Verdad y Método), 1960 (3.^a ed. 1972). Sobre la idea de Gadamer discutida aquí véase Harald Patzer, "Der Humanismus als Methodenproblem der klassischen Philologie" (El Humanismo como problema metódico de la Filología clásica) en *Studium Generale* 1, 1948, pp. 84-92.

⁶ La nota característica de la "clasicidad", de ser un asunto de la posteridad (nuestro asunto) ha sido destacada como su rasgo esencial en un artículo de Kurt Bauch, "Klassik Klassizität, Klassizismus" (Los clásicos, la clasicidad, el clasicismo), en *Das Werk des Künstlers* (La obra del artista) (*Kunstgeschichtliche Zeitschrift* 1, 1939-40, pp. 430-440).

⁷ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache* (Música y Lenguaje), 1954 (Los capítulos 11, 12 y 13); Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik* (Schubert. Música y Lírica), 1967 (en especial p. 39 y s. y pp. 97-193); Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmus* (Estudios sobre el ritmo de Schubert), 1966; Feil, *Schubert. Die schöne Müllerin Winterreise* (Schubert. La bella molinera. Viaje de invierno), 1975.

⁸ Véase además del autor, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie* (Schelling. El arte en la filosofía), vol. 2, 1969, especialmente el capítulo "Intuición y reflexión" pp. 138-172.

⁹ Hans Jantzen, "Tradition und Stil in der abendländischen Kunst" (Tradición y estilo en el arte occidental), en Jantzen, *Der gotische Kirchenraum* (El espacio gótico de la iglesia), 1951, pp. 79-94.

¹⁰ Karl Schefold, "Das Dämonische in der griechischen

Kunst" (Lo demoníaco en el arte griego), en *Hermeneia*, Homenaje a Otto Regenbogen, 1952, pp. 28-39.

¹¹ Véase Wolfgang Schadewaldt, "Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie" (Origen y primer desarrollo de la tragedia ática), en H. Hommel (ed.), *Wege zu Aischylos* (Camino hacia Esquilo), 1974 (*Wissenschaftliche Buchgesellschaft*), vol. I, pp. 104-147 (Cf. aquí pp. 140 y s.).

¹² Thrasybulos Georgiades, *Das musikalische Theater* (El teatro musical), discurso solemne en la Academia de las Ciencias bávara, 1965, Munich, C. H. Beck, y el capítulo de "Musik und Sprache" mencionado en la nota 7 de p. 271 I; especialmente pp. 99-102 sobre la *Missa Solemnis*.

¹³ El hecho de que este carácter específico (desde el punto de vista del contenido) de lo clásico sea constitutivo también para las catedrales clásicas, puede probarse con los mismos testimonios de la época (según los cuales la intención determinante de estas edificaciones era la vinculación de lo celestial con lo terreno, no, por tanto, una simbolización sino una actualización de lo supraterrrestre en la tierra, de Dios entre los hombres), así como con algunas interpretaciones modernas de la estructura de las catedrales clásicas, especialmente las de Hans Jantzen y Werner Gross.

¹⁴ Uvo Hölscher, *Die Chance des Unbebagten* (La oportunidad del malestar), tres ensayos sobre la situación de los estudios clásicos, 1965 (Pequeña colección Vandenhoeck 222/222a).

¹⁵ Cf. las observaciones acerca de la traducción en Karl Reinhardt (en su artículo "Hölderlin y Sófocles", en *Die Krise des Helden*, pp. 89-106, especialmente pp. 95-98) y Wolfgang Schadewaldt (en el artículo "La traducción de Sófocles de Hölderlin", en Schadewaldt, *Antike und Gegenwart* [Antigüedad y Presente], 1966, dtv. 342, pp. 113-174, especialmente pp. 156-165).

CAP. VI

* Algunas partes de este capítulo se relacionan con el artículo "El concepto del arte en Nietzsche" (demostrado en *El Nacimiento de la Tragedia*), en *Contribuciones para la teoría de las artes en el siglo XIX*, editada por H. Koopmann y J. A. Schmoll llama-

do Eisenwerth, vol. 2, 1972, pp. 29-68. Acerca de las ediciones de Nietzsche utilizadas, véase las notas del capítulo IV. Acerca de la actividad docente de Nietzsche en Basilea, Ernst Howald, *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie* (Friedrich Nietzsche y la Filología clásica), 1920; Johannes Stroux, *Nietzsches Professur in Basel* (Magisterio de Nietzsche en Basilea), 1925; Curt Paul Janz, "Friedrich Nietzsche Akademische Lehrtätigkeit in Basel. 1869-1879" (Actividad docente y académica de Friedrich Nietzsche en Basilea. 1869-1879), en *Nietzsche-Studien* (Estudios sobre Nietzsche), vol. 3, 1974, pp. 193-203.

¹ Acerca de los trabajos preparatorios para el *Nacimiento de la Tragedia* véase vol. IX de la gran edición en octavo de 1903, pp. 33-269, y la reseña del editor Ernst Holzer, pp. 451-461.

² Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit* (Doctrina de Platón sobre la Verdad), 1.^a ed. 1942 en el vol. 2 del Anuario *Geistige Überlieferung* (Tradiciones espirituales), editado por E. Grassi. En 1946 se edita junto con una *Carta sobre el Humanismo* en la ed. Franke, de Berna; actualmente en Heidegger, *Wegmarker* (Hitos del camino), 1967, pp. 109-144.

³ Antes de Nietzsche, la diferencia entre arte y metafísica se anuncia en una autodelimitación de la filosofía frente al arte (y la naturaleza orgánica) en Kant y en el intento a corto plazo de una comunicación del arte y la filosofía con el que Schelling ponía en tela de juicio la pretensión de totalidad que exhibía la metafísica. Acerca de Kant remitamos a una tesis de Robert Kudielka que está por terminar en Tubinga: *Urteil und Eros* (Juicio y Eros). Discusiones sobre la *Crítica del Entendimiento* de Kant; acerca de Schelling, véase del autor, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, t. 1, 1966; t. 2, 1969.

⁴ Véase de M. Heidegger la lección de 1926-37 "La voluntad de poder como arte" (Heidegger, *Nietzsche*, 1961, t. I, pp. 11-254) y el ensayo "La palabra de Nietzsche: Dios está muerto", de 1943 (*Holzwege*, 1950, pp. 193-247); acerca del problema del conocimiento en la obra posterior de Nietzsche, la lección "La voluntad de poder como conocimiento", de 1939 (*Nietzsche*, t. 1, pp. 473-656). Acerca de la importancia de lo dionisiaco en el pensamiento global de Nietzsche, Eugen Fink, *Nietzsches Philosophie* (Filosofía de Nietzsche), 1960 (*Urbanbücher* 45, 3.^a ed.

1973). Otras obras sobre la obra posterior de Nietzsche: K. H. Volkmann-Schluck, *Leben und Denken* (Vida y Pensamiento). Interpretaciones sobre la Filosofía de Nietzsche, 1968. Heiner Craemer en su tesis de Colonia *Religionskritik und tragische Erkenntnis* (Crítica de la Religión y conocimiento trágico). Estudios sobre el desarrollo del concepto de voluntad en los escritos de juventud de Nietzsche, 1967, destaca de manera excelente puntos de partida de la metafísica tardía de la voluntad en el *Nacimiento de la Tragedia*.

¹ Véase la conclusión del artículo de Wilamowitz "¡Filología del Futuro!", de 1872, actualmente en Karlfried Gründer (ed.). *Der Streit um Nietzsches Geburt des Tragödie* (La polémica acerca del *Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche), 1969, p. 55.

⁶ Ernst Langlotz, "Sobre la interpretación de la escultura griega", en Langlotz, *Griechische Kunst in heutiger Sicht* (Arte griego en la visión actual), 1973. La cita p. 15 y s.

⁷ Nietzsche debe haberse acordado ante este cuadro de Rafael del pasaje correspondiente del *Cicerón* de Burckhardt (1.^a ed. 1855; en la edición de Burckhardt de la *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, 1964, t. 2 del *Cicerón*, pp. 267-269) y probablemente también de la declaración de Goethe sobre el cuadro en *Viaje a Italia*, de diciembre de 1787. Mientras Nietzsche trabajaba en el *Nacimiento de la Tragedia*, se publicó una conferencia de Carl Justi, "La transfiguración de Cristo" (Leipzig, 1870) que trataba de explicar de manera impresionante "la unidad y armonía de la totalidad" que con frecuencia se echaba de menos en este cuadro. Pero no se encuentra ningún indicio de que Nietzsche haya llegado a conocer este escrito. Sin embargo, Wilhelm Lübke en sus *Elementos de Historia del Arte*, ponderando muy concisamente "el sentido profundo y maravilloso" de Rafael en la unificación de dos "sucesos completamente separados", expresa su opinión sobre el cuadro (en la 1.^a ed., 1860, p. 580). Nietzsche envió una nueva edición de este libro a su hermana, la Navidad de 1871. Mencionemos de la nueva literatura: Ordenburg Bock von Wülffingen, *Raffael. Die Verklärung Christi* (Rafael, la Transfiguración de Cristo); Monografías Reclam sobre obras de arte plástico, n.º 9, 1956, especialmente pp. 13-15 (p. 14, sobre el contraste de la estructura espacial de ambas mitades del cuadro). Oskar Fischel,

Rafael, 1962, pp. 209-216; L. Dussler, *Rafael*, 1966, pp. 67-69.

Sobre Nietzsche y el arte plástico hay un excelente escrito corto de Wilhelm Stein (Suplemento del cuaderno 1/2 del Archivo de Historia de la Filosofía y Sociología, 30, 1925).

⁸ Sobre la diferencia entre lo dionisiaco-griego y lo apolíneo por una parte, y por otra, la dionisiaco-bárbaro y lo socrático, véase el apartado inicial del capítulo VII de este libro, pp. 239-252.

⁹ Cf. las secciones "El culto dionisiaco en Tracia" y "La religión dionisiaca en Grecia", en Erwin Rhodes, *Psyche*, 1893.

¹⁰ Sobre la cita de Schefold, véase la nota 10 del capítulo V; consultar p. 31 de la obra referida.

¹¹ Curt von Westerhagen, *Richard Wagner. Su obra, su esencia, su mundo*, 1956; los capítulos "Ejemplo de la tragedia griega" y "Apolo y Dionisos". Con un excursus sobre *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, pp. 132-161. En la nueva versión de estas grandes monografías sobre Wagner (*Wagner*, 1962), se menciona sólo brevemente los estudios de Wagner sobre Grecia, al describir su primer período de creación en Dresden, pp. 99-102. Wolfgang Schadewaldt, "Richard Wagner und die Griechen" (Richard Wagner y los griegos). Tres artículos aparecidos primero en el programa de los Festivales de Bayreuth de 1962, 1963, 1964; actualmente en *Hélade y Hespéridas*, 2.^a ed. 1970, t. 2, pp. 341-405.

¹² Véase Ernst Howald, *Friedrich Nietzsche un die klassische Philologie* (Friedrich Nietzsche y la Filología clásica), 1920.

¹³ Sobre Schelling: en la lección 24 de la *Filosofía de la Revelación* (dada en el decenio de 1830-40 en Munich y Berlín y publicada por primera vez en 1858 como obra póstuma) se dice: "Estar borracho y sobrio no en distintos momentos sino al mismo tiempo es el secreto de la verdadera poesía. Por ello se distingue el entusiasmo apolíneo del simplemente dionisiaco" (14, 25) (véase del autor, *Schelling*, t. 2, 1969, pp. 156-158 y la nota 45). Friedrich Ritschl, profesor de Nietzsche en Bonn y Leipzig, destacaba, según relatos de declaraciones orales en su primera época, "la diferencia entre la cítara que eleva tranquilizando y la flauta que suscita el entusiasmo", y hablaba también de la cítara apolínea y

la flauta dionisíaca" (véase Ernst Howald, *Friedrich Nietzsche und die Klassische Philologie*, p. 4).

¹⁴ Una copia de la acuarela de Genelli en Curt von Westernhagen, *Richard Wagner*, 1956, antes de la p. 145.

¹⁵ Respecto del cuadro de Genelli ya había llamado la atención en 1924 Kurt Hildebrandt (Hildebrandt, *Wagner und Nietzsche. Ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert* (Wagner y Nietzsche. Su lucha contra el siglo XIX), p. 201.

¹⁶ Karlfried Gründer, *Zur Philosophie des Grafen Paul Yorck von Wartenburg* (Sobre la filosofía del conde Paul Yorck von Wartenburg). Aspectos y nuevas fuentes, 1970, pp. 154-186, además la precisión de K. Gründer que destaca la vinculación de Yorck con J. Bernays y la significación independiente de sus aspectos histórico-filosóficos, pp. 92-105; y con Nietzsche, nota 62, p. 105.

¹⁷ Cf. las interpretaciones sobre Edipo de Karl Reinhardt en su libro *Sófocles*, 1.ª ed. 1933, 3.ª ed. 1947.

¹⁸ En el escrito de la etapa tardía, *El caso Wagner*, 1888, Nietzsche hace una observación en el curso de su polémica contra el concepto wagneriano de lo dramático: "Ha sido una verdadera desdicha para la estética que la palabra *Drama* se haya traducido siempre como acción (...) El drama antiguo tenía presentes grandes escenas patéticas; excluía precisamente la acción (la situaba antes del comienzo o tras bambalinas). La palabra drama (...) significa (...) 'suceso', 'historia', ambas palabras en un sentido jerárquico" (II, 921; 25). Anunciaba esta idea la conferencia *El teatro musical griego* de enero de 1870, especialmente, IX 47.

¹⁹ Sobre la idea de la actualización como carácter "dramático" de la tragedia remitimos a la observación de Schadewaldt sobre el papel del mensajero (en el artículo *Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie*; aquí la nota 2 de p. 119, pp. 113-115. El mensajero (el informante original) relata contenidos épicos, pero los relata al coro, a los espectadores. Un suceso pasado, ya acontecido se convierte por su significado como suceso de conocimiento en este momento, al ser oído, en acontecimiento.

²⁰ Véase Walter F. Otto, *Dionisos*, 1933, 3.ª ed. 1960, el capítulo "El símbolo de la máscara", Georges Bataille, *Le Masque* (La Máscara). Obras completas II, Gallimard, París, 1970, pp.

403-406; una traducción al alemán ligeramente recortada se encuentra en el suplemento del *Proyecto de Antigüedad* de Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín, de febrero 1974, p. 80.

²¹ Remitimos a las reproducciones y el texto del libro de Andreas Lommel, *Masken. Gesichter der Menschheit* (Máscaras. Rostros de la humanidad), 1970, Atlantis, Zurich y Friburgo en Brisgovia.

²² Nietzsche dice, sin embargo, equívocamente en un pasaje que "el espectador es excitado dionisiacamente" cuando ve andar en el escenario al dios con cuyo sufrimiento ya se ha identificado" (I 54; 89). Pero poco antes había dicho claramente que "el coro y por lo tanto, en primer lugar los espectadores] ve cómo sufre y se glorifica el dios, y por ello no actúa" (I 53; 88). En consecuencia la visión del coro y de los espectadores de ninguna manera es una imagen de sí misma.

²³ En el libro de Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe* (Esquilo como director y teólogo), 1949, el título mismo ya indica que el sentido de la obra es buscado en la representación. El libro de Reinhardt sobre Sófocles data de 1933. Wolfgang Schadewaldt ha presentado interpretaciones globales de Esquilo por último en un ciclo de varios semestres en 1965 y 1966, en Tubinga. Un resultado de ello lo muestra el ensayo (citado en nota 11 de p. 173 "Ursprung und frühe Entwicklung der attischen Tragödie". (Una consideración morfológico-estructural de Esquilo). Ulteriores ensayos de Schadewaldt sobre la tragedia griega, *Hélade y Hespéridas*, 2.^a ed. 1970, t. 1, pp. 187-248, t. 2, pp. 608-688, y *Antike und Gegenwart* (Sobre la tragedia), 1966, dtv 342. Sobre el carácter festivo de la tragedia griega, véase las conferencias y fragmentos de lecciones publicadas de Walter F. Otto de entre su obra póstuma, en el vol. *Das Wort der Antike* (La palabra de la antigüedad), 1962, Ed. Ernst Klett, Stuttgart, pp. 140-273.

²⁴ *Materialien zu Becketts Endspiel* (Materiales sobre Fin de Partida de Beckett), 1968, ed. Suhrkamp 286, según la cual se hacen las citas. Aparecido más tarde: *Samuel Beckett*. El último tomo. Guión de la escenificación de Berlín (editado por Volker Canaris), 1970 (ed. Suhrkamp 389).

²⁵ Véase especialmente el relato de Michael Haerdter en *Mate-*

riaiien zu Becketts Endspiel, pp. 36-111, y los recuerdos de los actores en la escenificación de Beckett en Berlín en el Cuaderno 25 de *Staatlichen Schaubühnen Berlins* (intendente general Hans Lietzau) de la temporada de teatro 1973-74, bajo el título: Samuel Beckett. ¡Ay de aquél que ve símbolos! Según esta publicación las citas del texto que provienen de Eva Katharina Schults y Horst Bollmann. Añadamos una observación más de Horst Bollmann: "Escribe un alemán enormemente exacto. Y todavía cambió mucho del lenguaje durante los ensayos; sobre todo cambió algunas palabras atendiendo a su musicalidad, el ritmo de una frase. Hasta el arrastrar los pies de Clov le dio una cierta musicalidad."

CAP. VII

* Sobre las ediciones de Nietzsche utilizadas, véanse las notas del capítulo IV.

¹ Cuando Nietzsche equipara lo dionisiaco bárbaro con lo asiático, vincula la defensa griega contra los persas con el concepto de Schopenhauer sobre el budismo. Esta idea sobre Asia, condicionada por la época, sin embargo, no debe impedirnos aplicar el sentido estructural de la distinción de Nietzsche entre lo dionisiaco griego y lo dionisiaco bárbaro, y la relación de lo dionisiaco griego con lo apolíneo, a los signos de un parentesco de las culturas anteriores a los griegos, como, por ejemplo, la antigua Sumeria, con la Grecia arcaica o de épocas del Lejano Oriente, como por ejemplo del budismo primitivo en Nara y Kyoto, con la Grecia clásica.

² Cuán estrecho puede ser el vínculo entre esas dos medidas de acción que nos parecen contrarias y frecuentemente también enemigas, lo ha demostrado Max Weber en el caso de la Edad Moderna europea y norteamericana en la relación entre crecimiento económico y ascesis que se da en la formación del industrialismo moderno.

³ El ensayo "Die Kunst und die Revolution" (El arte y la revolución) de 1849 se cita de acuerdo a la edición de *Colección de escritos de Richard Wagner*, editada por Julius Kapp, Hesse & Becker, Leipzig, s/f), t. 10, pp. 11-47.

⁴ Véase Curt von Westerhagen, *Wagner*, 1968, p. 146.

¹ Mencionemos en particular los artículos de Karl-Heinz Volkmann-Schluck: "El Anillo de los Nibelungos". "La Crisis de la Conciencia" en el Programa de los Festivales de Bayreuth, 1956, "El oro del Rhin", "Las Walkirias", "Sigfrido y El Crepúsculo de los Dioses" y "Richard Wagner como representante del siglo XIX", en *Kritik und Metaphysik* (Crítica y Metafísica). En el LXXX aniversario de Heinz Heimsoeth, 1966, pp. 252-262. De la nueva literatura sobre *El Anillo* mencionemos dos escritos de Carl Dahlhaus: de su libro *Richard Wagner Musikdramen* (Dramas musicales de Richard Wagner), 1971, los capítulos sobre *El Anillo*, pp. 83-139, y el artículo "Über den Schluss der Götterdämmerung" (Sobre la conclusión del *Crepúsculo de los Dioses*), en la colección *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (Obra e Influencia), 1971 (Estudios sobre la historia de la música del siglo XIX, 26), pp. 97-115, editada por el mismo Dahlhaus. Dahlhaus muestra en su ensayo que la conclusión del *Crepúsculo de los Dioses* en su versión definitiva (de 1974) se aproxima mucho —tras los cambios y vacilaciones ocurridos entre tanto— a la idea de la primera concepción de la obra completa (en el borrador de Dresden en prosa, *La saga de los nibelungos*, del otoño de 1848).

⁶ Gran edición en octavo X, 1903, pp. 427-450. Impreso de nuevo en la antología de obras póstumas *Die Unschuld des Werdens* (La inocencia del devenir) en dos tomos, editado por A. Baumler en libros de bolsillo Kröner, t. I (en la ed. de 1956, pp. 207-275). En la nueva edición completa de *Obras de Nietzsche* las obras póstumas de 1874 todavía no han sido publicadas al terminar este libro en enero de 1975.

⁷ Hasta entonces sólo se conocía la conclusión de este pasaje, GA X, 1903, p. 452; *Die Unschuld des Werdens*, t. 1, n. 276, p. 116 y s.

⁸ Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort* (Tono y Palabra), Ensayos y conferencia 1918-1954, 9.^a ed., 1966, Brockhaus, pp. 121-170.

⁹ "Debí admitir —dice Furtwängler aquí al recordar una representación de uno de los dramas del *Anillo* en un teatro alemán de primera categoría— tras el primer acto que, respecto de lo que acababa de escuchar, tenía razón el más inveterado enemigo de Wagner: se trataba sólo de un arte teatral convertido en una falsa y su-

perfidial sobreactuación. La representación no era —y esto es lo peor de todo— ni siquiera lo que podría llamarse mala. En lo que concierne a la acción concertada de los factores particulares, tenía una completa disciplina. Sin embargo, el público no sabe en absoluto cuán alejada está tal lectura de Wagner del original” (p. 165 y s.).

¹⁰ Con este motivo se puede afirmar que Furtwängler no tiene razón cuando pone como ejemplo de la concepción de Nietzsche sobre el arte en cuanto tal los intentos de composición de éste y su debilidad por los de Peter Gast.

¹¹ Furtwängler escribe en el artículo citado: “El teatro se convierte en destino para las obras del autor dramático. La necesidad de exageración, de efecto a cualquier precio que experimenta el hombre de teatro, destruye la obra del poeta. Wagner temió que la representación de sus obras tuviera tal destino, más aún lo previó. El escritor Wagner se esforzó durante toda su vida del modo más empeñoso en dar indicaciones y bases para la representación de sus obras, en crear un estilo, una tradición para las mismas. Más aún, este punto de vista no fue finalmente el menor decisivo para la organización de los festivales de Bayreuth: crear un lugar donde pudiera prepararse y realizarse esta obra que planteaba tan grandes exigencias al trabajo en equipo de los intérpretes, un lugar donde pudiera crearse una tradición” (p. 167 y s.).

¹² K. H. Volkmann-Schluck expone en *Anillo y Parsifal* una ambivalencia fundamental en la obra de Wagner con referencias a la crítica contra Wagner del Nietzsche tardío (*Richard Wagner als Repräsentant des 19. Jahrhunderts*; véase nota 6 de p. 269. Volkmann-Schluck muestra la intención de Wagner de superar el egoísmo moderno en el poder moderno de la autoconciencia (encarnada en Wotan) mediante la “extinción de la conciencia” (*Götterdämmerung*), que realiza su música. La voluntad de la conciencia es superada aquí a través de la embriaguez que abandona, ciertamente, en cuanto “voluntad del amor”, el motivo “poder” (la autorrelación) en la moderna religión de la autoconciencia, pero sigue siendo simultáneamente metafísica por la simple inversión en lo contrario (en cuanto “voluntad del amor”). Romanticismo en toda la concepción de Wagner sobre la redención del mundo a través de la embriaguez de la “música” (del “arte”),

mística en la embriaguez de un ascenso de la conciencia en el cual se hunde y desaparece la oposición entre la "voluntad egoísta" de Klingsor y la "voluntad pura" del mundo del Grial. Véase también las extensas interpretaciones de *Anillo de Volkmann-Schluck* en el Programa de Bayreuth de 1956.

¹³ Cf. Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik Reigen, Vers und Sprache* (El ritmo griego. Música, coro, verso y lenguaje), 1949; *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe* (Música y Lenguaje. El devenir de la música occidental expuesto en la puesta en música de las Misas), 1954 (*Verständliche Wissenschaft* 50), especialmente el primer capítulo, "Antigüedad y época precarolingia", y el último capítulo, "Música como Historia".

¹⁴ Como Renoir (uno de los primeros aficionados en París a las óperas de Wagner) refiere en una larga carta, hizo el retrato el 15 de enero de 1882 en Palermo, un día después de que Wagner concluyera *Parsifal*. Wagner no quedó enamorado del resultado: "Parezco un pastor protestante." Renoir apunta en su carta sobre esta impresión: "Lo cual también es verdad" (Graber, p. 100; Schuh, p. 22). Pero, según la carta, a la media hora de posar, precedió un vivo diálogo, "parte en francés, parte en alemán", en el que Renoir —como lo subrayó varias veces— quedó impresionado de la "serenidad" de Wagner. Willi Schuh, *Renoir und Wagner*, 1959 (ed. Eugen Rentsch, Erlenbach, Zurich y Stuttgart), contiene además de documentos epistolares y una historia de este encuentro, una reproducción en color del primer cuadro y reproducciones de una repetición posterior y los dibujos de Wagner, hechos por Renoir. Una traducción al alemán del relato de Renoir se encuentra también en la colección de Hans Graber, *Auguste Renoir*. Según testimonios propios y ajenos, 1943 (ed. Benno Schwabe, Basilea), pp. 94-101.

¹⁵ Véase la conferencia de Walter F. Otto, "Die Menschengestalt und der Tanz" (La figura humana y la danza) en Otto, *Die Gestalt und das Sein* (La figura y el ser), Ensayos compilados sobre el mito y su significación para la humanidad, 1955, 2.^a ed. 1959, pp. 339-416. Una impresión especial ilustrada apareció en la Ed. Hermann Rinn, 1956. Otto subraya que se podría en primer lugar llamar "autopresentación" (la palabra es de Adolf Portmann) a la

danza para destacar su esencial libertad de objetivo, pero que en seguida debe añadirse que el "yo" humano no es precisamente la existencia (la subjetividad), sino más bien un estar fuera de sí en juego con los elementos del mundo.

CAP. VIII

* El contenido de este capítulo responde a una conferencia dictada el 18 de enero de 1967 en la Universidad Estatal de Artes Plásticas en Berlín. (El fragmento con que terminaba ésta con alusiones a Pollock y Tàpies ha sido omitido aquí. Acerca de Tàpies, véase del autor *Zum Werk von Antoni Tàpies* [Sobre el trabajo de Antonio Tàpies], en el Catálogo Antonio Tàpies. La obra gráfica total, Museo de arte de St. Gallen, 1967). El epílogo (sobre el problema de la perspectiva central) ha sido escrito de nuevo. Las abreviaturas "Braque" y "Leymarie" en las citas significan: Georges Braque, *Vom Geheimnis in der Kunst* (Sobre el misterio en el arte), colección de escritos, 1958 (Die Arche, Zurich, Colección Horizont); Jean Leymarie, *Braque*, 1961 (Skira, Ginebra). (Braque pintó otra vez en el verano de 1906 el *Puerto de Amberes*. No se reproduce aquí en la lám. de color V —como se hace notar en el texto y en el pie de grabado— la versión de Basilea, sino la del Museo de la ciudad de Wuppertal, colección von der Heydt.)

¹ M. Raynal, véase *Boeck, Picasso*, 1955, p. 240.

² Georg Schmidt, *Die Malerei in Deutschland* (La pintura en Alemania), 2.ª parte, 1918-1955, Blaue Bücher 1960, p. 45; M. Grohmann, *Paul Klee*, 4.ª ed. 1965, p. 318.

³ De la contribución de Lu Aichinger-Grosch en L. Grote (ed.), *Erinnerungen an Paul Klee* (Recuerdos de Paul Klee), 1959, p. 50.

⁴ G. Benn, *Zur Problematik des Dichterischen* (Sobre la problemática de lo poético), 1929 (según G. Benn, Colección de obras en 8 tomos, editadas por D. Wellershoff, t. 3, 1968, p. 634). Véase sobre la idea mencionada especialmente *Discurso a Heinrich Mann* (1931) de Benn (t. 4, pp. 974-982).

⁵ A este respecto así como respecto de la totalidad de este ensayo, recuerdo agradecido los diálogos con Franz Meyer con oca-

sión de una excursión con los participantes de un seminario sobre cuestiones del comienzo del arte moderno en el Museo de Arte de Basilea, en enero de 1966, especialmente sus observaciones comparativas sobre las obras cubistas de Braque y Picasso (que se encontraban entonces en el mismo espacio en Basilea).

Este ensayo se limita al cubismo de Georges Braque. Las diferencias estructurales del cubismo de Picasso y Braque son tan considerables, que la importancia histórica de estos años fundacionales del arte moderno resulta distinta referida a Picasso que respecto de Braque. En los artículos de Walter Biemels y Lorenz Dittmann son interpretados como signos de la voluntad de poder moderna las características de "geometrización y deformación" de algunas obras de Picasso: W. Biemel, "Sobre Picasso" Ensayo de una interpretación de la perspectividad múltiple, en Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart* (Análisis filosóficos sobre el Arte del presente), 1968, Nijhoff Den Haag, pp. 236-263; L. Dittmann, "Die Willensform im Kubismus" (La forma de la voluntad en el Cubismo) en *Argo*, Escritos en homenaje de Kurt Badt, 1970, pp. 401-417. Max Imdahl destaca las diferencias entre el cubismo de Picasso y el de Braque en su diversa relación con el arte de Cézanne: *Cézanne - Braque - Picasso*. Sobre la relación entre la autonomía del cuadro y la visión del objeto, en *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 36, 1974, pp. 325-369.

Independientemente de las diferencias que resultan al enjuiciar el cubismo según que uno se oriente más a Picasso, a Braque o especialmente a Juan Gris, la admiración del autor va dirigida a Daniel Henry Kahnweiler. En el cuadro de este ensayo refirámonos a que Kahnweiler subraya la musicalidad en la obra de Juan Gris (Kahnweiler, *Juan Gris. Vida y Obra*, 1968, Hatje, Stuttgart; publicado primero en Gallimard, 1946; en la edición alemana, especialmente pp. 130-153); quisiera aquí agradecer a D. H. Kahnweiler por un diálogo sobre este punto en octubre de 1965.

De la nueva literatura sobre el cubismo destaquemos aquí el escrito corto de George Schmidt *Juan Gris und die Geschichte des Kubismus* (Juan Gris y la historia del cubismo), 1957 (Woldemar Klein Baden-Baden, *Der silberne Quell* [La fuente argénte], t. 35), que representa la gramática de lo que podríamos llamar el idioma del cubismo.

⁶ Franz Meyer indica en su conferencia *Bildende Kunst und Aktualität* (Arte plástico y Actualidad) en la lección cíclica de la Universidad de Zurich del semestre del invierno 1967-68, que hay que buscar una unidad del arte del siglo XX, a pesar del pluralismo estilístico, en la acentuación de la autonomía del cuadro. La primitiva "relación del observador condicionado por una posición y un lugar, el cuadro como ventana y el mundo representado a distancia cambia radicalmente en el siglo XX. Pues cuadro y realidad representada tienden a mezclarse en un mundo del cuadro nuevo y autónomo". En esta nueva introducción a la superficie del cuadro (inaugurada por Van Gogh y Cézanne) se abandona la idea del cuadro como ventana. Y esto implica que también la posición del observador cambia radicalmente. Rudolf W. Meyer, ed., *Das Problem des Fortschritts - heute* (El problema del progreso, hoy), 1969, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, p. 86.

⁷ Especialmente en el artículo *Pintura y Realidad* de 1935, Braque, pp. 35-48, principalmente pp. 37-41.

⁸ Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen* (Platón y el arte plástico de los griegos), 1953 (*Die Gestalt* 25), los dos últimos apartados de *Ideas del Tiempo y Desarrollo*, pp. 58-88; B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive* (Del sentido de la Perspectiva), 1953 (*Die Gestalt* 24).

⁹ Theodor Hetzer, "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800" (Francisco Goya y la crisis del arte hacia 1800) en Hetzer, *Conferencias y Ensayos*, 2 vols, 1957, t. I, pp. 177-198. Acerca del cambio en la mitad del siglo XVIII, en la misma colección *Canalotto y Guardi*, t. 1, pp. 137-145, y *De lo plástico en la Pintura*, t. 2, pp. 131-169.

¹⁰ Véase en Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin* (El arte de Nicolás Poussin), 1969. *La Digresión sobre los Modos* (pp. 306-310) y los análisis de la estructura figurativa y cromática de las obras de Poussin en todo este libro.

¹¹ Sobre el especial significado de la perspectiva en el Renacimiento, su vinculación con la proporción, la delimitación del nuevo rasgo de la infinitud en el concepto renacentista de *Ars*, puede ser aleccionadora la filosofía de Nicolás de Cusa: Erns Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Individuo y Cosmos en la Filosofía del Renacimiento), 1927 (nueva ed.

Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963); K. H. Volkmann-Schluck, *Nicolás de Cusa*, 1957 (especialmente el contraste con Descartes en la última parte de este libro); Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität* (Estudios sobre Perspectiva). Filosofía y Arte en la primera Edad Moderna, 1969.

¹² Mencionemos entre los intérpretes de esta época junto con Wölfflin y desde él a Theodor Hetzer que dedicó el trabajo de toda su vida a los grandes pintores desde Giotto hasta Tiepolo: éste, discípulo de Rintelens, había tomado como punto de partida el estudio de Cézanne para unir las dos cuestiones sobre el rango artístico y sobre el lugar histórico.

¹³ George Bataille, *Manet*, 1955 (Skira, Ginebra).

c) Crítica de Burckhardt a la *Filosofía de la historia*, 148; d) La relación entre historia de la cultura y crítica del tiempo, según Burckhardt, 154

V. *Periodo clásico e historia*

- | | |
|--|----|
| 1. Método histórico y reivindicación de lo clásico | 16 |
| 2. Investigación y realidad históricas. . . | 16 |
| 3. La estructura histórica de lo "clásico" | 17 |

VI. *De cómo se libera el arte de la metafísica en El nacimiento de la tragedia, de Nietzsche*

- | | |
|--|----|
| 1. Arte y ciencia | 17 |
| 2. La relación histórica del arte | 18 |
| a) La serenidad griega, 185; b) El elemento "ingenuo" en el arte, 191; c) Historia del arte, 192 | |
| 3. La verdad de la escena | 20 |
| a) Sobre la prehistoria de la idea de duplicidad, 200; b) Lo dionisiaco, 210; c) El coro, 215; d) El contraste de estilos, 227; e) La "estructura de las escenas", 234 | |

VII. *"El arte en la época del trabajo" ("pensamiento bayreuthiano" de Nietzsche)*

- | | |
|--|----|
| 1. Sobre la relación de la tragedia griega con la historia | 23 |
| 2. "El arte y la revolución" | 25 |
| 3. El "espíritu de la música" | 26 |

VIII. *Realización (sobre el cubismo de Georges Braque)*

- | | |
|--|----|
| 1. El problema de la actualidad en el arte | 29 |
| 2. Comentarios sobre algunos cuadros . | 30 |
| 3. Epílogo | 31 |

Notas a los capítulos 318

