

CUADERNOS DE EDUCACIÓN

29

Julia Manzano



DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA A LA ERA DEL IMPUDOR

Diez lecciones de estética.



Institut de Ciències de l'Educació
Divisió Ciències de l'Educació
UNIVERSITAT DE BARCELONA

HORSORI
EDITORIAL

Últimos títulos publicados

COLECCIÓN CUADERNOS DE EDUCACIÓN

17. **Josep Ma. Puig Rovira.** - «La Educación Moral en la Enseñanza Obligatoria».
18. **Alberto Pardo.** - «La Educación ambiental como Proyecto».
19. **Rosa M^a Pujol.** - «Educación y Consumo. La formación del consumidor en la escuela».
20. **Anna Escofet.** - «Conocimiento y poder. Hacia un análisis sociológico de la escuela».
21. **Luis del Carmen Martín.** - «El análisis y secuenciación de los contenidos educativos».
22. **Yves Chevallard, Marianna Bosch, Josep Gascón.** - «Estudiar matemáticas. El eslabón perdido entre enseñanza y aprendizaje».
23. **Alfredo Fierro.** - «El hecho religioso en la Educación Secundaria».
24. **Concepció Gotzens.** - «La Disciplina Escolar».
25. **Anna Escofet, Pilar Heras, Josep M^a Navarro, J. Luís Rodríguez Illera.** - «Diferencias sociales y desigualdades educativas».
26. **Ignasi Vila.** - «Familia, Escuela y Comunidad».
27. **Rafael López-Feal.** - «Mundialización y perfiles profesionales».
28. **Isabel Solé.** - «Orientación educativa e intervención psicopedagógica».
29. **Julia Manzano.** - «De la estética romántica a la *era del impudor*».

Títulos en preparación

30. **Juan Mateu.** - «Evaluación y calidad educativa».



Institut de Ciències de l'Educació
Divisió Ciències de l'Educació
UNIVERSITAT DE BARCELONA

HORSORI
EDITORIAL

CUADERNOS DE EDUCACIÓN

29

JULIA MANZANO

DE LA ESTÉTICA
ROMÁNTICA
A LA *ERA*
DEL IMPUDOR

Diez lecciones de estética

ICE - HORSORI

Universitat de Barcelona

Director: César Coll

Consejo de Redacción: Carmen Albaladejo, Serafín Antúnez, José M. Bermudo, Iñaki Echevarría, Francesc Segú

Primera Edición: Diciembre 1999

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

I.C.E. Universitat Barcelona
Pg. Vall d'Hebron, 171. Edifici de Migdia (08035) Barcelona.
Editorial Horsori. Apart. 22.224 (08080) Barcelona
© Julia Manzano
I.C.E. Universitat Barcelona - © Editorial Horsori
Diseño: Clemente Mateo
Depósito legal: B. 46.408-1999
I.S.B.N.: 84-85840-79-8
Impreso en Hurope, S.L., Lima, 3 bis (08030) Barcelona

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Genealogía del término <i>estética</i>	9
1.2. “Ética y estética son lo mismo”	10
1.3. Un viaje a través de los conceptos estéticos: lo bello, lo sublime y lo siniestro	12
1.4. Transitando por el límite	17
1.5. Ambivalencia de la obra de arte	20

2. LA CRÍTICA DEL JUICIO KANTIANO, COMO PÓRTICO DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

2.1. Estética como hermenéutica	23
2.2. Conocer, desear y sentir	25
2.3. El gusto, como capacidad de juzgar lo bello	25
2.4. ¿Apriorismo es dogmatismo?	27
2.5. “Arte bello es arte del genio”. El problema de las reglas ...	29

3. DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA AL ESTADO DE FELICIDAD Y LIBERTAD (SCHILLER)

3.1. Juego y teatro como metáforas del mundo	31
3.2. Schiller y Goethe ¿Clásicos o románticos?	33
3.3. La educación estética del hombre	35
3.4. La armonía de las facultades y la conjunción de los impulsos	38
3.5. El <i>Estado estético</i>	40

4. HÖLDERLIN Y LO TRÁGICO

4.1. El concepto de <i>escisión</i> en el idealismo alemán	43
4.2. Drama y tragedia	48
4.3. La vuelta al hogar	51

5. HEGEL Y LA “MUERTE DEL ARTE”

5.1. Una filosofía omnicomprendensiva	55
5.2. La dialéctica y la consciencia peregrina	56
5.3. Arte y apariencia	58
5.4. Lo bello artístico y el ideal	59
5.5. La trinidad: arte, religión, filosofía	60

6. LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE: UNA VISIÓN DE UN MUNDO *DIONISIACO*

6.1. El filósofo de la máscara	63
6.2. Crisis y tragedia: lo <i>apolíneo</i> y lo <i>dionisiaco</i>	66
6.3. Vida, arte y verdad	69

7. BENJAMIN Y EL “AURA” DE LAS COSAS

7.1. <i>Hombres en tiempos de oscuridad</i> (Hannah Arendt)	73
7.2. El ángel de la historia	77
7.3. <i>La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica</i> ...	81
7.4. <i>Fiat ars, pereat mundus</i>	85

8. MARTIN HEIDEGGER: LA ONTOLOGÍA DEL ARTE

8.1. La pregunta por el ser: <i>Las botas</i> de Van Gogh	87
8.2. La productiva ambigüedad de la verdad	92
8.3. La verdad en la proximidad de lo sagrado	93
8.4. Lo pavoroso del acto creador	96

9. LA ERA DEL IMPUDOR FRENTE A LOS TIEMPOS DE OSCURIDAD

9.1. La ‘deshumanización del arte’, los ‘ismos’ y el arte contemporáneo	99
9.2. La ‘era del impudor’	102
9.3. El <i>arte implicado</i> , el referente simbólico de la obra de arte y el impudor del simulacro técnico	106
9.4. <i>La disonancia</i> , como signo de todo lo moderno	111

10. IRONÍA Y AZAR: FÓRMULA DEL JUEGO CREADOR

10.1. El <i>Gran Vidrio</i> de Duchamp: los latidos del corazón de cristal	119
10.2. Metáfora mítica del juego de la vida: mitos clásicos y modernos	127

APÉNDICE

Los textos como pretextos

1. Introducción

Kant, <i>Crítica del juicio</i> , <i>De la cualidad de la satisfacción en el juicio de lo sublime</i> , & 27	131
<i>Idem</i> , <i>De la naturaleza como una fuerza</i> , & 28	135
<i>Trías</i> , <i>Lo bello y lo siniestro (Primera parte)</i>	140
<i>Idem</i> , <i>Conclusión provisional</i>	141

2. La *Crítica del juicio* kantiano como pórtico de la estética romántica

Kant, <i>Crítica del juicio</i> , Según la cualidad: <i>La satisfacción que determina el juicio de gusto es totalmente desinteresada</i> , & 2 .	145
<i>Idem</i> , Según su cantidad: <i>Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción "universal"</i> , & 6 .	147
<i>Idem</i> , Según la "relación": <i>De la finalidad en general</i> , & 10	148
<i>Idem</i> , <i>El juicio de gusto no tiene en su base nada más que la <forma de la finalidad> de un objeto (o del modo de representación del mismo)</i> , & 11	149
<i>Idem</i> , <i>El juicio de gusto descansa en fundamentos <a priori></i> , & 12	151
<i>Idem</i> , <i>Qué sea la modalidad de un juicio de gusto</i> , & 18	152
<i>Idem</i> , <i>Arte bello es arte del genio</i> , & 46	154

3. De la educación estética al Estado de felicidad y libertad (Schiller)

Schiller, <i>Cartas para la educación estética del hombre</i> , Segunda carta	157
<i>Idem</i> , Duodécima carta	159
<i>Idem</i> , Decimocuarta carta	162
<i>Idem</i> , Vigésimocuarta carta	165

4. Hölderlin y lo trágico	
Hölderlin, <i>Notas sobre Edipo</i>	171
<i>Hiperión o el eremita en Grecia</i>	179
<i>Fundamento para el Empédocles</i>	183
5. Hegel y la “muerte del arte”	
Hegel, <i>Lecciones de estética</i> , Introducción (“División”)	189
6. La estética de Nietzsche: una visión de un mundo dionisiaco	
Nietzsche, <i>El nacimiento de la tragedia</i> , & 1	197
<i>Ensayo de autocrítica</i> , & 5	203
<i>Fragmentos póstumos</i> , (Otoño 1887), (271) 10 [168], <i>Aesthetica</i>	206
7. Benjamín y el <i>aura</i> de las cosas	
Benjamin, <i>La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica</i> , & 2... ..	209
<i>Idem</i> , & 3	212
<i>Idem</i> , & 4	215
<i>Idem</i> , Epílogo	217
8. Heidegger: la ontología del arte	
Heidegger, <i>El origen de la obra de arte</i> , “La cosa y la obra”	221
<i>Idem</i> , “La obra y la verdad”	226
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	235

Nota aclaratoria ¿Por qué aparecen asteriscos? *****

Los asteriscos indican que el texto citado en el cuerpo central del libro aparece reproducido en el *Apéndice*, en el capítulo correspondiente.

El libro está estructurado en dos partes: un cuerpo central y un Apéndice. El cuerpo central consta de diez capítulos y en el Apéndice (“Textos como pretextos”) aparecen los escritos de los autores tratados a los que se hace referencia en el cuerpo central, con la misma numeración y título de los capítulos. Los capítulos nueve y diez no tienen “Textos como pretextos”, puesto que no son estudios específicos del pensamiento de un autor, sino reflexiones generales sobre la estética contemporánea, ofrecidas a modo de invitación para ser pensadas.

Cada uno de los apartados del Apéndice tiene, asimismo, una serie de *Sugerencias para interpretar el texto* con la intención de facilitar el “diálogo hermenéutico”.

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. Genealogía del término *estética*

Por prudencia crítica en el uso de los términos, y como muestra de ella se nos plantea el título del presente ensayo. ¿Lo denominaremos de *estética*, o un intento de reflexión sobre las artes en general, o diremos con Heidegger que lo que importa es pensar la *ontología del arte*? Si optamos por esto último corregiríamos el largo error de la tradición occidental, que puso el acento en la reflexión sobre el sujeto creador, dejando en olvido, y como siempre, al ser de la obra. Postpongamos estas disquisiciones terminológicas hasta el momento oportuno: el acontecer del *καίρως*, lo denominaban los griegos.

Para comenzar la indagación vamos a recurrir a nuestros padres filosóficos. La etimología del término procede del término *αἴσθησις*, que significaba la facultad de percibir por los sentidos; en Platón y Aristóteles así aparece. *Ἀισθητικός* es aquél que tiene la facultad de sentir, y también de comprender. En este sentido es usada por Kant que, como es sabido, llamó *estética transcendental* a la primera parte de su *Crítica de la razón pura*, que versa sobre los usos y alcances de la sensibilidad. Es un término, por tanto, que alude al conocimiento de los objetos, sin especial vinculación con lo bello o el arte. Sin embargo, en la *Crítica del juicio*, llama juicio estético a aquél que tiene por objeto lo bello. A pesar de ello, a Kant se le reserva el papel de ilustre prólogo, no fundador de la *estética*, ya que se suele atribuir a Baumgarten (1714-1762), pensador ilustrado con influencia del racionalismo francés, la fundación de la *estética* moderna como disciplina filosófica. Fundación no intencionada, ya que en su tratado de

Metaphysica llama gnoseología inferior a la *Aesthetica*, conocimiento sensible, al que califica de oscuro, por debajo del verdadero conocimiento intelectual. Pero al ocuparse con más sistematicidad que sus predecesores de temas tales como disposición artística, o entusiasmo, etc., a partir de él la estética se consideró como parcela específica de la filosofía. Territorio, ya desde sus inicios, vinculado con la moral, de la que no se separó hasta los comienzos del siglo XX, con los movimientos de vanguardia que proclamaban “el arte por el arte”.

1.2. “Ética y estética son lo mismo”

Así reza un conocido aforismo del *Tractatus* de Wittgenstein. Voy a usar este aforismo como simple enunciado, descontextualizado del significado lógico-transcendental que le dio su autor. El aforismo da que pensar. Y para empezar a caminar aceptemos que la estética tiene por objeto lo bello. Lo bello y lo bueno son dos términos que aparecen unidos en el ideal griego del καλός καὶ ἀγαθός, ideal de belleza moral, presente en *República* y *Fedro* de Platón. En el conocido “Mito de la caverna”, fuera de ella (mundo de las Ideas) está la Idea del Bien, sol del mundo inteligible, que ilumina y es “causa” (αἰτία), “produce” (ποιεῖ) y “dirige” (ἀρχεῖ) a las ideas. Todo el platonismo está transido de moralidad, herencia de su maestro Sócrates. Veinticuatro siglos después, el empeño de Nietzsche fue desmascarar y demoler el magno edificio del pensamiento platónico.

En los pensadores presocráticos, Anaximandro, por ejemplo, es la naturaleza la que tiene un carácter ético. Así podemos interpretarlo cuando describe el proceso secular de nacimiento y muerte en lenguaje moral: “los seres del cosmos se pagan mutuamente reparación y sufren castigo por su injusticia” (κατὰ τὸ χρέων), “tal como ha sido ordenado”, sigue diciendo el mismo apotegma de Anaximandro. Se unen en este término, χρέων, el hado y una cuestión de derecho (pago de deudas). Este concepto del destino, unido al de justicia cósmica, establece las lindes en el orden originario de los elementos (cada uno de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego tiene su dominio propio bajo los auspicios de un dios) y vela para exigir el castigo de toda transgresión. Si algo se pasa de sus límites, hay que restablecer el equilibrio. El poder que gobierna a la φύσις tiene, pues, carácter moral; también el hombre, como parte de la naturaleza, está sometido al rigor de sus dictámenes.

Así aparece también en el descreído Eurípides, en su crítica a la arbitrariedad de los olímpicos y al destino. En su tragedia *Hécabe*, el coro de troyanas intenta consolar inútilmente a la anciana reina de Troya. Ella ha perdido ya a su querido esposo Príamo, y al más va-

liente de sus hijos, Héctor, y está a punto de asistir al sacrificio de su otra hija Políxena en el túmulo de Aquiles. Las esclavas troyanas dicen: “Quizás algún dios equilibra con miseria tu dicha primitiva”. La desmesura (ὑβρις), de su estadio anterior de bienaventuranza (reina, esposa y madre feliz) ha de ser compensada, después, con desdichas innumerables en el presente. De esta manera se produce la reparación de la injusticia y se devuelve equilibrio y armonía al cosmos. Este estado de armonía es exigido por bien y belleza, y así podemos hablar de un territorio común para la ética y la estética.

Para un griego de la época clásica, lo bello siempre hace referencia a conceptos como armonía y adecuación entre el sujeto fruidor de la obra de arte y el objeto de la contemplación. El patrón para el arte, como para la filosofía, era la sentencia de Protágoras: el hombre es la medida de todas las cosas. Tomemos el ejemplo paradigmático de un templo griego, construido a la medida del hombre, que producía serenidad en el ánimo, y un monumento egipcio o babilonio, cuya sola mole se imponía a los humanos reduciéndolos a la insignificancia. La obra de arte cumplía, además, en la época de la Ilustración griega, la condición de poseer el justo equilibrio y proporción entre las partes. Ello era debido al respeto que los artistas sentían por la denominada “sección áurea”, de herencia pitagórica, que imponía una cierta relación proporcional entre las magnitudes y que aplicaban a sus obras. El Renacimiento la denomina “divina proporción” y aparece en todos los tratados de arte. Así, por ejemplo, consideran que es respetada tanto en el Partenón como en la Santa Cena de Leonardo.

En consonancia con estas reflexiones podemos imaginar un universo armónico de bien y belleza representado por tres círculos concéntricos: en el exterior regía la armonía cósmica, en el círculo intermedio el alma humana (prudente y equilibrada), y en el tercero la armonía exigida, como consecuencia de estos presupuestos, a la obra creada por el artista. Esta concepción del mundo, en su dimensión apolínea, especificará Nietzsche, es la que tomaron en su interpretación de los griegos los primeros románticos alemanes: “¡Ay aquellos griegos, como sabían vivir!”, canta Hölderlin nostálgico.

Y antes de ellos Kant, en la *Crítica del Juicio*, texto que ha sido considerado como inaugural de la estética romántica, también vincula el juicio de gusto con el ámbito de la moralidad: “la belleza ha de ser símbolo moral”, dice. Pero es especialmente en sus desarrollos del juicio estético acerca del sentimiento de lo sublime donde se establecen los ligámenes más claros entre ambos territorios. La contemplación de lo desmesurado de la naturaleza (océanos, desiertos, montañas) produce en el sujeto consciencia de su finitud, pero a la vez reconoce que en el hecho de tomar consciencia radica su magnificencia.

Schiller, en su poema *Los dioses de Grecia*, en sintonía con la interpretación de sus contemporáneos, habla de aquel pueblo que supo vivir en armonía con la naturaleza y con sus dioses, gracias al concurso de sus facultades. En la Carta VII de *La educación estética del hombre*, crítica a los modernos por la fragmentación de sus facultades; harían falta varios hombres, dice, para reconstruir al hombre entero. La educación de la totalidad de las potencias humanas, templadas en armonía, producirá hombres “felices y perfectos”. En realidad, la intención de sus cartas es proponer un programa pedagógico-político. La Revolución francesa había evidenciado la necesidad de la reforma ideal del Estado y ello sólo era posible si previamente el hombre se prepara y capacita para ella. El sentimiento de la belleza, al desarrollarse, afina las costumbres y permite una conducta digna y libre. La armonía así conseguida, ilustración del intelecto bajo la tutela del corazón, permitirá la vuelta a la sagrada Naturaleza. El romanticismo tardío tendrá otra visión de la Naturaleza, no armónica y moral, sino cruel e insondable, caos y misterio.

Vamos a cambiar ahora de rumbo, aparentemente nos alejamos del estrecho parentesco que habíamos encontrado entre ética y estética. Después aparecerá, de nuevo, la citada vinculación.

1.3. Un viaje a través de los conceptos estéticos: lo bello, lo sublime y lo siniestro

Iniciar cualquier tipo de viaje por un nuevo territorio, lleva de suyo prepararse una impedimenta. En nuestro caso, para una reflexión estética, en primer lugar hemos tratado de acercarnos a lo que el propio término estética mienta; después, se nos evidenció su alianza con la ética. También podíamos haber seguido otra ruta, por ejemplo, emparentarla con la metafísica y preguntarnos por la esencia de la belleza, la que hace ser bellas las cosas que reciben esta denominación. ¿Por qué llamamos bellos a algunos objetos y a otros no?, ¿y los seres de la naturaleza, todos son bellos? Para responder a esta última pregunta acudamos a la argumentación aristotélica de una carta que escribió a sus alumnos, en la que les reconvenía de sentir “infantil aversión” a manipular “animales humildes” y de querer dejar el trabajo a los esclavos. El maestro del Liceo les decía a sus discípulos que todo en el reino de la φύσις es bello y perfecto, porque “todo ser tiende, por naturaleza, a alcanzar la finalidad, el acabado cumplimiento (ἐν-τελέχεια) que le es propio”.

Pero dejemos a Aristóteles con su optimismo naturalista y paseemos a la pregunta que se impone en el territorio del arte. ¿Qué relación podemos establecer entre naturaleza, arte y belleza?, ¿hay una

matriz común o fundamento? El disparadero de los interrogantes podríamos prolongarlo, pero conviene tener en cuenta que una estrategia razonable ha de ser prudente con los elementos de los que dispone. Así que vamos a intentar limitarla a unos cuantos conceptos y a buscar un hilo de Ariadna que los una y nos permita salir del Laberinto.

Las limitaciones de la tarea son muchas, la cultural, la primera; por tanto, restringiremos nuestro análisis al ámbito de Occidente. Y puesto que hemos hecho, al comienzo del presente texto, unas cuantas reflexiones sobre los griegos, intentemos seguir este sendero. Nos interesa retener de ellos la ecuación *armonía igual a belleza*. Los griegos rehuían todo lo que pudiese sugerir desproporción, desorden o infinitud, que para ellos eran sinónimos de fealdad o falsedad. Lo bello y lo perfecto es lo limitado, lo sometido a orden y medida (geométricamente, la línea perfecta es el círculo, porque se recoge en sí mismo; sin embargo, la línea recta es el paradigma de lo indefinido). La idea de infinitud a un griego le producía horror.

Éste es el hilo conductor que vamos a seguir: *limitación e infinitud*. Y desde este binomio vamos a intentar un recorrido, a grandes zancadas, por tres etapas de la historia del arte, a cada una de las cuales correspondería un concepto o “norma estética”: lo *bello* (mundo greco-medieval), lo *sublime* (romanticismo) y lo *sinistro* (contemporaneidad). Tengo presentes, en parte, los análisis de E. Trías, no sólo de su libro *Lo bello y lo siniestro*,^{1*} sino otras reflexiones sobre temas estéticos que se encuentran en la mayor parte de su obra. También se tendrán en cuenta los análisis, ya clásicos, de Kant, para el sentimiento de lo sublime, y de Freud para lo siniestro.

La identificación griega infinitud igual a imperfección, comienza a romperse en la patristica. Para el hombre del medioevo la idea de infinito empieza a estar ligada con la idea de la perfección divina, que se contraponía con la finitud radical del hombre y de la creación. Dios es *Summus Perfectus* porque contiene todas las perfecciones que contemplamos en las criaturas, pero en grado infinito: es la llamada “vía de eminencia”. Agustín de Hipona reflexiona sobre un Dios infinito, fundamento sin fundamento, abismo (en connivencia con la *gnosis*), infinitud; ideas sensibilizadas en imágenes que abren por primera vez el registro de lo sublime. En el Renacimiento esa misma ecuación comienza a ponerse en tela de juicio por la “nueva ciencia” que piensa el tiempo y el espacio como infinitos. Sin embargo, no sucede lo mismo

1. E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*,* Seix Barral, Barcelona, 1982.

* Ver apéndice, textos correspondientes a la Introducción. En cada ocasión en que aparezca un * pueden encontrarse los textos a los que alude y trata de interpretar, en cada uno de los capítulos. Y una serie de cuestiones relativas a ellos.

en el campo de las artes, en las que se sigue conservando el paradigma clásico.

R. Argullol, en su hermoso libro, *Territorio del nómada*,² habla del “mito intelectual de lo clásico”, entendiendo por tal que el modelo de belleza griego se eleva a categoría suprahistórica, desde la que el arte puede evolucionar formalmente, pero del que no puede desgajarse si quiere mantener su esencia. Los teóricos del arte del Renacimiento son los que realizan esta operación de convertir en mito el canon de belleza, no sólo griego, sino también romano, y lo erigen en fundamento y seña de identidad de sus obras de arte. El Renacimiento usa a la antigüedad grecorromana como espejo en el que contemplar su propia época.

El mito intelectual de lo clásico es la corriente de aguas subterráneas en la que beben los artistas, y los que reflexionan sobre la obra de arte, y se mantiene incólume hasta el Romanticismo, que ya no toma como modelo y espejo a los padres de la civilización occidental, sino que organiza su revuelta contra ellos. Sin embargo, hemos de contar con dos excepciones de inestimable valor, que todavía siguen manteniendo vivo el rescoldo del mito: Hölderlin, que aún añoraba la vuelta a la amada patria griega (cuyo trasunto simbólico es Germania), y el Goethe maduro, que en lucha con sus devaneos románticos de juventud, quería reinstaurar armonía y orden en el mundo contra los desafueros del desorden romántico.

*Lo sublime*³ * se convertirá en la nueva categoría estética que los románticos enarbolan en su rebelión contra lo bello clásico. El tránsito de la infinitud divina a la terrenal lo efectuará Kant, abriendo camino, como decíamos, a la estética romántica. En la *Crítica del juicio*, Kant reflexiona sobre esta categoría caracterizándola como un sentimiento que puede ser despertado por objetos naturales tales como el vasto océano, el desierto inmenso o las agrestes cordilleras. Estos objetos sólo pueden ser caracterizados como faltos de límite; son o se nos aparecen como informes, desmesurados, caóticos, infinitos, sin aparente sujeción a ley, orden o medida. Kant hace una matización importante, que repite innumerables veces: no podemos llamar propiamente sublimes a los objetos de la naturaleza, sino que es el *espíritu* del hombre el que puede denominarse así, ya que experimenta “una suspensión momentánea de sus actividades vitales, seguida inmediatamente de un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”, siendo, por tanto, un *juicio subjetivo*. El sujeto se siente atraído por el objeto (naturaleza bruta entendida como una fuerza, grandiosa en su magnitud, que lleva consigo la idea de su falta de límites), pero,

2. R. Argullol, *Territorio del nómada*, F. C. E., Madrid, 1987.

3. Kant, *Crítica del juicio*, * & 27 y 28.

a la vez, se siente rechazado por dicho objeto; por lo que la satisfacción en lo sublime puede llamarse, de forma inmediata, placer negativo, porque produce intimidación, admiración, respeto y temor. La primera reacción del contemplador es, pues, dolorosa: se produce una suspensión del ánimo, se pierde el aliento ante el objeto que nos sobrepasa, y el sujeto se resiente por la asunción de su pequeñez, de su propia limitación. Pero en un segundo momento el sujeto se eleva, desde la consciencia de su insignificancia física, hacia la reflexión de su superioridad moral. Ello se produce gracias a que el objeto grandioso y sin límites remueve en el sujeto una *idea de la razón*, que es la idea de infinito (en Dios, en la naturaleza y en nuestra propia alma).

En la inconmensurabilidad de la naturaleza nos damos cuenta de nuestra limitación, pero también en la facultad de la razón descubrimos poderes ilimitados que nos hacen sentirnos superiores a ella. Es importante la apreciación de Kant de que hemos de encontrarnos en “lugar seguro” para sentir esa satisfacción que entusiasma (ante el mar embravecido o una tormenta horripalante, por ejemplo), y además añade que para experimentar el sentimiento de lo sublime ante la naturaleza se requiere cultura, disposición para el sentimiento de ideas (prácticas), es decir, moral. La disposición estética placentera se une así al *goce moral*. Con lo cual volvemos a la meditación sugerida al principio por el aforismo wittgensteiniano: “ética y estética son lo mismo”.

Kant no pone ejemplos de ningún pintor que haya plasmado el sentimiento de lo sublime en sus cuadros, sus ejemplos son siempre de la naturaleza; pero yo si quiero aventurarme a hacerlo. Me refiero a Caspar David Friedrich. Y hablar de él implica tener en cuenta el muy diferente talante de época que caracteriza a Kant, como un ilustrado, aunque con atisbos de sensibilidad romántica, y a Friedrich como un romántico consumado. Los cuadros de este último muestran la inmensidad de la naturaleza y frente a ella, casi siempre de espaldas al contemplador del cuadro, aparecen figuras minúsculas, empequeñecidas ante un horizonte sin límites. Siguiendo los análisis kantianos el sujeto habría de experimentar un sentimiento de *dolor* por su insignificancia, pero habría de remontar este primer momento negativo hacia un sentimiento de *placer* por la complacencia que le produce el darse cuenta de que él es el único ser de la creación capaz de esa toma de consciencia. El optimismo ilustrado de Kant busca una sutura moral y racional a la contradicción y a la escisión.

Pero en los cuadros de Friedrich hay algo más, ya que sus figuras parecen desoladas, inquietas por la consciencia de la escisión (ahora irresoluble) entre el hombre y la naturaleza. Ello es debido a la *consciencia trágica* que tanto atormentó, pero que a la vez dio tan extraordinarios frutos artísticos en los temperamentos románticos. El aman-

te del infinito (así Leopardi) se mueve en la gran tensión entre belleza y destrucción, fascinación y rechazo, miedo y dulzura. El hombre aparece abrumado por una 'duda cósmica' y siempre se encuentra en la encrucijada del vértigo que le produce el abismo, que le atrae y le repele, a la vez. También en música, Bethoven y Schumann parecen reflejar idéntico 'pesar cósmico', que el racionalismo ilustrado de Kant ni siquiera barruntó.

En Hölderlin hay también consciencia de la escisión trágica entre el hombre y la naturaleza, pero aquél parece celebrar la ceremonia de la desposesión con un anhelo de retorno a su seno. Este sentimiento de nostalgia (*Sehnsucht*), marcaría una segunda diferencia entre Kant y los temperamentos románticos. Para penetrar en lo que significó este estado de ánimo, que fue un talante de época, pensemos en la etimología del término: νόστος ("regreso") y ἄλγος ("dolor"), es decir, tristeza por estar ausente de la patria, o del hogar, o dolor por la imposible vuelta al origen (*Ur-Eine*), lo misterioso "uno primordial", como lo denominará más tarde Nietzsche.

Casi toda la obra de Friedrich refleja el sentimiento de lo sublime en su versión de romanticismo 'consumado'; es decir, consciencia trágica y sentimiento de nostalgia. Vamos a elegir un cuadro para confirmar esta afirmación: *El monje contemplando el mar* (1809).⁴ El cuadro representa a la naturaleza sin límites, tierra, mar y cielo en tres franjas no claramente delimitadas. Frente a ellas aparece, de espaldas al contemplador del cuadro, una breve silueta, apenas un trazo minúsculo que no llega a perturbar la preponderancia de los tres reinos. El monje parece absorto, la inmensidad le causa un sentimiento de nostalgia, y a la vez, un vacío asfixiante por el que se siente atraído y repelido: por el mar infinito. El pesar cósmico del monje es tanto más doloroso y sugerente en tanto que la infinitud es apetecida e inaprensible. La tierra, el mar y el cielo, en su desmesura, provocan en el hombre la consciencia trágica de la escisión irreconciliable entre hombre y naturaleza.

Si volvemos a Kant encontramos análisis similares al sentimiento de lo sublime de la naturaleza, aplicado a la sublimidad de lo divino. En efecto, la divinidad suele ser pensada como el ser colérico y justiciero (sobre todo en las religiones más antiguas) y se le suele representar en la tempestad, en la tormenta, en los terremotos; es decir, como un Dios temible. Parece que el prosternarse y el rezar con la cabeza caída, con ademán y voz de contrición y de miedo era el único comportamiento conveniente en los pueblos primitivos. Pero esa disposición del espíritu no puede estar unida con la idea de la sublimi-

4. Consúltense los análisis de R. Argullol, *La atracción del abismo*, Bruguera, Barcelona, 1983.

dad de una religión madura y su objeto. El verdadero virtuoso no tiene temor ante Dios, aunque sepa que es una fuerza que le excede, ya que no es su intención oponerse a sus mandatos (como tampoco lo era oponerse a las fuerzas desatadas de la naturaleza), sino que experimenta sentimientos gratos ante la magnitud divina (su infinitud) y de ellos extrae una fuerza que da a su espíritu la calificación de sublime. La humildad sublime es el juicio severo de las propias faltas, en el terreno moral, y el dolor de la propia censura para destruir poco a poco las causas de dichas faltas. De esta manera, une Kant ética y religión en la categoría de lo sublime.

Como consecuencia de los análisis kantianos, el Romanticismo incorpora lo sublime en su comunión con lo bello clásico, y así estalla el paradigma estético de belleza como lo que traspasa y excede límite y medida. El idealismo alemán (Schelling, Hegel) seguirá estas sendas, sintetizando ambas categorías en una sola, en la que el dato sensible (limitado) y el espíritu (infinito) entran en conexión. La belleza será tematizada como presencia divina, revelación del infinito en lo finito.

Así comienza el viaje hacia el corazón mismo del enigma, porque *eso buscado*, ya sea Dios mismo o el fundamento oscuro y misterioso del ser es: divinidad atormentada en Nietzsche (Dionisos o *el sufrimiento*) o el ser misterioso que se vela a sí mismo y se oculta, porque es lo más *pavoroso* (así Heidegger) o la *faz siniestra* que persigue Trías.

Eso que debiendo permanecer oculto produce en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro.⁵

1. 4. Transitando por el límite

Vamos a hacer un recorrido por los textos freudianos acerca de lo siniestro, para continuar con la *recreación* que hace de ellos Trías, trasladando la reflexión del campo del psicoanálisis al de la estética, ese territorio que según el propio Freud, es poco frecuentado por los exploradores de las oscuridades del inconsciente.

La hipótesis que lanza Trías es sorprendente y absolutamente novedosa:

Lo siniestro es condición y límite de lo bello.

5. Trías, *Opus cit.*, pág. 74.

Para probarla hace uso de su categoría hermenéutica de la *sombra*, concepto que desde su primer libro *La filosofía y su sombra* (1969) significó lo oculto, lo inhibido, lo silenciado, la otra cara de la realidad. Esta categoría no sólo puede aplicarse en el terreno filosófico, sino que el censurar y excluir es un mecanismo del espíritu humano extensible a todo aquello de lo que se teme que de sus profundidades surja un peligro. Y toda sospecha de peligro implica la tentación transgresora, presentada como apetecible, de hacer algo censurado. El filósofo catalán hace la operación de identificar la sombra con lo *sinistro*, que es aquello precisamente que constituye la cifra oculta de la fascinación que produce lo bello.

Dice Freud en una primera formulación:

Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.⁶

Veamos qué significados tiene la palabra siniestro, intentando abrir su campo semántico. La voz alemana *Heimlich*, lo siniestro, responde en una primera aproximación, a la definición anteriormente citada. Y es una formulación paradójica, ya que *unheimlich* es antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto, familiar, doméstico). De aquí se deduciría que *unheimlich* es causa de espanto porque no es conocido ni familiar. Pero no es cierto que todo lo nuevo e insólito produzca espanto; es necesario que a lo nuevo se le añada algo, para convertirlo en siniestro. En castellano lo siniestro es “lo gafe”, lo que trae mala suerte, y a un hombre se le aplica tal apelativo cuando mira mal y echa “mal de ojo”.

Freud, y después Trías, recogen una afirmación de Schelling llena de significaciones para nuestro análisis:

Unheimlich sería todo lo que debiendo permanecer oculto, no obstante se ha manifestado.⁷

6. S. Freud, *Lo siniestro*, (1919), (Trad. Luis López-Ballesteros) *Obras completas*, T. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pág. 2496.

7. *Opus cit.* Pág. 2498. La referencia debe haber sido extraída del poema “El anillo de Polícrates”. Éste era tirano de Siracusa, que habiendo gozado durante años de una felicidad no interrumpida, quiso conjurar los peligros de tal fortuna arrojando al mar su bien máspreciado: un anillo. Pero el sacrificio no fue aceptado por los celosos olímpicos, ya que lo encontró en el vientre de un pez. Las presentidas calamidades no tardaron en llegar. El rey de Egipto, su comensal, se aparta horrorizado al advertir que todos los deseos de Polícrates se cumplen al instante de ser formulados; su amigo se ha tornado “siniestro”.

¿Qué cosa es aquélla que debió permanecer en la oscuridad, en la censura, y que al emerger puede producir pavor y espanto? Si respondemos a esta pregunta encontraremos la clave para entender ese algo, que según sugería Freud, al añadirse a lo nuevo, produce el sentimiento de lo siniestro. Debe ser algo muy familiar, lo más familiar, el deseo más propio e íntimo del hombre, pero también el más escondido. Lo siniestro se da cuando lo fantaseado por el sujeto, pero en forma velada y autocensurada, aparece, de súbito, en lo real. Uno de los deseos originarios del ser humano es la nostalgia de la “célula fálica”, el deseo de volver al seno de la madre, de ser uno con ella y no sentir el desgarramiento que la caída de la fantasía del falo y el consiguiente temor a la castración (niño) o aceptación de ella (niña) produce. La fusión con la madre es el paraíso perdido, siempre añorado y a la vez temido. Porque ¿no sería siniestro, en lo real, hacerse pequeñito e introducirse, de nuevo, en el seno materno? Lo siniestro es lo fantástico encarnado, conecta con los deseos y temores originarios: pulsión de muerte, deseos incestuosos y temor a la castración.

Una ejemplificación del temor a la castración lo analiza Freud en el cuento del escritor romántico E.T.A. Hoffmann, *El arenero* (en su versión española: “El hombre del saco”). Este hombre malo, según contaban las ayas a los niños que no querían dormir, les tiraba arena a los ojos, se los arrancaba y los guardaba en un saco para llevárselos a la media luna como pasto para sus hijos. El temor a herirse los ojos y a perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil (y adulta) porque conecta con el temor a la castración. Puede verse esta conexión en Edipo, el mítico criminal, que al cegarse a sí mismo no habría hecho más que una sustitución atenuada de la castración, única pena adecuada y a la medida del incesto, estipulada por la implacable ley del Talión, que reina en el inconsciente.

¿Cómo trasladar todos estos análisis al terreno del arte? Deberíamos advertir que merece un análisis separado, ya que el artista usa sus propias licencias para dispensar al efecto artístico de la prueba de realidad.

Retengamos, pues, que lo siniestro ha de ser siempre lo velado, censurado, oculto, lo que se hace presente bajo forma de ausencia. En lo bello reconocemos siempre un rostro familiar y a nuestra medida (en su paradigma clásico era lo sometido a orden y ley, en el que no hay nada que exceda nuestro límite). ¿Cómo se produce la articulación entre lo bello y lo siniestro? De repente eso tan familiar, dentro de nuestra frontera de tolerancia, se muestra portador de ocultos deseos, de intolerables deseos que se yerguen poderosamente, en desafío, contra lo reprimido y censurado. Lo bello entonces se torna siniestro.

La hipótesis de Trías engarza, de manera articulada, estos conceptos: lo siniestro es *condición y límite* de lo bello. Condición *sine qua non* para que emerja la belleza, la cual ha de permanecer velada, no puede ser desvelada. Límite que no puede ser sobrepasado, más allá del cual el efecto estético no se produce.

1. 5. Ambivalencia de la obra de arte

En toda obra salida de la mano de un artista se ha de dar el hecho de que sugiera, pero sin mostrar abiertamente, velando y dejando entrever púdicamente.

Para probar su hipótesis Trías analiza de manera detallada y extraordinariamente sugerente el cuadro de Botticelli *El nacimiento de Venus*. Para apurar el rigor de sus análisis nos remontaremos a la Academia florentina, cuya influencia en Botticelli, pintor de la corte de los Médicis y enemigo de las corrientes renovadoras y naturalistas de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael es manifiesta. Botticelli no intenta pintar la realidad, sino que es un pintor de ideas. Hace suya la alocución de Horacio *Ut pictura póiesis*,⁸ “como la poesía, así es la pintura”, intentando dignificar a esta última que en la época clásica había sido considerada mera τέχνη, oficio o profesión, en parentesco con otras habilidades artesanales. La ambición de la pintura de asumir el prestigio de la literatura es la razón que explica la aparición de esta idea en los tratados de pintura del siglo XVI, y que conservará su vigencia hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En ellos se le buscará un hermanamiento con la poesía para sustraerla de su humilde origen.

La Academia florentina tiene, como representantes egregios a Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, que renuevan las concepciones platónicas y neoplatónicas. En continuidad con ellas se elabora una metafísica-estética estratificada y jerarquizada, cuyo punto culminante es el *Uno*, del que proceden por emanación las tres hipóstasis: *Noús, Alma y Materia*. A la Belleza la sitúan en el límite, en la frontera misma de juntura y escisión del Uno con la primera hipóstasis. La Belleza es rayo de luz que procede directamente de la divinidad; es el esplendor mismo del rostro divino (Ficino). Esa belleza pura celestial (Afrodita Urania) es irradiación de Dios, pero no es Dios mismo, ya que él permanece siempre oculto, en sombras, invisible y tenebroso, que sume en la noche oscura al alma que en pos de él camina.

8. Consúltese al respecto un texto que es una pequeña joya: *Ut pictura póiesis*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988. Es un conjunto de artículos de diversos autores como Narcís Comadira, Antoni Marí, A. Ràfols Casamada y otros, que reflexionan sobre el malentendido que da nombre al libro y que tantos problemas trajo a los teóricos del arte.

Para nuestro análisis conviene tener en cuenta cómo explica esta metafísica el paso del Uno al Noûs, alegorizándolo con pasajes mitológicos terribles y cruentos: descuartizamiento de Dionisos por los Titanes, de Orfeo por las terribles y vengativas Ménades, o el que ahora nos interesa que es la cruel mutilación que lleva a cabo Cronos, el más joven de los Titanes (todos ellos hijos del dios padre Urano). Cronos, aprovechando que su padre dormía la siesta, lo castra con una hoz. Esta hoz se la había dado su madre Gea, madre de innumerables hijos y descontenta de los brutales abrazos del esposo. El hijo, oyendo los ruegos de Gea, le ayuda a vengarse del padre y, después de castrarlo, esparce el semen por las aguas del mar.

Pico della Mirandola, en *De imaginatione*, interpreta el mito de Venus como símbolo de la belleza compuesto de partes en armonía, ajustándose, por tanto, al paradigma clásico. Así dice:

Porque cuando quiera que varias cosas diferentes concurren para construir una tercera que nace de su justa mezcla y templanza, el resultado de su proporcionada composición es llamado belleza.

Belleza está, pues, constituida por una multiplicidad de elementos, luego no puede darse en el ámbito indiviso del Uno, sino en el mundo sensible y cambiante. Venus surge de la naturaleza informe representada por las aguas del mar, que en su flujo continuo puede adoptar cualquier forma. Mas para que la belleza aparezca se necesita un elemento transfigurador; ese elemento añadido a las aguas del mar es, según el humanista, la simiente de Urano que transmite a la materia informe el semen de las formas ideales. Esa espuma es el crisol de donde surge Afrodita, “la diosa nacida de las olas”.

Esta narración mitológica, con el bosque de símbolos que la constituye, aparece sugerida en el cuadro del genial pintor, a la vez teórico del arte, que fue Botticelli. En el cuadro *El nacimiento de Venus* aparecería escenificado el momento prístino de la génesis de la Venus celestial. La Diosa aparece desnuda y resplandeciente en su belleza recién nacida de la simiente del Dios Padre, aparece desnuda en todo su esplendor, sin velos; pero paradójicamente ella misma es el velo que cubre algo tenebroso, abismal, siniestro. Venus se apoya levemente sobre una concha marina que flota sobre la superficie del mar...

.... el agua está en calma próxima a la orilla, pero se encuentra misteriosamente surcada de líneas quebradas que componen pequeños ángulos abiertos hacia arriba, a modo de animalejos o aves diminutas esparcidas a través de toda la extensión marina.⁹

9. Trías, *Opus cit.*, pág. 71.

Las líneas quebradas que insinúan olas de semen, contempladas atentamente, producen desazón.

Ésta es la escena paradigmática que contemplamos; pero en ella está presente, bajo la forma de ausencia, otra escena: la de la castración de Urano. La escena horrible, siniestra, está sugerida pero velada; sin embargo, ella es la escena inmediatamente anterior, el fundamento y condición de la presencia de esa otra escenificada y pintada por Botticelli. La belleza desnuda aparece resplandeciente ante nuestros ojos maravillados; sin embargo, procede de un fondo tenebroso al que oculta y vela. Este fondo velado, la escena primordial de la castración, es la *condición* para el emerger de la belleza. Es su condición, pero también su *límite*, ya que no puede ser sobrepasado; más allá de él el efecto estético no se produciría. Si en el cuadro del florentino apareciese de forma explícita la castración, entonces aparecería el efecto *siniestro*, eso que debiendo permanecer oculto, produce al revelarse la ruptura del efecto estético. Aquí radica la sabiduría del artista, la genialidad de Sandro Botticelli.

* * *

Quisiera dejar como interrogante abierto hasta el último capítulo del presente ensayo, si el enunciado que hemos venido reiterando hasta ahora: *lo siniestro es condición y límite de lo bello* ¿podría ser una propuesta de norma estética para toda época? Y si en el arte contemporáneo se cumple o no, ya que nunca como en la actualidad se han intentado poner en primer plano los aspectos más negativos de la naturaleza y de lo humano: lo feo, lo humillante, lo espantoso, o la pura y simple banalidad, y todos ellos puestos de manifiesto, expuestos y sin velos, en su más nudo impudor.

2. LA CRÍTICA DEL JUICIO KANTIANO COMO PÓRTICO A LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

2. 1. Estética como hermenéutica

Del uso y abuso del término estética empezamos a estar ahídos los contemporáneos. Conviene desmarcarse, por razones puramente metodológicas, del uso común de este término, que implicaría referencias a objetos de mero ornato y también de los llamados “salones de estética, o de belleza” (¡menudo eufemismo!).

Hecha esta obvia salvedad, quisiera utilizar la estética en sentido fuerte, es decir, como disciplina filosófica con rango metafísico. Por ello entendemos la posibilidad de ofrecer una interpretación de la realidad, una interpretación, entre otras igualmente legítimas. Hasta aquí hemos llegado gracias a la prudencia crítica de la modernidad, la cual nos autoriza el recurso al *procedimiento típicamente hermenéutico*, que consiste en que “el punto de vista” en el que uno se ha situado es puesto en discusión como tal, pero, al mismo tiempo, es adoptado como propio, aunque de forma siempre provisional y modificable. Con ello se abre la cuestión moderna del *sentido*: hay que volver a revisar los presupuestos de la tradición, a partir de la ‘muerte de Dios’ (Nietzsche) y del mundo suprasensible (Platón), que daban la medida de todas las cosas del mundo sensible. Nietzsche, corrigiendo a Platón, decía que la búsqueda del sentido no consiste en subir, para después volver a bajar a la “caverna”, porque debajo de una caverna hay otra, y debajo otra más profunda todavía. Y Foucault, en continuidad con estas reflexiones, añade que uno de los postulados de la hermenéutica moderna es que ésta es una tarea inacabada, infinita. La razón que da es que hay una falta de conclusión o punto final

esencial; no hay nada absolutamente primero para interpretar, porque, en el fondo, todo es interpretación. Esto es consustancial con la propia naturaleza del signo, que no es en sí mismo la cosa, sino la interpretación de otros signos.

A este estado de la cuestión se aludía, como es sabido, como “círculo hermenéutico” (Gadamer). Desde estas nuevas premisas podemos decir que la estética (sus producciones simbólicas) ha sido hoy consensuada como un laboratorio de observación privilegiado para entender nuestra situación en el mundo y en la historia.

Conviene hacer otra precisión, esta vez con respecto al concepto de *historia de la estética*, si entendemos por tal la apertura a experiencias cambiantes propias de cada época. El riesgo está en que interpretar el tiempo pasado (al pasado de la estética) significa tomar conciencia de la enorme distancia que nos separa de formas de expresión que hoy llamaríamos artísticas y que entonces no eran más que manifestaciones míticas, religiosas, o guiadas por razones de mera supervivencia. Pensemos en los objetos útiles de la prehistoria, o en las pinturas de animales, con valor mágico, hasta llegar a los templos, esculturas o imágenes religiosas del medioevo, cuyo valor era pedagógico, además de cultural.

La estética en sentido canónico (en su acepción moderna-contemporánea) se desarrolla fundamentalmente en la línea que va de Kant a Hegel, teniendo como horizonte intelectual y vital el romanticismo (y el idealismo alemán). La *Crítica del Juicio* kantiano (1790), es una obra, en muchos aspectos, prerromántica e ilustrada, pero debió mucho de su extraordinario éxito a la lectura que de ella hicieron los románticos. Para Kant el romanticismo era un horizonte del tiempo futuro, que él ayudó a forjar, porque conocía bien el pensamiento y la ciencia de sus contemporáneos. Estaba al corriente de las ideas estéticas de su tiempo, como lo demuestra su opúsculo *Observaciones sobre la idea de lo bello y lo sublime* (1764), que reinterpreta ideas de Burke, de su tratado del mismo título.

La estética de la época de la Ilustración tiene dos ramas, encuadradas dentro de las dos orientaciones filosóficas de este período, a saber: la del empirismo inglés (Locke, Berkeley, Hume) y la del posracionalismo continental (Rousseau, Leibniz, Wolff). La llamada *estética empirista*, de Edmund Burke (1729-1797) daba una explicación psicologicista del arte. Así, por ejemplo, al reflexionar sobre el sentimiento de lo sublime, que tan extraordinarios desarrollos tuvo en Kant, para él arraiga en el impulso de conservación del hombre y de la sociedad. Por otra parte, estarían los autores de la *Aufklärung* alemana, que conservan un toque racionalista. Así, Baumgarten (1714-1762), al que se considera el padre de esta disciplina; pero sobre todo Moisés Mendelssohn (1729-1786), que introduce la facultad del sentimiento en el campo de la estética, dirá que el sentimiento es un estado psíquico que permite la experiencia de lo bello.

2. 2. Conocer, desear y sentir

La trilogía kantiana está dedicada al análisis de cada una de estas tres facultades. En la *Crítica de la razón pura* se propone una concepción del saber construida sobre el modelo físico-matemático, recluso en el ámbito de lo incognoscible a la llamada “cosa en sí” o *noumeno*, por exceder el ámbito de la experiencia. Lo que el sujeto trascendental conoce, el *fenómeno*, pertenece al reino de la naturaleza, sometido a leyes necesarias. La segunda *Crítica* examina lo que el sujeto moral puede hacer o desear; ahora de lo que se trata es de cómo este sujeto, autónomo y libre, impone su ley en el mundo. El viejo Kant, que escribe la *Crítica del juicio*, pretende poner en relación ambos mundos: el reino de la necesidad y el reino de la libertad. Piensa que en el mundo del arte hay una posibilidad de tal encuentro. Para ello el hombre usa una facultad que no conoce y no desea, una facultad que no penetra ni la realidad fenoménica ni la nouménica, porque su dimensión es puramente subjetiva, es el *sentimiento*.

La *Crítica de la facultad de juzgar* se refiere a la capacidad de sentir placer o disgusto en el registro sentimental. Pero podríamos preguntarnos: ¿por qué del agrado o desagrado recibe la denominación de facultad del juicio? Todo juicio, por ejemplo, “el sol es dorado”, dice si un predicado (objeto) armoniza o no con un sujeto. Kant considera, en cierto modo, al hombre como sujeto del juicio y al mundo como predicado. Hay un tipo de juicio en el que afirmamos o negamos la congruencia entre hombre y mundo. Así, cuando decimos: “el ocaso es bello”, queremos indicar que esa hora del día gusta al hombre, armoniza con él. Tal tipo de juicio es *estético*.

2. 3. El gusto, como capacidad de juzgar lo bello

La reflexión estética kantiana se abre con una espléndida cuádruple descripción del *juicio de gusto*. Aplica las cuatro modalidades de juicio de la lógica tradicional: cualidad, cantidad, relación y modo.

Según la *cualidad*,¹ * en un primer momento la satisfacción que produce en el sujeto es *desinteresada*, no preocupada por la existencia de la cosa. ¿Qué quiere decir con esta denominación? Para dilucidarlo comparémoslo con el juicio moral. Cuando decimos que algo es bueno podemos tomarlo en el sentido de que es útil para algo o alguien, o bueno en sí; en ambos casos el bien moral tiene un alto interés, ya que es objeto de la voluntad (del querer) que exige para su sa-

1. Kant, *Crítica del juicio*, & 2.

tisfacción que el objeto exista. Cuando hacemos una buena obra, no basta pensarla, hay que realizarla. El juicio estético, por el contrario, no está vinculado a la existencia del objeto, es un puro placer contemplativo, sin interés en influir con su voluntad en el objeto bello. Por ejemplo, si un paisaje pintado lo consideramos bello, es indiferente que exista o no, lo que interesa es la pura *forma* que se ofrece a la contemplación y produce placer espiritual, que empieza en el sujeto y acaba en él (por reflexión).

Según la *cantidad*,² * llamamos bello a lo que “sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal”. Esta formulación kantiana es problemática, ya que se da la paradoja de que siendo un sentimiento particular de un sujeto, pretende adhesión y aprobación universal. No es lo mismo atribuir a alguna cosa la calificación de agradable, que decir que es bella. En el primer caso hay intervención de los sentidos, como cuando decimos que el olor de la rosa es agradable, o el vino es agradable; en ambos casos aludimos a un sentimiento privado. Sin embargo, al emitir un juicio estético exigimos validez común, es decir, sentimiento de placer o de dolor en cada sujeto. La expresión “sin concepto” podríamos interpretarla como que no es posible demostrar, ni convencer a otros (con los conceptos de la lógica) de que algo es bello; es un puro sentimiento (presumiblemente compartido). El presupuesto del que parte Kant es el sujeto transcendental: una suerte de vasos comunicantes entre los sujetos empíricos dotados de “sentido común”.

El tercer momento se detiene en analizar la *relación*³ * y para ello se vale del principio de finalidad. Cuando provocamos una causa para que se produzca un efecto, lo llamamos fin; por ejemplo, construir una casa para que produzca una renta. Éste sería un fin extrínseco, que no es legítimo sino espurio. El juicio de gusto exige, sin embargo, una finalidad interna, a la que Kant llama *pura forma de la finalidad*. Esa mera forma es el *fundamento* del juicio estético; es decir, pretende fundar la estética desde unos principios o condiciones *a priori*, y su finalidad interna es conservar y dilatar la contemplación del objeto. El concepto de forma ya había sido utilizado en las dos anteriores *Críticas*,⁴ como receptáculos o vasijas o principios ordenadores *a priori*; ahora cumplirán una función similar, ya que en su seno se pro-

2. *Idem*, & 6.

3. *Idem*, & 10, 11 y 12.

4. En la *Crítica de la razón pura*, para explicar el proceso del conocimiento, pensó en unas *formas* que a modo de vasijas servían para ordenar el múltiple empírico, para dar lugar a los *fenómenos*. Como es sabido eran necesarias las formas puras del espacio, el tiempo y las categorías. También en la *Crítica de la razón práctica* aparecía el “imperativo categórico”, *pura forma* de la moralidad a la que debían adaptarse las acciones humanas.

ducen relaciones mutuas entre las facultades. En el caso del juicio acerca de lo bello, las facultades que se relacionan en “libre juego” son la sensibilidad, el entendimiento y la imaginación; en el juicio acerca de lo sublime, la imaginación y la razón. Recordemos que el objeto desmesurado, sin límites, removía en el sujeto las ideas de la razón: Dios, alma y mundo.

Finalmente, según la *modalidad*,⁵ * “lo bello es lo que, sin concepto, es objeto de una necesaria satisfacción”. La dimensión de la *necesidad* acompaña y explicita lo ya expuesto en el segundo momento (cantidad), ya que supone que son todos los sujetos contempladores de la obra de arte los que han de asentir (necesariamente) al juicio estético que nosotros emitimos. ¿De qué necesidad se trata? No de una necesidad teórica (basada en conceptos), ni práctica (derivada de la voluntad), sino de una necesidad *ejemplar*. El juicio estético es un modelo de una ley general que, sin embargo, no se puede formular. Nos encontramos con una enunciación paradójica, tan propia de la reflexión de Kant, amante de las antinomias. El contemplador *siente* que en la obra de arte se cumple una regla, pero no puede decir cuál. El depositario de esta norma será el artista genial, que tampoco puede dar razón de ella, como tendremos ocasión de comprobar.

Una recopilación de las características del juicio estético nos darían lo siguiente: es subjetivo, sentimental, desinteresado, sin concepto, cuyo fundamento es la pura forma de la finalidad y que produce un placer espiritual (contemplativo) y necesario en un sujeto individual, en la convicción de que será válido para todos, que place universalmente.

2. 4. ¿Apriorismo es dogmatismo?

Hagamos algunas consideraciones con respecto a las características de *universalidad* y *necesidad* del juicio estético, que son también las exigidas a los *juicios sintéticos a priori* (juicios de la ciencia) de la *Crítica de la razón pura*. La intención es llamar la atención, para criticarlo después, sobre el espíritu sistemático de Kant (como también lo fue de la estética romántica y del idealismo alemán).

Contra este espíritu ya se habían levantado voces en su época; Condillac, en su *Traité des systémes*, había iniciado la lucha, y Shaftesbury se mofa de la ortopedia de la sistemática filosófica con afirmaciones del tipo: “El camino más sencillo hacia la locura es el camino del sistema”. Podría decirse, en general, que la estética alemana no difiere de la inglesa y francesa por el contenido de los temas tratados:

5. *Crítica del juicio*, & 18.

el gusto, la expresión, la belleza, la imaginación, la norma, el genio. La diferencia sólo radicaría en el modo en que se argumentan, ya que la problemática estética alemana busca siempre el amparo del sistema, del espíritu rigurosamente racional (que a veces puede llegar a exasperar) de la filosofía sistemática.

El método de investigación de la *Crítica del juicio* es una reproducción (acrítica) del usado en las anteriores *Críticas*. El presupuesto del que se parte es que el principio de toda búsqueda consiste en encontrar elementos *a priori*. Esta búsqueda ha de ser también *a priori*, que para Kant quiere decir independiente de la experiencia, y él la cree posible, ya que la abstracción de las *formas* (espacio, tiempo, categorías e imperativo categórico) son todos actos apriorísticos, compartidos universalmente y necesarios. La experiencia no daría más que una validez particular y contingente. El método kantiano es, en el fondo, un método dogmático porque parte de presupuestos no demostrables (en la mejor tradición platónica, spinozista y leibniziana). Afirma que, aunque todos los conocimientos comienzan por la experiencia, no todos derivan de ella, sino de otra fuente que es nuestra propia facultad de conocer (como los racionalistas, a los que en tantas ocasiones tachaba precisamente de dogmáticos). Toda la demostración de la *deducción transcendental*, que explica como los *a priori* se relacionan con los objetos, no toma nada de la observación externa, pero tampoco de la interna. Esta última jamás ha revelado ni la imaginación productiva, ni la intuición transcendental, ni ninguno de los esquemas que Kant enumera. No le interesa que concuerden o no con la citada observación interna, ya que la experiencia se halla absolutamente excluida de dicha búsqueda.

La segunda *Crítica* también se basa en un *a priori* moral que, como es sabido, es el imperativo categórico, pura forma vacía a la que han de adecuarse los comportamientos humanos. En la tercera *Crítica*, seguro de los resultados de las anteriores, crea un nuevo órgano lógico y psicológico, el juicio estético, que tiene universalidad y necesidad. Al nuevo *a priori* le llama *mera forma de la finalidad*, o también *finalidad sin fin*, donde se incluyen las facultades (sensibilidad, entendimiento e imaginación) en “libre juego”, que constituye al objeto y es el fundamento de la fruición estética.

Una interpretación puede ser: descabellada, quizás apresurada, seguramente infiel, como casi siempre suele ser una interpretación; y puede ser también airada, por influencia de la lectura de los contundentes martillazos de Nietzsche. En una interpretación también están presentes los anteriores intérpretes del texto con el que nos enfrentamos. Así pues, después de leer y releer a Kant, de “exprimirlo y atormentarlo” (como Colli cree que hay que hacer con los autores ‘elegidos’), disfrutando a veces de su lucidez y otras renegando de su rigor,

atribuyo al método kantiano las características de apriorístico, dogmático y sistemático, sin excluir que, además, es un genio del pensamiento.

2. 5. “Arte bello es arte del genio”. El problema de las reglas

Kant da la siguiente definición de genio: “Es el talento (dote natural) que da las reglas al arte”, y después añade, “Es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da las reglas al arte”.⁶ * ¿Qué significado tiene aquí el término naturaleza? Parece que no designa el campo de aplicación de los métodos científicos o el ser de las cosas determinado por leyes universales, sino un principio vital, fuente viva, energía oculta o magma informe que se patentiza y toma forma en la obra de arte. La naturaleza, que hace como de substrato en la figura del genio, es algo parecido a lo instintual y originario, oscuro, agreste e indomable. Algunas intérpretes se han referido a ello como el “inconsciente romántico”, precedente del reflexionado en el psicoanálisis. Ésta es una de las ideas originales en las que brilla el genio kantiano.

Con esta idea de la naturaleza se supera el modelo mecanicista (cartesiano-newtoniano), basado en el modelo atomista en el que los movimientos en la naturaleza se reducían a choques de átomos en el vacío y en el que la noción de azar primaba sobre la necesidad. Este fue el tipo de doctrina que fundamentó la ciencia del siglo XVII, que consideró que la realidad natural tiene una estructura comparable al de una máquina y sus movimientos están estrictamente regidos por leyes causales. Kant vuelve a un modelo organicista-vitalista (Platón, Aristóteles y sus resurrecciones renacentistas) en el que hay una organización del todo, semejante a un organismo vivo, en el que las partes (que no se agregan como mera “suma”) colaboran en la realización de la finalidad del todo.

Esta concepción vitalista y finalista es la que aparece en la estética kantiana cuando se plantea la relación entre arte y naturaleza. El reino de la libertad y el de la necesidad se armonizan, ¿en qué sentido? En el de una conexión entre las *formas vivas* de los organismos y las obras del artista. El orden de la libertad, propio de las ideas morales, en las que la libertad es causalidad (se obra por causa del deber) y el orden de la naturaleza, que es el orden fenoménico regido por la necesidad causal, pueden pensarse unidas en el juicio estético y teleológico. Se encuentra así una idea de *finalidad* que brota, “sin intención”, de la naturaleza; o mejor dicho, puede reflexionarse en el

6. *Opus cit.*, & 46.

sujeto como no intencionada. De este modo puede contemplarse la naturaleza como si fuera obra de arte, entendiéndose que los organismos vivos son movidos por esta finalidad interna y no intencionada. Pero también puede contemplarse la obra de arte como obra intencionada, pero que emerge libremente de la naturaleza (dotes del genio), y no de una regla estética que el artista ha de seguir. Ambos, organismo y obra artística, revelarían una unidad de principio: esa paradójica unión de necesidad-libertad.

Para subrayar la libertad del artista dirá que, precisamente a través de él, la naturaleza da las reglas al arte. “El arte es bello en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza”, el arte debe parecer libre de reglas caprichosas, y que su contemplación no sugiera requerir esfuerzo y que su finalidad (sin fin) no deba parecer intencionada. El “como si”, el parecer, que Kant recalca, tiene que ver con la concepción que el pensador alemán tiene del juicio estético, que es reflexivo, es decir, parte del propio sujeto y vuelve a él.

Gracias a estas ideas se refutan las teorías del arte ilustradas, que sostenían que la naturaleza está sometida a leyes rigurosas, y que el arte, que ha de imitar a la naturaleza, necesita igualmente de esas leyes. El artista no ha de inventar reglas estéticas, sino reproducir las de la naturaleza. Estas ideas son rebatidas por Kant en su teoría del genio, cuyo órgano es la imaginación creadora (“la loca de la casa” como la llamaba Teresa de Ávila) y libre.

Las cualidades del genio apuntan en esta dirección: originalidad, en cuanto talento natural, y ejemplaridad, que significa que sus productos son modelos ejemplares, ellos mismos no nacidos de la imitación, pero que han de servir de inspiración para otros. Sin embargo, el genio no sabe dar razón de las reglas de su obra, ni comunicarlas a otros como preceptos, y aunque las comunicase no podrían ser aprendidas. ¿Por qué? Porque él mismo no conoce la norma; como dice el propio Kant, “la creación es inconsciente”. Lo único que se puede hacer es esperar a que la naturaleza otorgue otro nuevo genio, o que su ejemplo lo provoque. El artista genial es libre, pero desconoce su fuente de inspiración; la ley de la que deriva la obra de arte procede de un principio oscuro, fuerza viva de la naturaleza, que toma *posesión del artista* y se traduce en su obra.

Éstas son las ideas de la estética de Kant que calarán hondo en los románticos, los cuales prestarán atención a las fuerzas oscuras de la naturaleza, los sueños o la noche. Estética como hermenéutica, o como lo formuló Nietzsche diciendo que “la estética es el fenómeno más transparente de la voluntad de poder”. En ella, en las producciones simbólicas del mundo del arte, puede “leerse” la significación ontológica de la vida y de la historia del mundo de los hombres.

3. DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA AL ESTADO DE FELICIDAD Y LIBERTAD (SCHILLER)

3. 1. Juego y teatro como metáforas del mundo

Friedrich Schiller (1759-1805) es un poeta-pensador, un idealista utópico que desarrolló su obra con la intención de trascender los presupuestos estéticos y políticos del *Sturm und Drang*. A esa doble configuración de su espíritu, como poeta y como filósofo, hemos de añadir una nueva dualidad: saberse y reconocerse hombre de su tiempo, pero a la vez, crítico implacable. Schiller sentía una necesidad perentoria de salirse de su época, de configurar un espacio de reflexión donde fuera posible la realización de su humanismo ideal. En sus últimos escritos trata de construir ese espacio teórico en el que instaurar el reino de la libertad.

Tratar con rigor la teoría y la filosofía del arte del autor exigiría estudiar su obra poética *Gedankenlyrik* (1796), en la cual trata de poner sus ideas en palabra y obra. O también sus manifestaciones más personales y espontáneas, por ejemplo, su correspondencia con Goethe. Me limitaré, sin embargo, a exponer un aspecto parcial de su pensamiento: sus ideas pedagógico-estéticas, que son, a la vez, un programa político.

Para presentar a Schiller voy a utilizar el teatro como metáfora de época. Pensemos en el Gran Teatro de Weimer, al que según palabras de Goethe, asistía el público con afán de educación y formación (*Bildung*)¹ no de diversión. Schiller fue nombrado dramaturgo de corte

1. El término alemán *Bildung* ("formación", "desarrollo", "ilustración") es un concepto de rancia tradición, que cristaliza en las aspiraciones de la época romántica. Hegel lo había utilizado repetidamente en la *Fenomenología del espíritu*, en referencia al itinerario de experiencia de la consciencia, en sus diversas etapas o "figuras de cons-

en Mannheim después de la publicación de su ensayo *El teatro como institución moral* (1784), en el que plantea las ideas generales de su poética. Consideraba que el teatro tenía la alta misión de hacer de consciencia crítica de su tiempo, y además reconocía en la dramaturgia la forma superior de experiencia artística. La génesis de la estética schilleriana, a partir de la reflexión sobre el teatro, es significativa porque probablemente ahí se inicia su acercamiento a una noción como la de “juego”, que tanta importancia va a tener luego en su pensamiento, sobre todo a partir de la lectura de la *Crítica del Juicio* de Kant.

Teatro y juego nos remiten a los conceptos de *realidad* y *apariciencia*, que están en su base, y que son fundamentales en la concepción del mundo que tenían los románticos. Es a partir del romanticismo, en efecto, cuando la separación entre el reino de la ilusión o de la apariencia (que sería el propio del arte), y el reino de la verdad (propio de la ciencia, la filosofía y la religión) deja de tener sentido. El arte es el lugar, el *medium*,² el órgano de la verdad; y lo es de un modo privilegiado porque, a pesar de que el arte es apariencia, es, sin embargo, revelador de la verdad. (“Los poetas entienden la verdad como engaño”, afirmaba Vico). De aquí viene la acusación de esteticismo hecha a los románticos, ya que el primado del arte y la reducción de los diversos ámbitos de la vida a la experiencia productiva y poética, deviene tarea para ellos. El lema de los artistas es: ¡Vivir la vida como obra de arte!

Podría decirse, radicalizando esta idea, que se llega a una completa estetización de la realidad. ¿Por qué? Porque el arte aparece, no sólo como el único instrumento capaz de penetrarla y conocerla, sino que a la propia realidad, la realidad de la naturaleza y del espíritu, se la hace derivar de una inagotable fuente inventiva y creadora. Esta actividad es producida por la facultad de la “imaginación productiva”, que es la propia del arte, como ya aparece en la *Crítica del juicio* de

ciencia”: el *estoico*, el *alma bella*, la *consciencia desventurada*, etc., que van adquiriendo “formación”, hasta llegar al *saber absoluto* o fin de trayecto. También es propio de los románticos escribir “novelas de formación” (*Bildungsroman*), como es el caso arquetípico del *Wilhelm Meister* de Goethe, en el que el protagonista sale de su casa y hace un periplo por el mundo en el que realiza diversos oficios, para volver, enriquecido, a su pueblo natal para ejercer la medicina.

2. Los tempranos románticos (F. Schlegel y Novalis), cuando hacen *crítica de arte* pretenden tener en su base una teoría del conocimiento que la sustente, lo que a su vez implica tener un conocimiento de la naturaleza. La fusión entre naturaleza y espíritu se produce en el *medium* de la reflexión. En él se consuma la ansiada destrucción del par epistemológico sujeto-objeto. Así dice Novalis: “cuando miras a un fósil, el fósil te está mirando”; todo lo que se puede pensar, piensa a su vez. Es el llamado “idealismo mágico”.

Kant, cuya influencia en Schiller es de tan radical transcendencia. De él toma la idea de que dicha imaginación es la que produce los “sagrados juegos del arte”, que no son más que imitaciones del infinito juego del mundo, de la obra de arte que eternamente se autocrea.

También la historia estaría influida por esta concepción estetizante. Entender la historia como novela, como reconstrucción fantástica del pasado (la “romantización del mundo”, como quería Novalis), significa que la idea de la ‘verdad histórica’, liberada en el juego del arte, y precisamente por ello puesta en juego, puede ser mostrada como en un teatro, en el que actores y circunstancias fuesen presentados a un público culto e ilustrado.

Con todo lo anterior hemos intentado corroborar la hipótesis que viene presidiendo el presente escrito, el rendimiento que queremos extraer de entender la *estética como hermenéutica*, es decir, la legitimidad de considerar al mundo del arte (sus producciones simbólicas) como un observatorio excepcional para reflexionar acerca del sentido del hombre en el mundo. Pero Nietzsche ya avisó del peligro, aunque sucumbió a él. Colocarse en una atalaya de observación elevada supone que las “tragedias humanas, parezcan comedias”, como decía ‘el solitario de Sils María’. Relativizar, en ocasiones, ayuda a vivir. Pero construir el nido, como las águilas, siempre sobre abismos, llevó a Zaratustra a danzar y a cantar con exultante felicidad, pero también a temer que la soledad altanera llegase a producir en él sentimientos helados. Y a sospechar de cualquier atalaya y de cualquier interpretación

3. 2. Schiller y Goethe ¿Clásicos o románticos?

Recurrir a las categorías de ‘clásicos’ y ‘románticos’ parece inevitable cuando se intentan definir las posiciones teóricas de Schiller y Goethe en el gran debate estético (teatro de ideas) de la época, del que fueron protagonistas. Entre los críticos hay quienes tienden a considerarlos a ambos como clasicistas, en polémica con los románticos, quienes, empero, les admiraban. Otros intérpretes prefieren distinguir, en la evolución intelectual de uno y otro, una fase clásica y una romántica. También cabría la posibilidad de considerar a Schiller y Goethe como románticos a pesar suyo, ya que los temas característicos del romanticismo, a saber: la exaltación del yo, el desgarrero de la consciencia o el desengaño del mundo (*mal du siècle*) están presentes en ellos; pero sobre todo la idea de libertad aparece en ambos autores como el mismo sueño de un clasicismo perdido, pensado en clave trágico-romántica.

Esta dualidad: clásicos/románticos, remite a una nueva dualidad: poesía “ingenua” y poesía “sentimental”, en la que también están im-

plicados los dos autores citados. Goethe explica las múltiples conversaciones, teóricas y creativas, que sostuvieron y que condujeron a Schiller a la necesidad de escribir un ensayo que lleva por título precisamente *Poesía ingenua y poesía sentimental* (1795), que instaurará un nuevo camino para la estética y que influirá poderosamente en Hölderlin y Friedrich Schlegel. Esta obra tiene un claro talante autobiográfico, según dicen sus críticos: es una confesión personal acerca de los misterios de la creación, que tanto le obsesionaban. A su poesía la denomina *sentimental*, dando una peculiar acepción a este término, que para él significa “especulación”, es decir, que su obra no se genera a partir de la experiencia de la realidad, sino que se distancia de ella y crea otra realidad “ideal”. Civilización y modernidad, reflexionadas en clave de sensibilidad trágico romántica, son las constantes de un poeta y pensador que desea mostrar la angustia generada por la consciencia de escisión entre el hombre y la naturaleza, entre lo sensible de su naturaleza y el ansia de absoluto; o en definitiva, entre arte y naturaleza. Sin embargo, la poesía de Goethe, a la que llama *ingenua*, la considera “realista” porque se genera a partir de la experiencia de la realidad concreta; su mirada se posa serena sobre las cosas y las conoce por la vía de la intuición. Los poetas griegos, sobre todo Homero, también son considerados poetas ingenuos, en el sentido de que mostraban su armonía con la naturaleza, obedeciendo sus leyes y considerándose como sus intermediarios, sin consciencia de escisión. Goethe, no sólo en su poesía, sino en el resto de su obra, creía que no se pueden tocar los derechos de la naturaleza; Schiller predicaba, por el contrario, el evangelio de la libertad en todos los territorios.³

La idea de libertad es una idea-fuerza del romanticismo y del idealismo alemán, libertad que intenta ser pensada en todos los ámbitos: el de la ética (sólo se es libre, si y sólo si se es responsable), el de la estética (“libre juego” de las facultades) y también en la naturaleza (pensada en la paradoja necesidad/ libertad). En el espíritu de los románticos parece haber un hábito de libertad, una voluntad rebelde de transvaloración de todos los valores (como Nietzsche llevaría a cabo en su reflexión, más tarde). Sin embargo, los jóvenes airados del *Sturm und Drang* llevaron a cabo otro tipo de rebeldismo difuso, a menudo enfático, ‘de pose’; ya que después de la tempestad de la Revolución francesa, que produjo adhesiones unánimes, años más tarde algunos de entre ellos se convirtieron en ideólogos de la Restauración del Antiguo Régimen.

3. Cf. A. Marí, *L'home de geni*, edicions 62, Barcelona, 1984, págs. 168-171.

3. 3. La educación estética del hombre

Las cartas que así se denominan son tales,⁴ y no una pura ficción literaria, ya que reproducen, con algunas modificaciones para su publicación posterior en *Die Horen*, las que escribió a su mecenas, el duque Friedrich von Augustenburg, príncipe ilustrado.

En estas cartas, aparecidas en 1795, juntamente con el ensayo, antes citado, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, escrito por la misma época, está el núcleo de la estética schilleriana. Retomemos la idea de su alta tendencia a la especulación. Desde sus primeros poemas juveniles, de tendencia idealista, va configurando su condición de poeta-pensador que tímidamente va haciendo sus primeras divagaciones filosóficas con la ayuda de Kant, Shaftesbury y Leibnitz, sobre todo del primero. Parece que conocía las obras menores de Kant del período precrítico. Había intentado una lectura seria de la *Crítica de la razón pura*, pero según dicen sus estudiosos, no pasó de las primeras páginas. No le sucedió lo mismo con la *Crítica del juicio*, cuyo contenido le entusiasmó. No leyó, sin embargo, o al menos no están anotados, los capítulos finales relativos al *juicio teleológico*. Nosotros tampoco entramos en ese tema cuando tratamos la estética kantiana, y desde luego, no por influencia de Schiller, sino por considerar que es una problemática, que podríamos considerar de 'religión estética de la naturaleza', en la que se habla de un dios artista-creador, ajena a nuestros intereses del momento.

El método riguroso y sistemático del filósofo de Königsberg ayudó a Schiller a combatir su tendencia a las afirmaciones y generalizaciones precipitadas, y también a despojar su estilo de los excesos de énfasis y patetismo propios de su primera época (por ejemplo, en el drama *Los bandidos*). Coincide, además, con la etapa de iniciación al clasicismo en su poesía.

Centrándonos ya en las *Cartas*, hagamos una primera entrada desde una perspectiva general. Así, podemos comprobar que en ellas se adoptan y reinterpretan principios kantianos: someter el alto tribunal de la razón a los dictámenes del corazón, "que arde de bello entusiasmo por el bien de la humanidad" (como dice en II⁵ *), palabras que reflejan un heroísmo espiritual teñido de acentos de 'religión de la humanidad'. Al leer con verdadera dedicación la tercera *Crítica*, adoptó la idea fundamental y absolutamente novedosa, que pensó el viejo Kant, de que el juicio de gusto (o juicio estético) es un sentimiento. Esta idea kantiana, por la que se separa de la estética in-

4. F. Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre*, (Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca), Anthropos, Barcelona, 1990.

5. *Ed. cit.*, pág. 15.

telectualista de Baumgarten (al que se considera el padre de la estética, como disciplina filosófica), sugiere a Schiller que la pedagogía estética, que implica la educación de los sentimientos, será la vía de formación (*Bildung*) para su programa pedagógico-político de emancipación de la humanidad. ¿Por qué la educación estética es el camino para la educación cívica? En la recepción kantiana de Schiller, educación estética tiene el significado de aprender a dominar los impulsos, tomar distancia y reflexionar. La libertad, entendida como un proceso interno de maduración, de un progresivo refinamiento del espíritu, será la meta a conseguir.

El principio de libertad de la consciencia humana, a la que Schiller denomina “el discernimiento claro de las cosas” (I) se mantiene en los mismos presupuestos de la razón ilustrada. No propone una vuelta a la naturaleza (a diferencia de Rousseau) ni el abandono de la razón; sino una nueva forma de razón, unida a la sensibilidad (o al sentimiento), que impida los excesos de la Revolución de la época del terror. La crítica a su época, que aparece en sus nueve primeras cartas, no es propiamente a los principios ilustrados, sino a su puesta en práctica. Su intención es ‘redimir’ la cultura a través de un ennoblecimiento (*Veredelung*) del carácter humano a través de la belleza; es decir, llevar a término una educación estética de la humanidad, “porque es a través de la belleza como se llega a la libertad”. (II)⁶ * La belleza siembra en el hombre un germen que ha de ser desarrollado por su voluntad, porque ella es la representación o aparición sensible de la moralidad.

Los dos conceptos claves de su estética son, como puede deducirse de lo dicho hasta ahora, *libertad* y *belleza*, cuya relación ya intentó en *Kallias* (o *sobre la belleza*), denominación de clara reminiscencia platónica. Este texto procede de su correspondencia con Körner, a lo largo de 1793, que interrumpió al año siguiente por su acercamiento a Goethe. Teniendo como base la estética kantiana, a la que denomina racional-subjetiva, define, en primer lugar, la estética empirista (o sensualista, en la que el juicio estético procede de factores subjetivos, ya sean fisiológicos o psicológicos) y la racionalista (referida a la perfección del objeto). La pretensión de Schiller es ir más allá de todas ellas, por considerarlas insuficientes. Así dirá en la primera carta a Körner: “El error parece consistir en haber tomado únicamente aquella parte de la belleza, correspondiente a cada teoría concreta, por la belleza misma”,⁷ para llegar a una estética sensible-objetiva y determinar un *concepto objetivo de belleza*. Dicho concepto se define

6. *Ed. cit.*, pág. 121.

7. Schiller, *Kallias*, (25, enero, 1793) editada conjuntamente con las *Cartas para la educación estética*, ya citada, pág. 5.

no solamente como algo que se encuentra en el objeto bello e induce en el sujeto el juicio estético, sino que pone el acento en la 'relación', y en esta relación radicará el 'principio objetivo del gusto', que Kant negó explícitamente. Ello fue objeto del debate estético de la época y Friedrich Schlegel, siguiendo los pasos de Schiller, creyó encontrar también dicho principio.

Kant pensó que el principio del juicio estético es subjetivo, un sentimiento (individual y universal, a la vez),⁸ poniendo el acento en la dimensión receptiva. En contra de él, el autor de *Kallias* intenta establecer una definición sensible-objetiva de belleza; para ello destaca su carácter fenoménico, que ha de poder fundamentarse de manera objetiva. ¿Cuál es la característica de la belleza que la hace objetiva en su referencia al sujeto? La "autoexposición" o "autorrepresentación" (*Selbstdarstellung*), es decir, el hecho de que la subjetividad se exprese o represente saliendo de sí hacia el objeto bello. Schiller interpreta la belleza como una *forma*, pero no como una forma pura, vacía de contenido (Kant), sino como una belleza formada, 'producida' por el sujeto, a la que denomina *forma de una forma*. Con lo cual determina la supremacía de la belleza artística sobre la belleza natural (también en contra de Kant).

Nos interesa ahora aclarar de qué manera pone Schiller en relación la belleza con la libertad. Para ello establece una similitud entre la razón teórica y la razón práctica kantianas. La razón tiene siempre la función de unificar según leyes: cuando cohesiona representación con representación, para llegar al conocimiento, es teórica; si lo que cohesiona es representaciones con la voluntad de acción es razón práctica (o moral). La belleza no la encontraremos en el campo de la razón teórica, puesto que es independiente de los conceptos (siguiendo a Kant), sino en el de la razón práctica, en la que "la acción moral es un producto de la voluntad pura, esto es, de la voluntad determinada simplemente por la forma (<imperativo categórico>) y, por lo tanto, determinada de manera autónoma".⁹ La 'razón estética' también poseerá, por *analogía*, este rasgo de autonomía y autodeterminación, al que consideraba el rasgo culminante de la filosofía de su admirado Kant. La belleza (*forma de una forma*) es producida en función de la acción reguladora de la razón práctica (pura forma), en analogía al principio de autonomía. En este sentido interpreta el *como si* kantiano de que el arte es bello en cuanto que es análogo a la naturaleza, y viceversa (CdJ, & 45). La argumentación es como sigue: cuando un *ser racional* actúa lo hace por autodeterminación pura, pe-

8. Cf. El desarrollo de estas ideas kantianas, y otras que aparecerán en el presente texto, fueron tratadas en el capítulo anterior.

9. *Kallias*, ed. cit., pág. 17. Los paréntesis son míos.

ro si descubrimos que un simple *ser natural* actúa también por auto-determinación, se le atribuye una semejanza con la libertad. Pero dado que esta libertad es sólo un préstamo de la razón práctica, y que la libertad como tal no puede caer nunca en el terreno de los sentidos, lo que le importa a Schiller es que un objeto aparezca como libre, no que lo sea realmente, por tanto será sólo “*libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia*” ...(añadiremos, para clarificar, que el objeto estético es el que se determina a sí mismo por su pura forma). Por tanto, “la belleza no es otra cosa que libertad en la apariencia”.¹⁰ En las *Cartas* retomará muchas de estas reflexiones, haciendo hincapié en el aspecto de autonomía del arte y de los artistas, como instrumentos de educación y moralización de la humanidad.

La propuesta de educación estética de Schiller sería el modo de superar el fracaso de la cultura ilustrada, con su escisión entre la vida privada (emancipada por la luz de la razón) y la vida pública (privada de intervención en la política). Él elabora una filosofía de la reconciliación, cuyo modelo originario es la sociedad griega. Si en el ya citado diálogo con Goethe consideraba que la poesía *sentimental*, la propia de los modernos (y de él mismo), no ignora la escisión, puede, no obstante, buscarse mediaciones a dicha laceración. Esta mediación es la lograda por el “alma bella”, figura tomada en préstamo de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. El alma bella será el resultado de la educación estética, e intenta la difícil tarea de reconciliar la representación acabada en sí misma de lo finito (propia del mundo clásico) con la siempre inacabada aspiración a lo infinito (de los románticos). El resultado sería la superación de las categorías mismas de lo clásico y lo romántico, que constituyen su clave secreta. Esta superación configura el idealismo utópico y polémico de nuestro artista y pensador; pero además, el siglo XIX requerirá filósofos y artistas, y también científicos, reformadores políticos o revolucionarios que soñarán el llevar a término los presupuestos de su singular y superior conciliación.¹¹

3. 4. La armonía de las facultades y la conjunción de los impulsos

La referencia a la antigüedad clásica como *unidad* de la cultura está influenciada, probablemente, por Winckelmann, Goethe y Humbolt, pensadores románticos. En Schiller, su contemporáneo, este ideal de unidad será entendido como la consecución de la *armonía* de las facultades humanas: intelectuales, sentimentales y morales. Pero cuando

10. *Idem*, pág. 19.

11. Cf. Las interesantes reflexiones al respecto de Sergio Givone, *Historia de la estética* (Trad. Mar García Lozano), Tecnos, Madrid, 1990, págs. 74-79.

analiza la experiencia ética se encuentra con un primer problema, ya que el hombre ha de luchar entre dos tendencias antagónicas: el deseo de libertad y los impulsos. Si el impulso le empuja a la satisfacción de sus necesidades inmediatas, sin mediación de la razón; la libertad, sin embargo, implica autodeterminación, uso práctico de la razón (Kant, de nuevo). ¿Es posible que el hombre consiga actuar armonizando la satisfacción de sus necesidades con la libertad moral? Sí, en la experiencia estética (será la respuesta de Schiller) y, en particular por el uso del juego de las facultades, que actúan libremente, sin someterse a fines, satisfaciendo sus exigencias de movimiento y actividad. De este modo se supera la contradicción entre libertad e impulso, adiestrándolo, refinándolo; así lo libera de sí mismo y lo convierte en autónomo.¹²

La teoría de los impulsos aparece en las *Cartas* (XII*, XIV* y XV) y es deudora de Fichte. El término *Trieb*, traducido por “impulso”, y no por “instinto” (para liberarlo de posibles equívocos con la teoría psicoanalítica) procede de la tradición filosófica alemana del siglo XVIII (el *appetitus* de Leibniz). En Fichte ocupará un lugar importante, ya que interpreta el universo como un sistema viviente de impulsos. Estos impulsos evolucionan hasta llegar a posibilitar el saber humano. Los impulsos son manifestaciones primigenias que permiten que el hombre sea capaz de representaciones y que posibilitarán la reflexión ulterior, vía hacia la libertad.

Esta última idea será la que desarrollará Schiller, que reflexionará acerca de dos impulsos básicos de humanización, a los que denomina *impulso material* (o *sensible*) e *impulso formal* y los aplica en el contexto de la educación estética. Desde una perspectiva filogenética, el impulso sensible determina al individuo y el formal a la especie. El primero parte de la existencia física del hombre “y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material” (XII¹³ *). El impulso formal (también llamado espiritual) “resulta de la existencia absoluta del hombre o su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado.”¹⁴ * Este impulso nos da leyes universales y necesarias (no sólo *casos*, como el material), leyes que actúan tanto para el conocimiento como para la voluntad. Ambos impulsos, a los que hace responsables de las funciones de sentir y pensar, respectivamente, cuando actúan los dos en acción recíproca (lo cual es planteado como *necesidad*) se produce una transformación en un nuevo impulso liberador del hombre, llamado *impulso de juego*. Ambos impulsos, pues, por separado cons-

12. *Ed. cit.*, pág. 201.

13. *Idem*, pág. 205.

14. *Idem*, pág. 191.

triñen al espíritu: el material por leyes naturales, el formal por leyes morales; pero al actuar unidos, en “libre juego”, suprimen toda contingencia y, por tanto, toda constricción. Así llega el hombre a un estado de libertad capaz de captar la belleza y, entonces, nace esa “maravillosa emoción” que es la experiencia estética, a la que denomina, siguiendo a Kant “contemplación desinteresada”, es decir, sin interés alguno en la existencia real del objeto (XXII).

El impulso de juego se convierte en las *Cartas* al príncipe de Augustenburg en el “principio objetivo de la belleza”, que empezó a definir en *Kallias*, su correspondencia con su colega y amigo Körner. Si el hombre, gracias a la educación estética, es capaz de elaborar un concepto puro y autónomo de belleza, y deducirlo de su naturaleza sensible-racional, entonces la belleza se revela como “condición necesaria de humanidad” (X)¹⁵ que llevará a término su ennoblecimiento. Este concepto de juego está enmarcado en su concepción antropológica, y es pensado como posibilitador, de nuevo, de mediaciones y reconciliaciones entre lo finito y lo absoluto, individuo y especie, necesidad, tiempo y libertad. En la disposición estética del juego el hombre entra en el mundo de las ideas, sin abandonar, por ello, el mundo sensible; será su triunfo moral sobre la realidad.

3. 5. El *Estado estético*

A partir de la *Carta XXIV**, hasta el final, hay un *crescendo* de la obra, el tono entusiasmado y optimista parece el resultado de los logros teóricos: la recompensa es el llamado *Estado estético* (su utopía humanitaria). Pero para llegar a él hay que recorrer un camino en el que se implica, no sólo a los individuos, sino a la especie. El primer tramo de este proceso de formación es el llamado *Estado físico*, en el que los hombres están bajo el dominio de la naturaleza, desconocen su propia dignidad de hombres y actúan con avidez salvaje.¹⁶ Ante sus ojos, la magnífica abundancia de la naturaleza, no es para ellos más que simple botín. Pero el deseo, que es el motor en este primer estadio, es vencido por la razón que, en su exigencia de absoluto y de infinitud, hace salir a la humanidad de los límites del tiempo, y la conduce del mundo sensible al ideal deseo de eternidad; así nace el espíritu y se entra en el *Estado moral*, que lleva a los hombres más allá del cerco físico.

15. A tener en cuenta las similitudes con Hegel. En la *Fenomenología*, en el capítulo “Señor y siervo”, el amo, empujado por el deseo, se relaciona con la cosa de forma inmediata y la consume y destruye. Sin embargo, el esclavo no consume la cosa, sino que la forma y transforma por la vía del trabajo.

16. *Ed. cit.*, pág. 333.

Pero el espíritu recién nacido es víctima de un primer falseamiento, que es considerar sólo las cadenas que la ley moral impone, no la liberación que puede otorgar. Esta libertad sólo se consigue en el *Estado estético*, que coloca al mundo fuera, para contemplarlo; entonces el mundo se le *aparece*. Y la apariencia habíamos dicho que, para los románticos, coincide con la verdad. Ahora domina el *impulso formal* (en el estado físico regía el *material*, la mera sensación), “el tiempo mismo, lo eternamente cambiante, se detiene, mientras se concentran los diversos destellos de la consciencia, y un reflejo de lo infinito, la *forma*, proyecta su luz en el efímero fondo” (XXV).¹⁷ Esa capacidad de imponer formas a la informe naturaleza, unión de materia y forma, realización de lo infinito en lo finito, es la que Schiller llama el *goce de la belleza*.

Las conclusiones a las que llega, después de este largo recorrido, están dedicadas a la *apariencia estética* y el presupuesto de época que subyace es que la esencia del arte es la apariencia. Ante la obra de arte se adopta una actitud libre y desinteresada; en ese momento podemos decir que se ha verificado una revolución en la naturaleza del hombre y que ha comenzado propiamente la humanidad en él. En el adorno, en los primeros ensayos groseros por *embellecer* su existencia, franquea los límites de la animalidad; ya no quiere sólo satisfacer necesidades, sino superfluidades. La ‘adición estética’, el plus que este estado de formación añade al humano, permite amplificar el goce y enaltecer a la especie, porque es el preludio de la libertad. “Pronto deja de contentarse ya con que las cosas le gusten; él mismo quiere gustar, al principio sólo con las cosas que son *suyas*, posteriormente con lo que es *él mismo*. (XXVI)”. Después nacen el amor y el deseo moral de conciliación y la sociabilidad del carácter y la noble confianza. Si en el *Estado natural* la necesidad obliga a los hombres a juntarse y si en el *Estado ético* del deber se impone la ley que encadena la voluntad, en el *Estado estético*, gracias a la educación del gusto, que es el gusto de todos, se introduce armonía en la sociedad. Aquí está siguiendo, de nuevo, el presupuesto kantiano cuando reflexiona acerca del “juicio de gusto”, que presenta la paradoja de que siendo el juicio singular de un sujeto, puede ser inmediatamente universal, y este término hace referencia a todos los hombres ‘ilustrados’. Schiller concluirá que todos los ciudadanos son libres e iguales en derechos a los más nobles.

Después de la resaca postilustrada y postromántica nos preguntamos escépticos y fascinados por la inocencia del pensador-poeta: ¿existe tal Estado?, ¿dónde hallarlo? Y su respuesta sería: Sí, es posible su existencia, allí y en cualquier espíritu finamente templado por la gracia y el resplandor de la belleza.

17. *Ed. cit.*, pág. 369.

4. HÖLDERLIN Y LO TRÁGICO

4. 1. El concepto de *escisión* en el idealismo alemán

Para acercarnos a la obra de Friedrich Hölderlin (1770-1834), intentaremos situarlo entre Schiller y Hegel, tomando un concepto de referencia que actúa como *basso ostinato* del romanticismo y del idealismo alemán. Esta idea de época a la que me refiero es la *escisión*, lugar de en medio o hiato entre dos conceptos o realidades contrapuestas. Schiller, aunque tiene consciencia del desgarramiento, apuesta por una visión beatífica de la naturaleza y de los hombres, y confía en una reconciliación final de armonía, belleza y libertad. Hegel también piensa en la posibilidad de una reconciliación. Es sabido que en su dialéctica, entendida como método para acceder a la realidad, pero también como la constitución de la realidad misma, hay un primer momento, el de la inmediatez, al que se le opone un segundo momento de contradicción y negatividad, que será superado en el tercer momento de la síntesis (*Aufhebung*, que significa “integrar” y “superar” los dos anteriores). Hölderlin considera que la conciliación es imposible y que sólo la poesía es capaz de revelar la realidad de esa contradicción insalvable.

El gran poeta alemán parte, pues, de la idea epocal citada de la *escisión*. Fichte, Schiller, Schelling y Hegel estaban fraguando en ese momento las oposiciones conceptuales, las palabras-clave con las que intentar pensar una época sobrada de cambios: *escisión* y *unidad*, *partes* y *todo*, *razón* e *intuición intelectual*, *yo* y *no-yo*.

Para Fichte el *yo* se encuentra desgarrado y desdoblado. Propone una galería de espejos en la que el *yo* y el *no-yo* se mirasen alternativamente en un juego de *escisiones* e *identidades*. Pero Fichte es unila-

teral al pensar en el concurso de las facultades humanas, ya que propone el desarrollo de una sola facultad, la razón. Schiller por el contrario, propone el desarrollo armónico de todas las facultades, como hicieron los griegos. Muy distinta es la condición de los modernos (sus contemporáneos), seguirá diciendo Schiller, sus capacidades están tan fragmentadas que haría falta reunir a muchos hombres para dar forma a un hombre entero. El hombre ha de saber desarrollar la armonía de su ser, y para llevarla a término piensa en una educación del sentimiento, el cual abra, a través del corazón, la vía que lleva a la cabeza; pero este logro lo piensa sólo al alcance de los que han pasado por su programa educativo estético-político (*Cartas sobre la educación estética del hombre*)*.

Cuando el joven Hölderlin llega a Jena, a cursar sus estudios, se encuentra con dos propuestas pedagógico-filosóficas elaboradas por Fichte y Schiller, que son la educación racional y la educación sentimental, de las que disenterá por su parcialidad. Y con respecto a Schiller le separa aún más de él su optimismo ilustrado, ya que Hölderlin no cree que sea posible la consecución de esa armonía ideal. Él piensa que las escisiones que se dan entre el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza, y los hombres y los dioses son escisiones irreconciliables, oposición perpetua de contrarios, a las que denomina “trágicas”. Incluso en la Naturaleza hay escisión, en su seno se da la lucha entre fuerzas contrapuestas: “el odio aniquilador y la concordia conciliadora”, tal como aparecen en su drama *La muerte de Empédocles*.¹

Hölderlin recurre a dos conceptos claves de la cosmogonía de Empédocles: *νεῖκος* (“odio”, “disgregación”, “discordia”) y *φιλία* (“amistad”, “amor”), para pensar la escisión. La influencia del filósofo griego en su poesía y su obra ensayística es manifiesta, seguramente por las reiteradas lecturas que hizo para escribir acerca de él, y con cuyo destino trágico se identificaría finalmente. La figura de Empédocles de Agrigento (495-436 a.C.), del que se dice que fue médico, taumaturgo, poeta y pensador, fue uno de los personajes predilectos de los románticos, como Prometeo, porque ambos trataron de revelar secretos de los dioses a los humanos, y de esa forma buscaron su propia condena.

Los numerosos textos que nos han llegado de él pertenecen a las *Purificaciones*, que tratan sobre el destino del alma, y a su tratado *Sobre la naturaleza*. Es difícil decantarse por una influencia de su pensamiento religioso en su concepción del universo, o a la inversa. Los estudiosos no se ponen de acuerdo; pero en cualquiera de las opciones, la descripción del ciclo cósmico es un elemento básico de su re-

1. Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, (Trad. Carmen Bravo Villasante), Hiperión, Madrid, 1983.

flexión. El proceso consta de cuatro estadios, dos estadios polares representados por el dominio del *Amor* y el de la *Discordia*, y otros dos de transición. Comienza el proceso por un estado de unidad, al que denomina la “esfera” (influencia de Parménides) en la cual “todas las cosas convienen en una por la acción del Amor”. A continuación, el Amor comienza a alejarse de esa masa por la venida a ella de la *Discordia*, procedente del exterior, y así comienza el proceso de disociación, que culmina en la separación completa de los elementos en cuatro regiones. Más tarde, el proceso se invierte y el Amor comienza a prevalecer, hasta lograr que los elementos vuelvan a su estadio de primitiva unidad; y así por toda la eternidad. Si la descripción es cíclica no habría, en puridad, un comienzo ni un final temporal en el proceso, pero parece lógico que el punto de partida fuese el descrito.

Aristóteles, a quien debemos la mayoría de las interpretaciones de Empédocles, dice en la *Metafísica* que identifica la *philia* con el bien, es la causa del bien, así como *neikos* es la causa del mal “de manera que si dijéramos que fue el primero en declarar que el bien y el mal son principios, es posible que afirmáramos con acierto”,² con lo cual está haciendo una interpretación moral de Empédocles, en absoluto alejada del talante de su espíritu órfico. Y en otro lugar³ identifica ambos conceptos con el principio motor, como el propio dios aristotélico, que mueve por atracción. Mover es la función del alma y de dios y, en este caso, Amor y *Discordia* pueden pensarse como dos *fuerzas vitales* que animan a la materia. Al primero lo identifica con Afrodita, a la que reconocemos en nosotros mismos, pero no en el universo. La intención del autor parece ser establecer analogías entre la totalidad del cosmos y el hombre, así que no sería una mera fuerza mecánica disfrazada bajo nombre mítico o alegórico, sino que el amor sexual y el Amor cósmico son una sola e idéntica fuerza externa, autoexistente, que actúa en todo lo que hay.

La interpretación hölderliniana del filósofo griego es muy cercana a la teoría psicoanalítica de las pulsiones. Así, Freud en *Más allá del principio del placer* habla de dos pulsiones fundamentales que anidan en el inconsciente: *éros* (principio de vida, cuyo poder es unificador) y *thánatos* (principio de muerte y fuerza de disociación). También estas dos fuerzas o pulsiones son irreconciliables; pero la concepción de lo trágico es en Freud una categoría para pensar al sujeto humano que es más modesta, por ser un hombre de nuestros días, que la del romántico Hölderlin, que cautivado por la idea de sus contemporáneos de incorporarse a la totalidad del universo, le hace pensar lo *trágico* como categoría cósmica.

2. *Met.*, A 4, 985 a 4.

3. *Idem*, λ 10, 1075 b 2.

El poeta romántico piensa en una Naturaleza de carácter trágico (en la que se da una lucha perpetua, mezcla y disgregación de elementos), y para pensar la escisión acuña dos conceptos propios: lo *orgánico* y lo *aórgico*, que tienen como substrato, respectivamente, el Reino del Amor y el Reino de la Discordia empedocleanos. En un breve texto, *Fundamento para el Empédocles*,⁴ * encontramos explicitada esta influencia. Es un escrito, quizás sin concluir, que ofrece unas dificultades de interpretación notorias: a veces tiene un rigor extraordinario en sus argumentaciones, y otras llega a tal extremo que parece casi un delirio. Si he conseguido entenderlo, la intención de Hölderlin es presentar al personaje de Empédocles, que será después el protagonista de su “oda trágica”,⁵ como un mortal aquejado de *hybris*, porque “ha traspasado su límite”, está “por encima de la medida”, “cae en la desmesura”,⁶ * por lo cual será castigado (aparece Némesis, en el texto), pero, y en ello insiste reiteradamente, ése es su destino, más aún, el destino de su tiempo, que él encarna.

Los problemas del destino en el que él creció debían resolverse aparentemente en él, y esta solución debía mostrarse como una solución temporal aparente, como ocurre más o menos en todos los personajes *trágicos*.⁷ *

Lo que intentaremos dilucidar ahora es qué significado tiene para él el concepto de lo *trágico*, que aparece al final del texto. Trágica es la lucha de los contrarios, en el seno de la Naturaleza; cuando los elementos están separados es el momento del imperio de lo *aórgico*, fuerza disgregadora, potencia infinita y pánica de la naturaleza, inasible e incomprensible para el hombre (su imagen es la “noche sagrada”, su elemento lo dionisíaco, en acepción nietzscheana); cuando los elementos se mezclan y se abandonan a la naturaleza, en olvido de su esencia, se convierten en actividad creadora (arte y reflexión), es el imperio de lo *orgánico* (su imagen es el “día divino”, su elemento lo apolíneo). Estas dos fuerzas arrolladoras y en lucha constante, lo *aórgico* y lo *orgánico*, se apoderan alternativamente del universo y, como consecuencia, el hombre se siente a sí mismo y a la naturaleza como desdoblados. La tragedia es pensada por Hölderlin como escisión irreconciliable en el seno del todo, a diferencia de Hegel que la pensó como posibilitadora de reconciliación final en el seno del Absoluto.

4. Hölderlin, *Ensayos*, “Fundamento para el Empédocles”. Este texto se escribió con la intención de incluirlo en la revista literaria *Iduma*, proyecto que no llegó a realizarse (Trad. F. M. Marzoa) Hiperión, Madrid, 1983.

5. Así llama a su drama, escrito con posterioridad, *La muerte de Empédocles*.

6. *Op. cit.*, Las dos primeras citas, pág. 103, la tercera pág. 111.

7. *Idem*, pág. 111. Las cursivas son mías.

El problema de Empédocles fue que no respetó esta distinción: creyó ser "aórgico", quiso pugnar contra la servilidad de su condición humana y "trató de abarcar a la naturaleza subyugante, comprenderla de parte a parte y llegar a ser consciente de ella, tal como podía llegar a ser consciente y cierto de sí mismo".⁸ El tema de la naturaleza es evidentemente un añadido romántico, pero la idea de que Empédocles revela secretos ocultos, que sólo los dioses pueden conocer y que le llevará, "por necesidad", a su ruina, pertenece a los griegos.

Entre los momentos en que gobiernan lo aórgico y lo orgánico no hay apenas transición (no hay largos períodos diferenciados, como en Empédocles); de la mera contraposición, lucha y confrontación constantes surge la Armonía y, cada elemento, ya sea humano, divino o del ámbito de la naturaleza "ha de arrancarse cada vez más de su punto medio"⁹ * y entremezclarse e identificarse, hasta tal punto, que cada uno toma la apariencia de lo contrario, y así "de la más alta hostilidad, parece ser efectivamente la más alta reconciliación".¹⁰ *

Escisiones y reconciliaciones, formaciones y destrucciones llevan al "poeta del poeta", como nombra Heidegger a Hölderlin, a la idea de que la vida se genera de la muerte, no hay momento conclusivo y, de esta suerte, la distinción entre vida y muerte carece de sentido. Esta tesis de la generación de los contrarios tiene su antecedente en *Fedón* de Platón; así dice en uno de sus argumentos para demostrar la inmortalidad del alma que "lo pequeño se genera de lo grande, lo justo de lo injusto, el placer del dolor y la vida de la muerte".¹¹

Hölderlin tiene una profunda convicción de que la disonancia es inseparable de la armonía, el horror del placer, la dicha del sufrimiento, lo aórgico de la conciliación que se da en lo orgánico; todo son estados transitorios. Crec vivir un tiempo dominado por el $\nu\epsilon\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$, que es 'destino de época', pero quiere esperar y confiar en un futuro conciliador, un futuro en el que lo nuevo (que es aórgico) prevalezca cada vez, a pesar del dolor y el desgarramiento que ello supone. No hay disolución sin unificación y no deben extinguirse nunca el amor y la armonía con la naturaleza. Estos períodos de sosiego y paz tienen su contrapartida en el "sagrado caos regenerador" en el que predomina una "voluntad de muerte", una *Todeslust* que se apodera de los individuos y de los pueblos. Pero cuando el dolor trágico de la escisión y del recíproco alejamiento entre consciencia y naturaleza, o entre hombres y dioses se haga intolerable, se producirá un rejuvene-

8. *Idem*, pág. 113.

9. *Idem*, pág. 107.

10. *Ibidem*, pág. 107.

11. Platón, *Fedón*, (71 a.) (Trad. García Gual), Gredos (T. III), Madrid, 1986.

cimiento del mundo, porque “donde crece el peligro, crece también lo salvífico”, como dice en el poema *Patmos*.

4. 2. Drama y tragedia

Volvamos ahora a la idea del teatro, como metáfora de una época,¹² en su doble manifestación como trágico o como dramático, para situar y confrontar a pensadores, literatos, o personajes arquetípicos. La intención es establecer comparaciones entre la época de los griegos y la contemporaneidad, tomando como referente al poeta romántico, que habitó en los intersticios de su época, y nos profetizó que ya desde entonces habríamos de vivir y pensar en el seno de la que denominaremos la ‘herida trágica’. Nietzsche y Freud lo confirmaron después en sus reflexiones. Para pensar la herida vamos a usar en otra acepción, de la que venimos usando hasta aquí, el concepto de lo trágico (como escisión irreconciliable entre pares de elementos contrapuestos); ahora vamos a contraponer la idea de tragedia a la de drama. Me basaré para ello en una idea original, nada ortodoxa, que Eugenio Triás acuñó en un libro de juventud, llamado *Drama e identidad*.¹³

Comenzaremos con un ejemplo: el personaje de Hamlet es *trágico* y la teoría freudiana es *dramática*. Triás piensa que una de las características del drama es la toma de decisiones que desembocan en un desenlace; sin embargo, en la tragedia no hay decisiones ni determinaciones que tomar, sino que éstas se aplazan *sine die*, ya que los términos finalidad, desenlace o meta no pertenecen a la lógica de la tragedia. El personaje de Hamlet está inmerso en la duda, una duda paralizadora que le impide pasar a la acción. Analiza continuamente los posibles móviles de la acción y sus consecuencias, pero no se decide a actuar, y cuando lo hace sus decisiones no hacen más que empeorar la situación y conducir al príncipe de Dinamarca a la tragedia.

Por contraposición, Freud pone en escena el drama del yo, que es el drama de la identidad, el nombre y la estirpe, y podríamos decir que así lo representa en el psicoanálisis. El proceso de un tratamiento en el diván tiene el *suspense* de una novela policíaca; en él se van mostrando los indicios y los signos que suelen pasar desapercibidos para la razón y la consciencia. La ‘cura’ psicoanalítica es una ‘peripecia’ que conduce, a través de una serie de sesiones a un esperado y, al menos conscientemente, buscado ‘desenlace’. En el drama de la identidad se manifiesta el ego del individuo que muestra su ligazón con el

12. De la que intentamos extraer un rendimiento al tratar la obra de Schiller, en el capítulo anterior.

13. E. Triás, *Drama e identidad*, Barral, Barcelona, 1974.

inexorable retorno al origen reprimido, que es el origen de cada trayectoria biográfica. El drama del análisis es migración, que conduce al sujeto a través del extravío al hogar, el cual le concede nombre e identidad.

La última idea sugerida más arriba por el proceso del tratamiento psicoanalítico es peregrinación, viaje. Vamos a usar ahora, pues, las significaciones que están implícitas en la metáfora del viaje, según su distinta modalidad de viaje trágico o viaje dramático, con la intención de seguir ahondando en la diferencia entre los conceptos de drama y tragedia. Podríamos considerar que el viaje dramático es el que concluye con la vuelta al hogar, en el trágico no es posible el retorno, sólo hay extravío. El viaje dramático tiene su arquetipo en Ulises, que sale de su patria, Ítaca, para ir a la guerra de Troya, pero con la intención de volver a ella. Sucede, sin embargo, que una serie de acontecimientos, ajenos a la voluntad del héroe, le desorientan durante largos años de exilio y desdicha por tierras extrañas, en las que vive aventuras innúmeras entre lestrigones y cíclopes, sirenas, o la hermosa Circe, hacedora de engaños. Pero su designio siempre es volver, retornar al hogar. Pocos pueblos han tenido tanta consciencia de hogar y pertenencia a una estirpe como tuvieron los griegos. El héroe aventurero al que nos referimos es *Odysseus* laertiada, hijo de Laertes y Anticlea, rey de Ítaca, y ello le confiere nombre propio e identidad. *Odysseus* pierde en múltiples cantos de la obra el centro y la orientación, parece en ocasiones haber perdido incluso el nombre, “mi nombre es Nadie”, le dice el astuto a Polifemo para salvarse. Pero es una pérdida temporal, siempre tiene clara la referencia de aquella patria que afanosamente busca y que finalmente encuentra.

Hay, sin embargo, otro Ulises, Leopoldo Blum de Joyce, al que tomaremos como ejemplo para ilustrar el viaje trágico. Su trayecto dura tan sólo veinticuatro horas; su deambular por la ciudad sin nombre (muchas ciudades de hoy podrían ser intercambiables, el medio urbano no es hogar) carece de meta y orientación, ya que no hay hogar ni tierra patria a la que retornar. Su esposa no es una nueva Penélope, sino la amante despechada Molly, la cual cuenta, en el conocido y desgarrado monólogo del final de la obra, que no espera el regreso de ningún héroe. Hoy en día no hay estirpes ni ciudades que configuren nombres e individualidades, el nombre de cada quien es Cualquiera.

Los griegos, los creadores de la Tragedia según la tradición, no podrían ser considerados como trágicos, en ninguna de las dos acepciones que estamos usando: escisión irreconciliable o herida, y viaje sin posible vuelta al hogar. Sin embargo, apunta en ellos un oscuro presentimiento de que ese mundo de armonía estaba llamado a desaparecer. Ellos intuyeron la existencia trágica. Edipo, el desdichado y malquisto del hado, es una figura medianera entre tragedia y drama;

él vivió en su alma atormentada por la duda de la identidad, las experiencias de lo trágico y lo dramático. Esta figura puede tomarse como arquetipo de ambos, en los papeles que le tocó vivir, siempre regido y empujado por el destino, primero en el *Edipo rey* (trágico) y después en *Edipo en Colona* (dramático). Intentaré justificar esta afirmación.

El substrato en el que tiene su fundamento la tragedia experimentada por Edipo es la culpa, que le empuja a la desesperada búsqueda de una consciencia, de una identidad. Esta interpretación de la figura de Edipo, como precedente del hombre contemporáneo, podemos rastrearla en Hölderlin. El gran poeta alemán, inmerso en la lectura de los griegos, como tantos de sus contemporáneos, estuvo traduciendo a Sófocles: *Edipo rey* y *Antígona* (traducciones que fueron acogidas con “compasión o risa”¹⁴ y que en la actualidad despiertan el interés no sólo de los estudiosos del poeta, sino también de los helenistas). Estas traducciones iban acompañadas de unas “Notas” * que, a modo de pequeños ensayos, testimonian su reflexión sobre su propia labor poética, a la vez que pueden darnos la clave de su lectura de los griegos. Éstos no sólo vivieron en armonía con sus dioses, sino que en ocasiones les plantaron cara con “orgullo e insolencia” (ὕβρις) cuando los olímpicos actuaban con arbitrariedad. También algunos se resistieron a la aceptación del destino, se rebelaron y fueron tentados por el *nefas* (“impiedad”, “sacrilegio”). Es el caso de Edipo, que interpreta demasiado a la letra el mandato delfico del “conócete a tí mismo” (“se pasa de la medida”, que es otra de las acepciones del término griego ὕβρις). En palabras del poeta:

...la admirable, la rabiosa curiosidad de Edipo, porque el saber, cuando ha rasgado sus límites, como ebrio en su espléndida forma armónica, la cual, sin embargo, puede permanecer, ante todo se excita a sí misma a saber más de lo que puede soportar y asir.¹⁵ *

También el hombre contemporáneo lucha por llegar a sí mismo, va en pos de su identidad, y es tentado, como Edipo, “en el esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí mismo, la loca, salvaje búsqueda de una consciencia”.* Sigue diciendo Hölderlin en las citadas “Notas”.¹⁶

14. Como aparece explicado en la carta de Voss (hijo de un célebre traductor). La versión hölderliniana fue leída en casa de Goethe y en presencia de Schiller, provocando, al parecer, la hilaridad de ambos. También Hegel y Schelling (en relación a la citada traducción) expresaban su preocupación por el estado mental de su amigo de juventud. Como cuenta F. Martínez Marzosa en el condensado y excelente Prólogo de Hölderlin, en “Notas sobre Edipo”,* *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1983.

15. *Ed. cit.*, *Notas sobre Edipo*, II, pág. 137.

16. *Idem*, II, pág. 138.

Volvamos a la idea de tragedia, en el sentido de viaje sin posibilidad de retorno, y veamos si Edipo puede entrar en esta categoría. En *Edipo rey*, en efecto, casi al comienzo de la obra, tiene las trazas del viajero trágico: enterado de su destino huye de los que cree sus verdaderos padres, abandona familia y ciudad, parece tener una inequívoca voluntad de errancia. Pero cumple con su $\mu\omicron\theta\epsilon\alpha$, con la parte que el destino le tiene reservado, mata al padre y se casa con la madre. En los parlamentos sofocleanos domina en los discursos del desdichado, ante todo, la demente búsqueda de su linaje, y cuando al final se descubre el velo de la verdad, no puede soportarla y se arranca los ojos. No soporta la culpa de la que es inocente o ignorante. No es responsable ni consciente de su acción; ésta es obra del hado. En *Edipo en Colona*, al final de la obra, el héroe recupera el destino que había perdido. Cerca ya el momento de la muerte recuerda una antigua profecía: donde se entierre su cuerpo florecerá una gran ciudad. Cumplido el destino, ese lugar se convirtió en la bella Atenas, fin de viaje (ahora dramático) por ser hogar-sepulcro para la eternidad.

4. 3. La vuelta al hogar

En la actualidad no puede haber alternancia entre períodos de armonía y de disolución, como pensara Hölderlin; la consciencia de la herida abierta en el interior de sí mismo, o en sus relaciones con el mundo, es sin posibilidad de sutura, y el tiempo es fatalidad e irreversibilidad. El extravío del hombre contemporáneo no tiene posibilidad de retorno; en la actualidad, el único posible nombre de la patria es Fuga.¹⁷ Sin embargo, en el drama el conflicto tendrá siempre una posible mediación o resolución. Su presupuesto ontológico es la filosofía de Hegel, con sus conceptos de mediación y *Aufhebung*. Se interioriza el conflicto mediante el saber conceptual, que el filósofo idealista entiende como *praxis*, una experiencia que es fruto de una decisión en virtud de la cual los términos contrapuestos engendran por “negación de negación”, una afirmación, una posición. Sus contemporáneos, como es el caso de Schiller, apuestan por la recomposición final de todas las oposiciones conceptuales y vitales.

¿Y a Hölderlin?, ¿en qué ámbito lo situaremos, en el del drama o en el de la tragedia? El gran poeta alumbraría en su espíritu una intuición de lo trágico, por la vía de la escisión en el seno del todo, en su propia

17. Como dice Miguel Morey, en su libro *Deseo de ser pielroja*, Anagrama, Barcelona, 1995. Este libro narra la experiencia de un viajero trágico e invita a subir a su mismo barco de extravío. El hombre contemporáneo viaja, emigra o naufraga por ciudades fantasmas, asediadas, en ruinas, y su trayecto es siempre ir en pos, en búsqueda del sentido, de la vagabunda esencia del mundo.

alma y en la naturaleza; pero se incluiría finalmente en el seno de la cultura dramática, porque su inmenso amor a una Grecia ideal, le hace confiar en un retorno salvador a la Hélade, con su cohorte de dioses y semidioses. O en un retorno a la madre Naturaleza, que es hogar.

El tema de la decadencia de la patria (*Heimat*) está implícito en el escrito de Hölderlin *El devenir en el perecer*.¹⁸ En este breve, denso y fascinante texto, Hölderlin propone en clave panteísta el tema del ocaso o tránsito de Alemania y vuelve a hacerlo desde dos conceptos antagónicos, que tienen clara correlación con Amor y Discordia y, por supuesto, con lo orgánico y lo aórgico. Estos nuevos conceptos hölderlinianos son: *disgregación* y *unificación* (a las que añade el apelativo de *trágicas*). El poeta asiste al espectáculo de un mundo presente que decae por obra de las violentas sacudidas provocadas por la Revolución francesa. Pero esa crisis o disolución no le asusta porque cree en un nuevo momento regenerador, en el que es necesario que lo viejo haya perecido para que emerja lo nuevo. Para pensarlo lo hace desde una cierta dialéctica de corte hegeliano en la que se produce un tránsito de lo *ideal individual* a lo *infinito real*.¹⁹

La *disolución* de lo ideal individual (de un mundo elaborado artística y conceptualmente) no lo entiende como debilitamiento o muerte, sino como *resurgimiento*, entendido como un acto de Amor, cuya esencia es unificar. A la “catástrofe trágica” (de la Discordia, que es aórgica) sigue, en un momento posterior, la “unificación trágica” de todo cuanto vive (reino del Amor-Amistad-Benevolencia). Por eso, el poeta y pensador no desespera de un mundo futuro grávido de promesas y también seguramente de amenazas. Piensa en un hoy malo y un ayer bueno y en un mundo nuevo, joven y posible. Confía en la posibilidad de retorno a un centro, y a lo largo de su viaje de extravío (al amparo definitivo de la noche oscura del alma) sigue manteniendo viva la llama encendida del hogar, llámese ésta Germania o Grecia ideal, o madre Naturaleza. Así canta en el *Hiperión**:

“¡Oh naturaleza, con tus dioses”, pensé, “yo he soñado hasta el final el sueño de las cosas humanas y digo que sólo tú vives, y cuanto han conseguido o pensado los hombres inquietos se derrite como granos de cera al calor de tus llamas!

”¿Cuánto hace que están privados de tí? Oh, ¿cuánto hace que sus muchedumbres te insultan a ti y a tus dioses, que están vivos en apacible felicidad?

”Los hombres caen de ti como frutos podridos; deja que se hundan en ti, así volverán de nuevo a tus raíces! Y a mí, oh árbol de la vida, ¡hazme reverdecer otra vez contigo y envolver con mi aliento tu copa y los

18. Incluido en el mismo volumen de *Ensayos*, ya citados, págs. 97-112.

19. También Hegel, en *Ciencia de la lógica*, piensa que lo “real” es lo infinito y lo “ideal” es lo finito, lo abstracto, lo no vivo, e incluso lo falso.

botones de tus ramas, apaciblemente unidos tú y yo, pues todos hemos brotado de la misma dorada semilla”¹²⁰ *

Esta idea de vuelta a la Naturaleza, porque ella es educadora a la vez que madre, puede haberla sacado Hölderlin de sus entusiasmadas lecturas de Rousseau y de los “hombres inquietos” a los que alude en el canto, sus contemporáneos los románticos.

Hölderlin era inocente, como los griegos y como los niños,²¹ pero sabía que lo era; que los poetas siempre lo son. El niño es inocencia y olvido y juega siempre a mover la rueda del movimiento del tiempo. Hölderlin, como el niño de Zaratustra, afirmaba un nuevo comienzo y un “santo decir sí”. Por ello “el poeta del poeta” quiere volver al tiempo de los antiguos griegos, revivir con ellos su inocencia, y hallar entre ellos su cuna, su origen y su fin.

El poeta romántico era inocente y sabía que los poetas siempre lo son. Pero algo de la prístina inocencia se ha perdido para él. Fue el primero que vio que el mundo griego no era sólo armónico, sino también oscuro y mortífero. Los hombres de hoy no conservamos ni rastro de la esperanza de este mundo de belleza, armonía y fusión con la naturaleza, de ese mundo que soñaron aún, aunque con recelos, Hölderlin y Nietzsche. Y ambos pagaron cara su ensoñación. ¿No hay otras vías en el tránsito por la lucidez que permitan mantener la consciencia y la identidad?

Parece que no en una filosofía, como la occidental, que quiera seguir manteniendo su fundamento en el concepto de sujeto. En el yo pensante se produce una herida sin sutura, una escisión irreconciliable entre el yo y el mundo; la anhelada y buscada identidad, ya prefigurada en los griegos, y que se reviste de la forma de la autoconsciencia en la modernidad, introduce un hiato en el interior del sí-mismo. Esto es lo que hemos venido llamando, desde el comienzo del presente capítulo, la experiencia de lo trágico. Para el inmenso poeta que fue Hölderlin la esperanza y la dicha siguen germinando en el mismo terreno que la desesperación y el luto. Por la primera parte de esta última afirmación deduciríamos que en esa esperanza radica su infinita distancia con los hombres de hoy, los hombres que vivimos aquejados por el mal de la modernidad tardía, hombres desesperanzados.

20. Hölderlin, *Hiperión, o el eremita en Grecia* (Trad. Jesús Munárriz), Ayuso, Madrid, 1976, pág. 210.

21. Platón le hace decir a los sacerdotes egipcios en el *Timeo* que los griegos son y seguirán siendo siempre unos niños. Y Nietzsche en *Así hablaba Zaratustra* (Las tres metamorfosis) dice que el espíritu, semejante al camello, carga con la culpa; después se transforma en león que conquista su libertad y es señor en su propio desierto; finalmente se transforma en niño que es inocente porque se descarga de la deuda. Sólo él será capaz de crear valores nuevos.

5. HEGEL Y LA “MUERTE DEL ARTE”

5. 1. Una filosofía omnicomprendensiva

El magno edificio del pensamiento de G.W.F. Hegel (1770-1831) pretende ser una filosofía que integre todas las filosofías. Su voracidad no solamente afectará a los filósofos de la tradición occidental, sino que además se ‘tragará’ al arte. A este fenómeno se ha aludido como la “muerte del arte” y es lo que trataremos de dilucidar en este capítulo.

El filósofo alemán considera que el valor y el poder de una filosofía se prueba por la capacidad que tiene de integrar sistemas de pensamiento adversos. Las ideas opuestas pretende situarlas en el seno de la propia interpretación de la realidad. Hace esta operación confiando en el poder de su ‘descubrimiento’ de la *refutación*. Refutar, dice, no significa tachar algún sistema de pensamiento como falso, sino desarrollar la verdad latente, aunque parcial, que pueda llevar en su seno. Significa retomar, quizás, alguna idea de un pensador anterior, para ampliarla en aquellos lugares en que la trama de su discurso lo exija. Significa, en fin, *integrar y superar*, que son los dos movimientos que están implícitos en el término alemán *Aufhebung*.

Con este procedimiento parecería que la filosofía hegeliana todo lo abarca y todo lo explica. ¿Es esto verdad?, ¿hace Hegel una verdadera refutación filosófica tal como él mismo la entendía? Creemos que no. En el tema que nos ocupa hay una primera fisura con respecto a Kant, ya que en los análisis de la *Crítica del juicio*, que aparecen en la Introducción de la *Estética* de Hegel, rechaza el que sea un juicio subjetivo, precisamente la idea más importante del juicio estético

kantiano.¹ Lo que Hegel no puede aceptar de Kant es que se quede en la mera oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, porque no “sabe” aún que “todo lo racional es real”, como reza su conocido aserto idealista. Y con respecto a sus contemporáneos, el romántico Hegel tiene un débito: no integra en su pensamiento los poderes oscuros de la sagrada noche, uno de sus más novedosos presupuestos.

En sus años juveniles, cuando estudiaba en el seminario de Tübingen, tuvo Hegel dos compañeros de extraordinaria valía: el filósofo Schelling y el poeta Hölderlin. De esa época data el breve y bello texto *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, suscrito por los tres amigos en armónica conjunción de pensamiento e ideales. Este escrito puede leerse como un manifiesto romántico, así dicen: “El primer acto de la razón es un acto estético”. ¿Cómo se explica que años más tarde, cuando escribe la *Fenomenología del espíritu* (1807), dedique tan tremendos ataques a los románticos? Es agresivo y ofensivo con ellos, ¿por qué? Arriesguemos una interpretación: porque les tiene miedo, tiene miedo al lado oscuro de la vida, a caer en el extravío y la desesperación en los que parece estar sumido Hölderlin, su amigo de juventud que después enloqueciera.

El miedo a la locura pretende conjurarlo con la razón, que habla desde el punto de vista del Absoluto, pronunciando la megalomaniaca y teológica afirmación: “Yo soy el que soy”, absoluta identidad e ipseidad de la consciencia consigo. En esta afirmación autocomplacida y plena parece que no pueden colarse los fantasmas, las sombras y la noche. Pero ¿qué precio paga Hegel al fabricarse este reducto? El de que la vida se ha evaporado o ha sido subsumida en el *concepto*. Hegel, espíritu desencarnado, busca refugio en el bunker del Espíritu Absoluto donde no tiene cabida el aliento de la vida.² En la *Filosofía del derecho* él mismo afirma claramente que la filosofía levanta su vuelo cuando la vida ya ha pasado, como el búho de Minerva.

5. 2. La dialéctica y la consciencia peregrina

La dialéctica hegeliana no es solamente un método o camino para llegar a conocer la realidad, sino que la realidad misma es dialéctica; es decir, tiene las características de movilidad y negatividad, es

1. El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, ni un juicio lógico, sino estético, es decir, un juicio *meramente subjetivo* que hace referencia al sentimiento de placer o dolor. Así aparece en *Crítica del juicio*, Libro Primero, & 1.

2. Eugenio Triás, en *El lenguaje del perdón*, Anagrama, Barcelona, 1981, plantea la hipótesis de que el proyecto primero de Hegel fue escribir una filosofía del amor y de la vida, pero el resultado final fue una filosofía del espíritu, en la que el concepto ausente o *sombra* es precisamente el aspecto vital y cordial.

procesual y se constituye como oposición de contrarios. Como procedimiento que la razón ha elaborado para ponerse en contacto con su objeto, la consciencia ha ido pasando por una serie de momentos necesarios al intentar saber lo que piensa. El método (dialéctico) es como un guante que se adaptase a la realidad (también dialéctica).

La estructura de la dialéctica, en su formulación ‘escolar’ o simplificada, tiene tres momentos: el primero es el de la *inmediatez* o simplicidad; el segundo es el de la *negación*, al que llama también escisión, alienación o extrañamiento, y el tercero el de la unidad mediada o *reconciliación*. Lo que deseo resaltar es que, aunque la negatividad aparece claramente en el segundo momento, está presente ya desde el inicio. La simplicidad del primer momento es sólo aparente, ya que esconde en su seno “el trabajo del negativo”. Y el tercer momento también retiene la negación como diferencia articulada, no eliminada, sino superada. Por supuesto que el genio de Hegel no hace una aplicación mecánica del esquema.

A la largo de todo el pensamiento hegeliano encontramos dicho proceder dialéctico. Así se lo hace experimentar a la consciencia itinerante de la *Fenomenología del espíritu*, que puede ser leída como una novela de formación (*Bildungsroman*),³ en la que la protagonista es la consciencia, la cual va experimentando y enriqueciéndose, en su recorrido por la historia del pensamiento occidental. Cada una de las llamadas *figuras de consciencia* corresponden a un momento del desarrollo del espíritu de la historia de la humanidad. Elijo las *figuras* de la Razón para ver el movimiento dialéctico y comprobar cómo cada una de ellas pasa por todos los momentos. Por ejemplo, de la figura del *placer y la necesidad* (cuyas arquetipos podrían ser el primer Fausto y don Juan), en un primer momento de inmediatez el sujeto se reconoce como impulsividad instintiva, desligada y desmemoriada (placer); después comenzará a reconocer una ley ciega que domina sus impulsos,⁴ para terminar ahito y desencantado de esas aventuras-patrón, que fatalmente determinan su pretendida libertad absoluta. Es el momento del extrañamiento, de la negación y la objetivación, que le hará pasar a la figura de consciencia siguiente (para volver a repetir, de nuevo, los tres momentos). Esta nueva figura de consciencia, derivada de la anterior, es la del *héroe del corazón* (que coincide históricamente con los primeros teóricos de la Revolución francesa, Rousseau especialmente), que será una superación de la anterior. Éste quiere establecer en sí mismo y en el mundo una “ley del corazón”

3. Ver nota 1 del presente escrito (capítulo dedicado a Schiller).

4. Freud, en *Más allá del principio del placer* interpreta ese impulso ciego como “compulsión a la repetición”, que emana de la pulsión de muerte.

(nuevo momento de la inmediatez), pero al encontrarse con un mundo sin leyes cordiales iniciará la guerra de todos contra todos. El paso a las figuras siguientes: *revolución, terror y orden burgués*, se producirán también por negación de la anterior. Y así en el transcurso de toda la historia del devenir de la humanidad.

Vemos, pues, la importancia del trabajo del negativo para el desarrollo y la formación de la consciencia peregrina. Esta *negación determinada*, como la llama Hegel, no es una negación abstracta, de simple rechazo, sino que produce saber, engendrando nuevos conocimientos. Por este procedimiento, Hegel cree construir un modelo de filosofía pretendidamente omnicomprendiva, intentando integrar en su seno todas las ideas y momentos por los que ha pasado el espíritu humano, todas las filosofías anteriores, en sus aspectos aparentemente más contradictorios y polémicos, que son necesarios para el desarrollo progresivo de la verdad

5. 3. Arte y apariencia

Hegel dedicó repetidamente sus cursos universitarios a la reflexión estética, desde 1817 a 1829, con intervalos, en Heidelberg y en Berlín. El contenido de estos cursos sería publicado póstumamente por un antiguo alumno, a partir de los cuadernos de los oyentes y de sus propios apuntes. Hoy lo conocemos con el título de *Lecciones de estética*.^{*} Hay que preguntarse, por tanto, si reflejan fielmente el pensamiento del maestro. Lo que sí podemos comprobar es que el estilo es menos cuidado, aunque sigue conservando su sello. Y, por la proliferación de ejemplos, podemos deducir que iban dedicados a sus alumnos.

La estética tiene para él el rango de tratado científico (*epistème* omnicomprendiva) y tal afirmación deriva de su concepción del arte como tarea suprema, que brota del “espíritu absoluto”. El arte, junto a la religión y la filosofía, son “formas de hacer consciente y expresar lo divino, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu”.⁵ Lo específico del arte es que representa lo supremo sensiblemente, es manifestación *sensible* de la idea.^{*} A esta primera afirmación habría que añadir que la forma de manifestación del arte es la *apariciencia*. Esta identificación entre realidad y apariencia era un tema recurrente en los románticos, por ejemplo en Schiller, en las anteriormente tratadas *Cartas para la educación estética del hombre*.^{*} Hegel, su contemporáneo, comparte este punto de vista, así

5. Hegel, *Lecciones de estética*, Volumen I (Trad. Raúl Gabás), Península, Barcelona, 1989, pág. 14. Estas ideas las desarrollará también en la Introducción a dichas lecciones^{*}, que se encuentra en el Apéndice.

dice que “la apariencia misma es esencial a la esencia”,⁶ y añade que no debe ser objeto de reproche que las formas artísticas aparezcan. Más bien al contrario, ya que estas formas tienen una realidad superior y más verdadera que la realidad cotidiana, a la que llama *prosa del mundo* (o lo prosaico). Lo que hace justamente el arte es *conciliar*, para poder pensar, en unidad, el mundo suprasensible con el mundo sensible y finito. La filosofía de Hegel es conciliadora, busca un momento o estadio final de juntura y síntesis, frente a la concepción del mundo, trágica y escindida del poeta Hölderlin. Para el filósofo, el arte cumpliría una función de puente entre el espíritu y la realidad sensible.

Para definir el arte, Hegel usa los conceptos tradicionales de contenido y forma, redefinidos en clave idealista. El arte es *mediación* entre un *contenido*, que es la idea absoluta, y una *forma*, que es la configuración imaginativa y sensible de la misma. Ambos se funden en la unidad reconciliada a la que define como *concreción*.⁷ Una exigencia para el arte es, pues, en cuanto al contenido, que sea susceptible de representación concreta, (en acepción hegeliana, real y verdadera). Así, por ejemplo, judíos y turcos no pudieron ofrecer una representación artística de su Dios, ya que su religión les prohibía las representaciones sensibles de la divinidad. En el cristianismo, sin embargo, Dios está representado en su verdad, como persona, como sujeto, como espíritu. Espíritu que se manifiesta como trinidad de personas en unidad, como unidad reconciliada en lo concreto.

El modelo trinitario es la base de toda la reflexión hegeliana, herencia seguramente de sus estudios de teología en Tübingen; también se ha dicho, no sin razón, que usa un lenguaje teológico. Un ejemplo pertinente sería la dialéctica, como movimiento de la consciencia en sus tres momentos diferenciados; podría pensarse, incluso, que este modelo tripartito muestra la estructura misma de su pensamiento. Sería imposible, por tanto, acercarnos a la interpretación de la Estética sin tener en cuenta este itinerario procesual. Basta con mirar el índice de cualquiera de sus libros para comprobar en ellos, inevitablemente, divisiones y clasificaciones tripartitas (a veces, incluso *ad nauseam*).

5.4. Lo bello artístico y el ideal

Adentrándonos ya en el estudio del objeto del arte, es decir, lo bello, Hegel se distancia, en primer lugar, de la idea kantiana de que lo

6. *Idem*, pág. 14.

7. Hegel piensa el término *concreción* como un atributo de lo *real*, lo vivo, lo verdadero, a lo que opone lo *ideal* como lo abstracto y lo falso.

bello no puede captarse en conceptos⁸ y que, por tanto, es un objeto incomprensible para el pensamiento. Después se distancia de las ciencias en general, que sólo tienen por comprensible la aparición finita sometida a la causalidad temporal. Hegel cree, por el contrario, que lo verdadero es lo *comprensible*, pues tiene como base el concepto absoluto y la idea. Y la belleza no es sino una forma determinada de manifestación de lo verdadero, por eso está abierta a la comprensión y al pensamiento conceptual. La belleza no es la abstracción del pensamiento, sino el concepto absoluto, concreto en sí, la idea absoluta en su aparición adecuada a sí misma; en otras palabras, la belleza es la manifestación del espíritu absoluto.⁹

Quedaría por dilucidar qué entiende Hegel cuando habla del *ideal*, al que identifica con la idea de lo bello. Se imponen, de nuevo, las precisiones terminológicas. La idea en general, dice, no es otra cosa que “el concepto, más la realidad del concepto”,¹⁰ es decir, el concepto desplegado, si lo pensamos en clave emanatista plotiniana. Si recurriremos a un ejemplo del propio Hegel, podríamos decir que la semilla es el concepto y que el árbol es el concepto desplegado, es decir, la realidad más sus determinaciones. Aplicando su esquema dialéctico, las determinaciones que corresponden al concepto, según su naturaleza son: lo *universal*, lo *particular* y lo *singular*. Lo universal se niega a sí mismo para llegar a lo determinado y particular, pero suprime esta particularidad, como negación mediada, para llegar a la singularidad.¹¹ Esa singularidad, a la que llama verdadera, es universalidad que se une consigo misma en sus particularidades. De todo ello deduce una superioridad de lo bello artístico, o ideal (como concepto desplegado), sobre lo bello natural, una superioridad del mundo del arte (porque es manifestación de la idea o del espíritu), sobre la naturaleza.

5. 5. La trinidad: arte, religión, filosofía

La historia es un proceso dialéctico por el que el espíritu humano, que es el espíritu del mundo, llega a su propia comprensión y realiza-

8. Kant, en la *Crítica del juicio*, piensa el juicio estético como un sentimiento, por tanto, no necesitado de conceptualización. No es necesario usar los conceptos de la lógica para denominar bello a un objeto, ni para convencer a otro de tal denominación, ya que es un sentimiento, aunque se supone compartido por una comunidad de sujetos libres e ilustrados.

9. Cuando Hegel habla de “espíritu absoluto”, a lo largo de su obra, aparece en acepciones diversas que suman en perplejidades. ¿Es espíritu divino o es humano, o es el propio espíritu megalomaniaco de Hegel el que habla?

10. *Lecciones de estética*, ed. cit., pág. 97.

11. *Idem*, pág. 99.

ción libre. Los individuos son formas de aparición de un único espíritu, y cada época representa una configuración y un sentido unitarios. El arte, la religión y la filosofía entran en escena cuando alborea el espíritu absoluto, en aquella fase de la historia en que la conciencia celebra sus nupcias con el mundo y empiezan a reconciliarse lo subjetivo y lo objetivo, dimensiones que permanecían escindidas en épocas anteriores.

El primer estadio en el nacimiento del espíritu absoluto es el arte, que tiene su hogar patrio en Grecia. El contenido esencial toma la forma humana, que representa a sus dioses, los cuales son la verdad suprema. Lo peculiar de este arte es la proporción y el equilibrio entre sus elementos, trasunto de esa otra armonía soñada por los románticos, en su interpretación del mundo griego como arquetipo. Armonía entre hombre y naturaleza, en la relación entre los dioses y los hombres y de los hombres entre sí, que dio lugar a ese espléndido logro natural-político-estético que vino a llamarse democracia. Y si el arte de una época es manifestación de su espíritu, Hegel considera (de manera nada original) que un sentimiento de armonía es la mejor definición esencial del pueblo griego. Pero todo arte tiene una limitación y es que se mueve en la esfera de lo sensible.

Por eso el espíritu, para expresarse en su verdad profunda, ha de pasar a una nueva configuración. El espíritu desarrolla ahora la conciencia de sí en el mundo de la religión. El hombre religioso no contempla objetos sensibles y externos (como en el estadio anterior), sino que dirige su mirada hacia la interioridad, hacia un objeto invisible e infinito, al que llama Dios. Por una parte se mantiene la escisión entre lo subjetivo y lo objetivo, Dios es algo distinto y externo al sujeto; pero a la vez se une a él, gracias al sentimiento religioso (derivado del término latino *religatio*, “acción de ligar”) por el que el hombre percibe a Dios como lo más íntimo que hay en él. Agustín de Hipona parece estar presente en estas consideraciones hegelianas, ya que él fue el primero en creer que para encontrar a Dios bastaba mirar en el interior de uno mismo. El arte que se manifiesta en este estadio religioso es el de la época del medioevo, al que denomina extemporáneamente “arte romántico”.

Para explicar la curiosa denominación antes nombrada vamos a intentar conciliar el esquema hegeliano de las fases del espíritu absoluto (arte, religión, filosofía) con la triple división de las artes que hace Hegel: arte *simbólico** (oriental), arte *clásico** (griego) y arte *romántico** (a partir de la Edad Media). En el arte simbólico, la idea tiene su forma fuera de sí, en una determinación abstracta; por ejemplo, la fuerza es simbolizada por una figura de león en Mesopotamia o en Egipto. En el arte griego, sin embargo, la idea aparece adecuada a su forma, en especial la forma humana; por ello, la manifestación

artística superior de los griegos fue la escultura, arte plástico por excelencia. Sin embargo, en las manifestaciones artístico-religiosas del medioevo hay una preeminencia del sentimiento, de lo íntimo, de la subjetividad consciente. Ese clima de intimidad se transmite a la forma representada. Por eso, la pintura, más acorde que la escultura con la interioridad, va adquiriendo primacía. Los ejemplos aportados por Hegel son significativos: la pintura mística medieval, las escenas cotidianas de familias burguesas de Van Eyck, o la dulzura y presencia del alma en los rostros de Rafael. Todos ellos habrían llegado al estadio religioso, a la preeminencia del sentimiento sobre la racionalidad y la consciencia de sí.

Tanto el llamado arte simbólico, como el griego, pertenecen a la primera fase del desarrollo del espíritu, el estadio del *arte*. Al estadio segundo, o *religioso*, ya hemos dicho que pertenece el arte denominado romántico. Pero, aunque este último se desenvuelve en el medio de la interioridad subjetiva, aún conserva una referencia a la exterioridad, a la representación sensible.

Se hace necesario, pues, una eliminación de ese rastro de exterioridad, y ello sucede en el tercer tramo del itinerario del desarrollo del espíritu humano, cuando el espíritu absoluto entra dentro de sí. Ese estadio final es la *filosofía*, cuyo medio es el concepto. Éste, una vez asumida la unidad sujeto-objeto, se desarrolla desde su propia inmanencia, y deja atrás el reino de la sensibilidad (que es el propio del arte) y el del sentimiento (propio de la religión). Ahora es el momento de pronunciar la famosa sentencia: “¡El arte ha muerto!” ¿Por qué? Porque ya no otorga la satisfacción de tiempos anteriores, es cosa del pasado. “Hoy el arte invita a la contemplación reflexiva”, dice.¹² Por eso el arte como ciencia, es decir, la estética o filosofía del arte, es más necesaria y esencial que cuando el arte como tal producía una satisfacción plena. Hemos llegado a la culminación de la aventura del pensamiento hegeliano: la muerte del arte no es sino su verdad. Desde este punto de vista, y mirando hacia el futuro, podríamos decir que el problema de la muerte del arte, y su verdad, están en la base de las vanguardias del siglo XX, que la conclusión de la estética hegeliana paradójicamente inaugura. La importancia de los “Manifiestos” y las reflexiones sobre el arte (*Dadá* y *Futurismo*, como ejemplos privilegiados) fueron de mayor interés, en tantas ocasiones, que las obras producidas por sus acólitos, que carecieron de contenido esencial, tal como Hegel, profeta involuntario, pronosticara.

12. *Idem*, pág. 17.

6. LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE: UNA VISIÓN DE UN MUNDO *DIONISIACO*

6. 1. El filósofo de la máscara

Soy consciente de la dificultad de enfrentarse con ese marasmo de interpretaciones que constituye hoy el legado Nietzsche (1844-1900). Me pregunto qué pensaría acerca de ellas el ‘solitario de Sils María’, él que apenas tuvo lectores ni discípulos, (de lo que tantas veces se lamentaba y otras altaneramente se enorgullecía) y que ¡paradojas del destino!, cuando desconectó del mundo, en aquellos misteriosos diez últimos años de mudez, sus obras comenzaron a producir el efecto-dinamita por él deseado. Fue entonces cuando el diálogo imposible se iniciara, el monólogo delirante, en paralelo, entre maestro y discípulos. Desde entonces hasta ahora hemos sido legión los que nos hemos debatido con sus escritos, y con las interpretaciones sobre sus escritos, en esta tarea inacabada, infinita, de carácter perturbador e infiel casi siempre que constituye la hermenéutica filosófica.

¿Cómo abrirse camino y elaborar una interpretación propia? Yo lo he intentado, pero siempre he sabido consciente o inconscientemente, lo que le debía a todos los habitantes del “conventículo de espíritus libres” con el que soñó el filósofo.

Giorgio Colli, conocedor apasionado y crítico de Nietzsche describe así el quehacer del conventículo:

Cómo convertirse en filósofo

Elegir detenidamente a los propios maestros (el olfato debe ser innato) —con tal de que sean pocos. Comprimirlos, exprimirlos, des-

triparlos, atormentarlos, desmenuzarlos y mezclarlos, sin sufrir la lisonja de la polimatía. Minero fiel a su caverna, es la faz oscura del filósofo.¹

Comencemos la interpretación por el tema de la mentira que recorre toda la filosofía nietzscheana. La metafísica, la moral, la religión, la ciencia y el arte no son sino diferentes formas de mentir (nos). Pero es, gracias a su ayuda, por lo que la vida inspira confianza y puede ser vivida. El hombre mismo, por naturaleza, es mentiroso, tergiversador, amante de *ilusiones* y de *simulacros* y el carácter de la existencia es permanecer siempre desconocida o mal conocida; ella también “miente”.

La serie de personajes que van apareciendo en el panteón nietzscheano: el cómico, el bufón, el loco, el artista, el filósofo, Zaratustra y el arquetipo de todos ellos, el dios Dionisos, aman la falsedad con entera tranquilidad de conciencia. Aman el placer de la simulación y desean revestirse con una máscara, jugar un papel, representar una comedia. Nietzsche hace reiteradamente una advertencia y conmina a aprender a respetar lo que ya sabían Heráclito y Hölderlin: el pudor con el que la Naturaleza se esconde siempre detrás de enigmas e incertidumbres y advierte que hay que contentarse con las apariencias, como los griegos...

¡Ah! aquellos griegos ¡cómo sabían vivir! ¡Para ello es preciso saber quedarse valientemente en la superficie, no pasar de la epidermis, adorar las apariencias, creer en la forma, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de las apariencias! Los griegos eran superficiales... por profundidad.

Como dice en la *Gaya ciencia*²

Y sigue diciendo en *Más allá del bien y del mal*

Toda filosofía es una filosofía de fachada [...] toda opinión es también un escondite, toda palabra también una máscara.³

Si todo espíritu profundo ama el disfraz, se hace necesario matizar estas afirmaciones, distinguiendo, quizás, dos tipos de mascaradas.

1. G. Colli, *Después de Nietzsche* (Trad. Carmen Artal), Anagrama, Barcelona, 1987, pág. 8.

2. Nietzsche, *La gaya ciencia* (Trad. Pedro González) Olañeta Ed., Barcelona, 1979, “Segundo prólogo a la edición alemana”, pág. 14.

3. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, (Trad. Andrés Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, 1978, & 289. Todas las citas que aparezcan de Alianza serán del citado excelente traductor.

En la primera, los hombres transitan por la vida y se afanan en el Gran Desfile del Carnaval, en una continua y agotadora exhibición, consistente en irse cambiando y recambiando la careta. Así viven a toque de corneta, formando en las imposibles filas de sus *roles* sociales y cumplen sus papeles con docilidad y mansedumbre, sin imaginación para la rebeldía. Se dejan colocar pasivamente las caretas que el orden y la autoridad les dejan caer desde arriba, sin preguntarse siquiera si les vienen a la medida. Pero habría una segunda manera de usar las máscaras participando, sí, en el gran Desfile, pero apostando fuerte en el jugar, y sabiendo que jugamos. ¡Inventemos máscaras nuevas cada día, dejando vía libre a la imaginación creadora! (no haciendo como aquellos tramposos de sí mismos, que cuando una mañana despiertan sin máscara de recambio, remiendan la antigua, la recosen y la repintan con esmero).

Podemos abordar el tema de la mentira y del simulacro nietzscheano desde perspectivas diferentes. Hasta el momento lo hemos hecho desde una óptica antropológica, como tendencia natural del espíritu humano: maestro de la ficción, amante de las metamorfosis. Pero podemos hacerlo desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, de la vía de acceso a la realidad. Vayamos para ello al opúsculo de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.⁴

En el citado texto, la fuente originaria del conocimiento y del lenguaje no está en la lógica, sino en la imaginación, en la capacidad de crear metáforas y, por lo tanto, ilusiones y ficciones. La naturaleza del intelecto es el encubrimiento, la astucia. La base de la argumentación nietzscheana, como en tantas otras ocasiones, será la de si esas ilusiones son necesarias para la vida. Y parece que él así lo cree, ya que tanto el instinto de conservación del individuo, como de la especie, su pulsión primordial, es la creación del 'simulacro eficaz'. Gracias a él el hombre interpreta, reinventa cada vez la realidad, esa realidad inescrutable, de la que hemos de contentarnos con deslizarnos por la superficie y jugar a tantear el dorso de las cosas. Lo importante es saberlo y querer dejarse engañar. ¿Qué son las palabras sino metáforas y los conceptos sino residuos de esas metáforas? Hablamos y pensamos el lenguaje del símbolo y la imagen. El hombre, mediante el conocimiento, no puede llegar a las cosas mismas, pero ¿por qué necesita creer que puede hacerlo? Por instinto de seguridad. Guiado por él denomina, clasifica, encorseta la realidad mediante los conceptos, transforma en previsible y transitable la inasible y cambiante rea-

4. Nietzsche, Vol. V, tomo 2, según la edición de Colli y Montinari. El texto que ofrecemos en el Apéndice* (Trad. de Luis Valdés y Teresa Ortuña) pertenece a la Revista *Teorema*, Valencia, 1980.

lidad. Pobre y débil animal gregario dominado por el instinto del conocimiento, del que sólo puede salvarse sabiendo que se engaña, siendo consciente de su limitación y de su vanidad, jugando a crearse 'simulacros de verdad'.

Esta idea de que la vida y la ciencia sólo pueden ser pensadas en conceptos falsos e imaginarios, usados por personas intelectualmente maduras, y por lo tanto con plena consciencia de su falsedad, es un hecho que Nietzsche llegó a percibir cada vez con mayor claridad. Seguramente fue el libro de Lange *Historia del materialismo*, aparecida en el año 1865, el que se lo sugirió, y esta idea ya no le abandonó a lo largo de su vida.

Hay un estudio de Hans Vaihinger, *La voluntad de ilusión en Nietzsche*,⁵ en el cual plantea que en sus escritos de juventud el "filósofo del martillo", con su inveterada afición por las expresiones forzadas, llama "mentira" a esa desviación consciente de la realidad que se encuentra en el mito, el arte y la ciencia misma. La adhesión intencional a la ilusión, aunque se tenga consciencia de su naturaleza, es una "forma de mentira en sentido extramoral".

6. 2. Crisis y tragedia: lo apolíneo y lo dionisiaco

Si la tarea del filósofo es pensar el presente, como había dicho Hegel, Nietzsche vive y reflexiona inmerso en la consciencia de crisis de su época: crisis de los valores y de los ideales que fundamentaban la ética, la política, la religión, las ciencias o las artes en general. Y el lugar propio de la crisis es la experiencia estética.

La oposición entre realidad y apariencia ya se había mostrado ilusoria desde el romanticismo. Nietzsche, en continuidad con esa idea, considera que el hombre, en vez de intentar fijar la realidad por medio de los "dobles metafísicos" (en referencia a las ideas platónicas, a las que no pierde ocasión de criticar), debe aceptar el hecho de que está expuesto al devenir del mundo, a la libre y continua transformación de todas las cosas. Πάντα ῥεῖ, "todas las cosas fluyen", según reza el apotegma de su maestro Heráclito. Este ser en continuo devenir, fugitiva apariencia, tiene un lugar preferente de aparición en el arte y en la experiencia estética en general.

Pero no sólo por lo anteriormente dicho la estética es el escenario de la crisis, sino que es, ante todo, experiencia de lo trágico. El encargado de vivir y mostrar esa experiencia es el artista trágico-dionisiaco. El propio Nietzsche, encarnación lúcida y doliente de su propia idea dice en *Ecce Homo*, escrito póstumo en el que condensa

5. Prólogo de la edición citada en la nota anterior.

su aventura intelectual: "Vengo de lo trágico y hacia lo trágico me dirijo".⁶

El concepto de lo *trágico* aparece en su primer libro *El nacimiento de la tragedia*,⁷ en el que plantea una "metafísica de artista"; allí, la estética adquiere un rango ontológico: es principio de interpretación de todo lo que hay. Sólo el artista, dice, desde su corazón y su intuición puede tener un atisbo del enigma del mundo. Esta idea aparece en muchos otros textos del autor, por ejemplo, en la *Intempestiva contra Wagner*, en el Prólogo dice estas palabras: "El arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de la vida".

Para tal interpretación se vale, en su citado primer escrito, de dos principios: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, que son dos potencias artísticas de la naturaleza, las cuales anidan en el alma del artista. Lo dionisiaco simboliza lo originario, el Uno primordial. Dionisos es, en su versión mítica, el dios del sufrimiento, la desmesura y la fusión mística, características de las que extraerá consecuencias para su estética. Lo apolíneo simboliza, por el contrario, la limitación y la moderación. Apolo es la divinidad resplandeciente, el de la bella apariencia; además lo subjetivo queda remarcado por este dios, ya que ordena "conócete a ti mismo"; es la imagen divina del *principium individuationis*, gracias al cual el hombre individual puede confiar en sí mismo, en medio de un mundo de tormentos. Esta idea de que la pluralidad de apariencias individuales apolíneas proceden de una fuente originaria y única, a la que simboliza como lo dionisiaco, puede deberla a su maestro de juventud Schopenhauer. En su escrito, *El mundo como voluntad y representación*, habla de una voluntad como fundamento, de la que derivan las múltiples y engañosas apariencias o representaciones.

Una vez definidos ambos principios nos preguntaremos cómo actúan el uno sobre el otro. Entre ellos, dice, "la lucha es constante y la reconciliación se da sólo periódicamente";⁷ * unas veces se oponen, otras se unen en alianza fraterna. Pero acontece que cuando el Uno primordial necesita ser redimido por la bella apariencia apolínea, dando lugar a todos los seres del mundo, en esos momentos de la escisión, a la naturaleza entera se la oye sollozar por su despedazamiento en individuos; después se produce la vuelta al origen y una nueva escisión.⁸ Así por toda la eternidad (¿hay aquí una prefiguración del eterno retorno de textos posteriores?).

6. Nietzsche, *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 1978, pág. 128.

7. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1977, pág. 40.

8. Seguramente Nietzsche está influido por la idea de escisión pensada por los románticos. Especialmente del poeta Hölderlin, cuyas resonancias de dos principios cósmicos contrapuestos: lo *aórgico* y lo *orgánico* encuentra ecos en el filósofo. Véase el capítulo 4 y el texto correspondiente del Apéndice *Fundamento para el Empédocles*.*

Lo que me interesa poner en primer plano es la dimensión trágica que se ofrece de la naturaleza, como lucha y escisión de fuerzas contrapuestas. También Dionisos es un dios trágico, ya que encarna la contradicción y la escisión: el gozo extremo y el máximo sufrimiento, el estrépito báquico y el silencio terrífico, la plenitud de la vida y la violencia de la muerte. No hallaremos en este dios una idea de amor a los hombres, ya que este mundo no es más que el producto que surge de la *necesidad* y de la sobreabundancia y el dolor divinos. La hipótesis ontológico-estético-teológica de Nietzsche es la siguiente:

Un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas.⁹*

Este texto se encuentra en *Ensayo de autocrítica*,* escrito quince años más tarde de *El nacimiento de la tragedia*. En el citado ensayo retoma sus intuiciones de lo apolíneo y lo dionisiaco, pero descompensando esta polaridad en favor del segundo elemento, que absorbe en su seno al primero. ¿Por qué hace esta operación Nietzsche? Quizás explorando en el propio mito de Dionisos encontraremos una explicación.

Los textos míticos presentan a un dios que encarna en sí mismo la gemelidad, la dualidad, la proximidad de contrarios. Si nos remontamos a su origen comprobaremos que es hijo de Zeus y de Semele (una mortal); participa, por tanto, de una doble naturaleza: humanidad y divinidad. Se le reconoce, además, un doble nacimiento. La primera vez fue concebido en su sexto mes de gestación porque Semele, al pedirle al dios-amante que se manifestase en todo su esplendor, cayó herida por sus rayos. Zeus, compadecido, lo extrajo del seno de la madre y lo cosió a su muslo, durante tres meses más, al cabo de los cuales nació por segunda vez. Otra dualidad reconocida a Dionisos procede de sus epifanías. En tierra beocia, en Tebas o en Orcómene, aparece como el dios salvaje y colérico, el de la violencia homicida que castiga con la locura menádica a aquellos que no le reconocen. El bastardo oficial de Zeus, debido a su doble naturaleza, necesita continuamente ser reconocido por los hombres como dios; ésta es su debilidad y la fuente de su crueldad. Pero en su epifanía ateniense se muestra en su otra faceta de dios civilizador y compasivo que le hace

9. Nietzsche, *Ensayo de autocrítica*, texto que acompaña a la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*, pág. 31.

el don a los hombres del vino para aliviar sus sufrimientos (es remedio, *phármakon*).

La visión que Nietzsche da de Dionisos es la de un dios trágico, aquejado de pasiones contradictorias, por siempre vinculado con las esferas de los afectos y, por lo tanto, casi demasiado humano; pero divino por su capacidad de crear mundos, mundos engendrados por sobreabundancia, por exceso de voluntad de poder. Es un dios sufriente que, al comprometerse con su dolor, produce. Dios ha muerto (como único), pero los dioses múltiples (Caos y Dionisos) le sirven a Nietzsche para representar las metamorfosis, que son la esencia misma de la vida y del arte. Dionisos es un *arquetipo*, síntesis de una idea filosófica y un símbolo artístico.¹⁰

Uso, de manera libre, este concepto de arquetipo de Trías, intentando sacarle un rendimiento como categoría hermenéutica. Y aplicándolo a la ontología-estética nietzscheana se obtendría una visión de un mundo dionisiaco como *arquetipo*, entendido como unión de una *idea* filosófica (fundamento del mundo como juego de fuerzas en confrontación) y un *símbolo* artístico (dios creador y destructor). El Dionisos de Nietzsche puede ser entendido como la encarnación de la consciencia trágica de crisis de su época.

6. 3. Vida, arte y verdad

La filosofía de Nietzsche es inmanentista, exalta el aquí y ahora en el devenir del tiempo de la vida. Como consecuencia, si queremos poner en relación, como hizo la tradición, el arte con la verdad, se tomará, como gran significante para valorarlos, la relación de ambos con la vida. Me centraré en dos asertos, que podrían extraerse de sus reflexiones recurrentes sobre estos temas.

*El arte es el más poderoso estimulante de la vida.
Tenemos el arte para no perecer de la verdad.*

Tendré, como transfondo, la interpretación de Heidegger que se debatió con los textos nietzscheanos largos años (seminarios entre 1936-1946) y cuyo resultado son dos extensos escritos, a los que titula lacónicamente *Nietzsche I* y *Nietzsche II*. Acudiré también a los escritos platónicos y kantianos a los que Heidegger alude.

A partir de las dos afirmaciones de Nietzsche, anteriormente aludidas, apoyándolas la una en la otra, Heidegger intenta ir a lo no-di-

10. E. Trías, *Filosofía del futuro* (1983) y textos posteriores, en los que aborda el tema de la estética.

cho en ellas, que se ofrece, no obstante, como disposición y apertura para ser repensado, repetido; éste es su método hermenéutico. La idea de Nietzsche, sobre la que vuelve Heidegger, es la de que el arte es el movimiento contrario al nihilismo. Si el nihilismo es negación de la vida, el arte es su más poderoso estimulante, porque produce un sentimiento de plenitud y fuerza.¹¹ Según esto, Nietzsche tendrá que declararle la guerra a Platón: “Mi filosofía es un platonismo invertido”, dirá reiteradamente en sus escritos.

Si nos remitimos al esquema dualista de la filosofía platónica, en el mundo suprasensible reside la voluntad de verdad, y en el mundo sensible la voluntad de apariencia, de la que se sirve el artista en su creación. Heidegger lo describe con la acertadísima formulación de *patético desacuerdo entre arte y verdad*¹² que aparece en la filosofía platónica, según la interpretación nietzscheana. “La relación del arte con la verdad es de una discordia que suscita horror”, dice en *El nacimiento de la tragedia*, ya que querer lo verdadero es decir un no al mundo sensible, en el que el arte tiene su país natal.

En el Libro X de *La República* es entendido el arte como *mimesis* y la verdad como idea: el contexto es el ámbito de la *pólis* y su significante la utilidad. En el citado texto platónico hay el siguiente ejemplo, en el que aparecen tres modos del aspecto o del ser como presencia: la idea de cama (lo verdadero), la cama fabricada por el artesano (útil para el uso del *démos*) y la pintada por el artista (que ni siquiera es útil) y que además es copia de copia, *eidólon*, la más alejada de la verdad. Heidegger habla de distancia y jerarquía, pero no de desacuerdo y, para reafirmar su tesis, bucea en otro texto platónico, *Fedón*, en el que la relación entre arte y verdad toma a la belleza como referente. La contemplación de la belleza en el mundo sensible (un objeto bello, una obra de arte) despierta el recuerdo de la idea de belleza, que anteriormente el alma había contemplado cuando habitaba en el mundo de las ideas. Platón describe este recuerdo como “estremecimiento producido por la belleza”, y el alma, guiada por *Éros* (siempre acompañante de Afrodita) se exalta para acceder más allá de lo sensible. El deseo “da alas al alma” y reconduce hacia la verdad. Entre arte y verdad hay, por tanto, una desunión que puede concluir en fusión, Heidegger lo define como *beneficioso desacuerdo* y la conclusión es que Nietzsche malinterpreta a Platón.

Tampoco Nietzsche supo abordar la teoría de lo bello en Kant.¹³ La razón de esta interpretación errada es que tomó la interpretación,

11. M. Heidegger, *Nietzsche I*, Gallimard, (Trad. P. Klossowski), París, 1961, “*L'ivresse en tant que force créatrice de forme*”, págs. 108-116.

12. M. Heidegger, *Opus cit.*, pág. 132.

13. *Idem*, pág. 101.

igualmente equivocada, que Shopenhauer hace de la *Crítica del juicio*. Para Kant, la satisfacción que determina el juicio de gusto es *desinteresada*¹⁴, puro placer espiritual, contemplativo, sin interés alguno en la existencia real de la cosa (cuando se contempla una bella escultura, es indiferente si el modelo existió en la realidad, o sólo en la imaginación del artista). Schopenhauer interpreta el placer contemplativo como suspensión de la voluntad que lleva al reposo de todo esfuerzo, de toda aspiración.¹⁵ El privilegio del arte sería el de permitir escapar a la repetición caprichosa y ciega de la voluntad, que da lugar a los múltiples y desdichados seres del mundo. El arte es un lenitivo, negación de la voluntad de vivir, que lleva a un estado placiente de nirvana.

Nietzsche hace la misma operación de inversión que llevó a cabo con Platón, dándole la vuelta ahora a Kant (en la interpretación de Schopenhauer). El arte no lleva al aquietamiento, sino, muy por el contrario, a la embriaguez de las emociones. Su arte trágico-dionisiaco pretende ser lo más opuesto al desinterés kantiano, y la razón de este malentendido es no haber ido directamente a los textos de Kant.

En los *Fragmentos póstumos*¹⁶ * insiste sobre el tema del arte como poder de intensificación y fuerza desbordantes. El juicio acerca de lo bello es una cuestión de voluntad de poder y sólo los fuertes pueden emitirlo (los individuos o los pueblos). Distingue dos tipos de artistas: los de la *decadence*, que sólo son capaces de gozar de lo bonito y lo agradable y toman una posición *nihilista*, negando las contradicciones de la vida, al buscar refugio en la belleza de la forma. Y los segundos son los artistas *trágicos*, los cuales no se arredran ante las cosas problemáticas y terribles de la existencia, incluso sienten predilección por ellas, ya que les hace honrar la vida, les sirve de acicate. Acaba, por tanto, su reflexión sobre el arte a partir de los mismos presupuestos que en sus inicios. La visión del mundo que muestra Nietzsche es la de un mundo dionisiaco en el que las radicales oposiciones se interfecundan. Por lo tanto, los verdaderos artistas, aquellos que se atreven a mostrar el horror y la belleza de estar vivos, sólo pueden ser los artistas trágicos, los discípulos de Dionisos.

14. Kant, *Crítica del juicio*, & 2.* Véase la interpretación del capítulo II y el Apéndice correspondiente.

15. A. Shopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, T. III

16. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (1887-1888), Ed. Colli y Montinari, (Trad. francesa de P. Klossowski), Gallimard, 1976, T. XIII, (271) 10 [168]*, pág. 190 y (303) 11 [3] pág. 213.

7. BENJAMIN Y EL “AURA” DE LAS COSAS

7. 1. *Hombres en tiempos de oscuridad* (Hannah Arendt)

Hannah Arendt (1906-1975) judía alemana, emigrada a EEUU, es una pensadora nada dócil a dejarse encasillar en una corriente determinada. El contexto de su reflexión es el de su época, en la que se intentaba un desmantelamiento de la metafísica, en continuidad con los furibundos ataques de Nietzsche; el hilo de la tradición se ha roto y se han de intentar otros caminos de reflexión. Aunque fue discípula de Heidegger (del que después se distanciara por sus posiciones con respecto al Tercer Reich), no puede considerarse en su órbita de pensamiento.

Su reflexión, en el ámbito de la filosofía política, es una vía, alternativa a la metafísica, de recuperación de la memoria. Ella piensa la especificidad del hecho político a través del concepto de *acción*, en la cual el hombre desarrolla su capacidad de ser libre mostrándose en la esfera pública a través de la palabra, tomando como modelo la *pólis* griega. Estas ideas son desarrolladas en *La condición humana* (1957),¹ pero es conocida fundamentalmente por sus extraordinarios análisis de *Los orígenes del totalitarismo* (1951).² En esta magna obra, en tres volúmenes: *Antisemitismo*, *Imperialismo* y *Totalitarismo*, se lleva a cabo una investigación sobre las formas aberrantes de dominación política en la edad contemporánea, analizando el extraño fenómeno de contagio que sufrieron las masas por el virus totalitario, ya

1. El concepto de *acción* hay que ponerlo en relación con *labor* y *trabajo*. Laborar (y consumir) es la dimensión ligada a la atención de las necesidades de la vida, al ciclo de la repetición de la naturaleza; los productos del trabajo (del *homo faber*) están destinados a ser usados y tienen un cierto carácter duradero. Arendt, *La condición humana* (Trad. R. Gil Novales), Paidós, Barcelona, 1996.

2. Arendt, (Trad. Guillermo Solana), Alianza, Madrid, 1987.

que sus dirigentes gobiernan y se afirman con el apoyo de las masas hasta el final. Se intentan desentrañar las corrientes subterráneas, precursoras del fenómeno totalitario, los fundamentos ideológicos y la puesta en práctica de los horrores de los regímenes staliniano y hitleriano.

No es intención ni tema de estas páginas profundizar en estos aspectos de la obra de Arendt, pero sí recurrir a una obra menor, *Hombres en tiempos de oscuridad* (1968)³ que nos servirá de pórtico para entrar a la vida y la obra de W. Benjamin. El citado texto es una colección de ensayos sobre una serie de personajes (Rosa Luxemburgo, Karl Jaspers, Isak Dinesen, Bertold Brecht y Walter Benjamin) cuyo único ligamen es ser contemporáneos. Y el mundo que comparten es la primera mitad del siglo XX con “sus catástrofes políticas, sus desastres morales y su sorprendente desarrollo de las artes y las ciencias”.⁴

¿Por qué denomina a esta época *tiempos de oscuridad*? Si lo ponemos en relación con las ideas desarrolladas en *La condición humana*, lo que falta es precisamente la capacidad de “hacerse visibles”, mostrarse en el ámbito del aparecer ante los otros, ante un mundo común que es el espacio de la política. Esa visibilidad define lo específico de la humanidad, que consiste en la libre comunicación de proyectos individuales en el espacio público, en el que el poder se divide entre iguales. “Tiempos de oscuridad” fueron los que vivieron las masas, sin conciencia de tales, en los regímenes totalitarios, y es, además, un verso de un poema de Brecht⁵ (al que quiere hacer un homenaje) en el que se describen masacres, asesinatos, ultrajes e injusticias, todas ellas públicas, pero no visibles. Esta aparente paradoja queda explicada por el encubrimiento logrado por el lenguaje ambiguo, altamente eficiente de los representantes oficiales, que conseguía velar los hechos, e incluso justificarlos. Pero aun en los tiempos más oscuros hay luces que alumbran las zonas de sospecha. Esta iluminación proviene de conceptos y teorías, pero también de la vida y de los actos de algunos hombres y mujeres, que al no poder acceder al reino de lo público, buscan detrás de él y allí encuentran la verdadera humanidad, manifestada a través de la fraternidad, la compasión y la calidez en las relaciones. Este tipo de humanidad es el privilegio de los parias.

Walter Benjamin, judío y alemán como H. Arendt, fue un hombre que vivió esos tiempos de oscuridad. Vivió y murió bajo el signo de una mala estrella, a la que siempre alude con la figura del *yorobadi-*

3. Arendt, (Trad. Claudia Ferrari), Gedisa, Barcelona, 1992.

4. *Opus. cit.*, pág. 9.

5. “A la posteridad”.

to, un siniestro personaje de un cuento infantil, que lo aterrorizó en su infancia, y que en sus últimos escritos, *Tesis de filosofía de la historia* (1940)⁶ aparece encarnando el “materialismo histórico”. En este texto pronuncia un juicio desesperanzado y nihilista sobre la idea de *progreso*, el concepto clave de la filosofía marxista, de la que se distanció (sus amigos e intérpretes hablan de la conmoción que le produjo el pacto entre Hitler y Stalin). En la Primera Tesis⁷ da una visión de la historia como un juego en un tablero de ajedrez, y el juicio sobre ese juego lo emite un “enano jorobado”, que lo guía mediante hilos ocultos, tramposamente escondido debajo de la mesa. El avieso personaje pareció ganarle finalmente la partida, ya que huyendo del régimen nazi, a punto de pasar a Portugal para tomar un barco para los EEUU, su mala estrella hizo que sólo durante unos días el régimen franquista rechazara los visados para cruzar la frontera franco-española. Perdida la esperanza se suicidó en Port Bou, en septiembre de 1940. Días antes y después otros pasaron sin problemas.

Es difícil definir el tipo de obra que produjo, dentro de los usuales marcos de referencia. Arendt recurre a varias declaraciones negativas, tales como: “Su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión, pero sí la teología por la que el texto en sí es sagrado; fue el primer alemán que tradujo a Proust y St. John Perse, y a Baudelaire, pero no era un traductor”.⁸

Cuando el propio Benjamin define, en alguna ocasión, su quehacer se reclama como el “único crítico verdadero de la literatura alemana”. ¿Qué sentido tiene para él el concepto de *crítica*? La toma de conciencia de que, en su tiempo, se produce la crisis de la pretensión de la literatura y el arte en general de descubrir el sentido último del mundo. Pero, a pesar de ello, está tentado por la verdad hermenéutica, una verdad buscada a través del trabajo de la interpretación y a partir del modelo de la tradición talmúdica. La crítica es, además, un concepto esotérico de la escuela romántica, y Benjamin, romántico posttrero, la elige como tema de estudio para su disertación doctoral *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (1919).⁹

En este texto, que considero clave de bóveda o fundamento de la reflexión de su etapa de madurez, está presente su *filosofía del lenguaje* como expresión de los contenidos espirituales de todo cuanto

6. Texto incluido en *Discursos interrumpidos I*, (Trad. Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1982.

7. *Opus cit.*, pág. 177.

8. *Hombres...ed. cit.*, pág. 142.

9. Benjamin (Trad. e Yvars y Jarque), Península, Barcelona, 1988.

existe,¹⁰ y también su concepción del valor salvífico de la escritura, de la tarea crítica como ‘redención’. Esta tarea es definida como filosófica, con lo cual hermana crítica y filosofía. Ambas coinciden en que la serie de preguntas, que generan nuevas respuestas, es infinita; comparten aquella tendencia a la infinitud de la reflexión de la que hablaron los temprano-románticos (Friedrich Schlegel y Novalis). También las escuelas hermenéuticas coincidirían con esta idea de la necesidad de una interpretación infinita, sin principio ni final, que culminaría en el llamado “círculo hermenéutico” (Heidegger, Gadamer). Podríamos afirmar, como una primera conclusión, que la crítica de Benjamin pretende ser *estética*, entendida como hermenéutica, como historia de los problemas de la filosofía en general, y no sólo crítica de arte.

Benjamin entiende la crítica como un proceso absolutamente positivo, no en el sentido negativo, o meramente evaluador o judicativo, como era común entenderla entonces, y aún ahora. Define las obras de arte y la crítica por ellas generada como un *continuum*, que remite a algo supremo, o de carácter absoluto, al que llama “orden trascendental del arte” (¿se refiere a la *idea*, que se despliega y tiene su manifestación sensible en el arte, tal como fue pensada por los románticos?). No toda obra es susceptible de crítica, sólo se la ‘merecen’ las verdaderas obras de arte, y la crítica es entonces considerada obra de arte ella misma. No es lo mismo crítica que ‘comentario’, ya que la crítica busca el “contenido de verdad”, el comentario su “contenido objetivo”. El primero tiene que ver con la esencia de la obra, y suele estar ‘debajo’, escondido y desconocido; el comentarista se limita a explorar lo más superficial y obvio, el contenido manifiesto (vida de los personajes, trama argumental, etc.). Benjamin compara al crítico con el paleógrafo, que debe comenzar con la escritura del texto superpuesto hasta desvelar las escrituras ocultas, las que están en un estrato inferior. Un ejemplo paradigmático de crítica es la que realizó el propio Benjamin sobre las *Afinidades electivas*¹¹ de Goethe, cuyo contenido objetivo parece ser el matrimonio, tratado desde una perspectiva amorosa, como fue tachado en su época. La mirada del crítico va al estrato inferior y en él encuentra el *mito*, pensado como ‘culpa natural’(propio de toda vida), como cifra oculta de la negación del mundo, de su aniquilación.

10. A partir de su lectura del primer capítulo del *Génesis* habla de cuatro niveles de lenguaje y cada uno de ellos correspondería a la gradación de todo ser espiritual: el “divino”, el “adámico”, el “lenguaje humano actual” y el “lenguaje mudo de las cosas”. Ver Benjamin, *Iluminaciones IV*, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (Trad. Roberto Blatt), Taurus, Madrid, 1991.

11. Benjamin, *Dos ensayos sobre Goethe* (Trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico), Gedisa, Barcelona, 1996.

Nos quedaremos con la idea de que Benjamin es, fundamentalmente, un *crítico*; ésta sería la definición esencial de nuestro autor, pero también podría ayudarnos a definirlo otros apelativos accidentales, como, por ejemplo, *flâneur* o coleccionista. El primero la toma en préstamo de Baudelaire, y también de su propia afición de paseante ocioso de las calles de París (primer viaje en 1913), que le resultaron casi más familiares que las de Berlín. Sería curioso comprobar, después, como el *flâneur* se convertirá en la figura principal de sus trabajos determinando, incluso, el ritmo y el vagabundeo de sus propios pensamientos. El segundo, su pasión de coleccionista, parece tener relación con su relación ambigua con el tiempo y con la historia, como amontonamiento de ruinas, pero de las que puede extraerse una posibilidad de redención. Arendt compara esa afición por coleccionar con la actitud del revolucionario que sueña con un mundo lejano y mejor donde las cosas estén liberadas de su “labor monótona de la utilidad”.¹² Benjamin fue pionero al descubrir que coleccionar es la pasión de los niños (jamás fue consciente de que pudiese ser una inversión rentable). Y si queremos buscar afinidades con Kant, podríamos volver a aludir al “deleite desinteresado”, ya que un objeto coleccionado carece de valor de uso.

Vamos a tratar, finalmente, de su afición inveterada por las citas, que también tiene que ver con la desesperación del presente y su deseo de derrocarlo. Fuera de contexto, las citas, que son “fragmentos de pensamiento”, destruyen, pero a la vez preservan aquello digno de sobrevivir en los tiempos de oscuridad, precisamente por el hecho de haber sido arrancadas de su época. Esta intención no fue comprendida, en absoluto, por los que juzgaron su tesis de Habilitación, *El origen de la tragedia alemana*, construida con esta técnica de mosaico. El ideal de Benjamin de producir un trabajo que consistiera únicamente en citas, armadas con tanta maestría que se pudiera prescindir del texto acompañante, fue un precedente de los montajes surrealistas.

La figura del coleccionista, tan anticuada como la del *flâneur*, podía asumir rasgos tan característicos en Benjamin porque la historia en sí ya lo había liberado de la tarea de la destrucción y él sólo necesitaba inclinarse para seleccionar sus preciosos fragmentos de la pila de escombros.

7. 2. El ángel de la historia

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus novus*. En él se ve un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas extendidas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Ha vuelto el rostro hacia el

12. *Hombres, op. cit.*, pág 182.

pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

Este texto es la *Novena Tesis de filosofía de la historia*,¹³ y fue comentada por Gershom Sholem, el amigo de juventud de Benjamin, en el que encontró por primera y única vez “el judaísmo vivo”, el cual le propuso a lo largo de toda su vida la emigración a Palestina, que nunca, como sabemos, decidió llevar a término.

En 1921, Benjamin compra en Múnaco la obra *Angelus Novus* de Paul Klee. Esta obra es considerada por su autor como el objeto más importante de su colección, del que nunca se desprendió, incluso en su época de mayor penuria económica en París. La figura del “ángel”, junto con la del “jorobadito”, tienen para él el significado de una alegoría de la historia. Según Sholem, en el enigmático texto de Benjamin *Angesilaua Santander* cree encontrar el sentido que tal imagen tenía para el malogrado pensador alemán. El título del texto no es otra cosa que el anagrama de *Der Angelus Satanas*, que en la tradición judaica es el ángel personal que representa el yo secreto y profundo de cada ser humano. Benjamin tenía la idea de ser un ángel caído, por eso tenía en tan alta estima la obra del ángel de Klee, que parece renovarse a cada instante, en eterno retorno. Dice Benjamin, en su breve escrito, que la Cábala explica que Dios crea a cada instante un número innombrable de nuevos ángeles, destinados tan sólo a cantar su gloria delante de su trono, antes de disolverse en la nada. Él tiene la idea de que su ángel ha sido interrumpido en esta tarea, ya que sus trazos no presentan aspecto humano.

La crítica a la idea de progreso, explicitada en este texto de un lirismo desgarrador, lleva de suyo la necesidad de pensar, en claves diferentes al materialismo histórico, la esencia del tiempo (su adhesión al marxismo fue más bien tardía y siempre con distanciamiento). Negado el progreso, tampoco crea una utopía de futuro, ya que ésta coincide, en rigor, con el “origen”, que no es un pasado histórico, sino un momento presente eterno, un “tiempo del ahora” (*Jetztzeit*), el cual ha de redimir todos los tiempos y todas las injusticias, ya que la historia está escrita por los vencedores. La historia no es más que la mera repetición mecánica de todos los desafueros y en ella se halla in-

13. Traducción modificad de la edición citada con anterioridad, pág. 183.

mersa la cultura, especialmente la cultura burguesa. La anticipación utópica y la regresión originaria constituyen el contenido de una apuesta por la historia en la que las cosas aún fuesen poseedoras de un *aura*, y que mostrasen correspondencias y resonancias entre ellas. Parece haber en Benjamin una nostalgia, ya que todo un mundo pasado esta presente en su obra, aunque agonalmente, mundo que sí ya desaparecido, también ha dejado la actualidad velada por sus huellas, que si tuvo que desvanecerse es porque fue no sólo superado, sino además vencido, oprimido, sometido. La tragedia del hombre contemporáneo es que en el hoy se encuentra “habitando sin huellas”.

¿Cuáles son las causas profundas de este estado de cosas? La pérdida de lo que Benjamin llamaba con esa hermosa denominación del *aura*: “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.¹⁴ * Las obras de arte de la tradición tenían una serie de características, que en su conjunción constituían la obra de arte ‘aurática’. Eran las siguientes: existencia singular e irreplicable, originalidad o autenticidad (si se repetía era considerada falsa, mera copia) y perduración, es decir, memoria de un pasado ligado a la función ritual que las cosas comunes tenían en un pasado ancestral. En los tiempos actuales, con la irrupción de los nuevos procesos tecnológicos y las transformaciones sociales, se produce también un cambio de sensibilidad que tiene como resultado el desmoronamiento del aura.

En la era de la técnica, una forma de dominio y control sobre las cosas es el exceso de información. Benjamin fue un precursor en la denuncia de la preponderancia que adquirirían los *mass media* en la contemporaneidad y en este sentido son de gran importancia sus críticas al periodismo. Éstas se basan en que se ha producido una sustitución de la *narración* por la simple *información*, cuyas características son la curiosidad, la brevedad, la fácil comprensión y, sobre todo, la desconexión de las noticias entre sí; con lo cual se impermeabilizan los acontecimientos, por no pertenecer a la tradición, y se produce el fenómeno de la indiferencia del lector ante la noticia de grandes catástrofes. Lo característico de la información es la transmisión del puro en-sí de lo sucedido, a diferencia de la *narración*, en la que el narrador se compromete con lo que relata para hacer partícipe de ello a los que lo leen. Dice Benjamin que el verdadero relato lleva inherente la huella del narrador, igual que el plato de barro lleva la huella de la mano del alfarero, en clara referencia a su preocupación por el tema del tiempo y la memoria.

Probablemente Benjamin busca apoyaturas en Freud en su idea de que la consciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo.

14. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, incluida en la edición citada de *Discursos interrumpidos I*, pág. 24.* & 3.

“Hacerse consciente y dejar huella en la memoria son cosas incompatibles para un mismo sistema”, dice el padre del psicoanálisis. Éste no hablará de memoria sino de repetición, de *compulsión a la repetición*, en el conocido escrito de finales de su aventura intelectual *Más allá del principio del placer*. Repetimos, por ejemplo, de manera obsesiva, en sueños, una impresión desagradable o violenta, y la función de tal repetición es exorcizar el horror. Es conocido el ejemplo del juego infantil del *Fort-da*, que simboliza la ausencia de la madre, evocada en un carrete de hilo que el niño lanza lejos, significando su desaparición. Pero, a la vez, al tirar del hilo vuelve a controlar su presencia. Este juego lo repite muchas veces y en ello el niño experimenta goce. Sin embargo, lo que destaca Freud es lo que tiene de repetición de lo desagradable, de lo ingrato, de lo cual infiere la conexión entre la compulsión a la repetición y el principio de muerte, *thánatos*, que está más allá del principio del placer.

Hagamos la salvedad de que esta conexión es legítima históricamente para aquella época del mundo en la que la repetición gozosa del juego infantil no es prolongada en la cultura adulta, en la forma de la repetición mítica, ritual, festiva o litúrgico. ¿Experimenta el niño aún hoy goce en la repetición? No desde luego el adulto, cuya posibilidad de gozo necesita un componente de novedad. Freud habla de un inconsciente constituido por retazos de memoria desligados, porque reflexiona en la era del predominio de la *memoria de la voluntad de dominación*, era de la sinmemoria y de la ruina de la *memoria de experiencia*¹⁵ (asociada al goce infantil y mítico); por ello, sólo la novedad produce goce. La memoria de la voluntad crea continuamente nuevas situaciones y luego las dispersa. La primera memoria es la de experiencia, constituida por un acervo comunal, legado de generaciones; cuando ella queda saqueada y convertida en puro despojo, puede retornar bajo manifestaciones agresivas, traducidas en trastornos neuróticos o psicóticos.

En la edad de la ruina de esta memoria el tiempo está desmembrado. Desde esta época habla Benjamin, y su categoría estética del aura manifiesta una aflicción por aquellos momentos de la historia de la humanidad en los que la memoria del hombre no había sido aún desvalijada; memoria individual y comunitaria de los afectos y los sentidos, no sometidos aún al general proceso de dominación de la historia de los vencedores.

15. Tomo prestadas las denominaciones de los dos tipos de memoria de Eugenio Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.

7.3. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*^{16:}

Éste es el título de un ensayo de Benjamin (1936), ya aludido, en el que acuña una nueva categoría estética: el *aura*, para distinguir el arte de la tradición (que sí la posee) del arte nuevo (que la ha perdido). He dicho antes que la desaparición del aura sugiere una cierta nostalgia del arte de tiempos pasados, pero ahora propongo una interpretación distinta. En las reiteradas lecturas del texto benjaminiano, no obstante, me he movido siempre en la ambigüedad de dos posibles lecturas. La fertilidad de su pensamiento o mi error de interpretación lo han hecho posible.

Nos ocuparemos, en primer lugar, del papel asignado al arte y los artistas, como medio y expresión absolutamente secularizados, para una posible *revolución política*. En el fondo de esta utopía estética están recreadas, en clave de la era de la técnica, las utopías románticas que conservaron el aliento del optimismo ilustrado y que confiaron en el poder de las luces del arte como medio privilegiado para los cambios sociales.

El análisis hecho por nuestro autor acerca de las tendencias evolutivas en arte, bajo las actuales condiciones de producción, le hace pensar en la posibilidad de que dichas condiciones puedan ser “utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística”.¹⁷ ¿Cuál ha de ser la tarea del artista en su época y aun en la nuestra, tan cercana?, ¿tienen las afirmaciones de Benjamin un valor programático de futuro? Ésta es la opinión de Bern Witte en un extraordinario ensayo, titulado lacónicamente *Walter Benjamin*.¹⁸ El estudioso pone en relación las ideas del texto que estamos intentando desentrañar, con las expuestas en la conferencia *Der Autor als Produzent* (1934) (*El autor como productor*, no traducida al castellano). En ella se define el objetivo de convertir en literatura las circunstancias de la vida, que Benjamin creyó ver realizado en la correspondencia de los trabajadores soviéticos. Asume, por lo tanto, una valoración positiva de las relaciones entre éstos y la literatura en la Unión Soviética, al considerar que la correspondencia y los reportajes de los trabajadores son una forma de hacer literatura, que muestra el camino del futuro. Esta concepción revolucionaria del trabajador-escritor no significa, en absoluto, que aceptase las tesis del realismo socialista y prueba de ello es que el gobierno de Stalin prohibió la publicación de

16. Véase nota 14.

17. *Opus cit.*, pág. 18.

18. (Trad. al catalán de Joan Leite), Edicions 62, Barcelona, 1992. Es un escrito que unifica los géneros biográfico, histórico y filosófico; pues en él se narran los avatares de la vida errante del pensador alemán, a la vez que hace un seguimiento de su obra y un repaso de la historia de su tiempo.

esa conferencia en la revista *Das Wort* de Moscú, a pesar de la insistencia de Benjamin en que el lugar ideal para poner a discusión sus ideas estéticas era la Unión Soviética.

Tesis semejantes aparecen también en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, cuando plantea la no distinción entre autor y público, lector y escritor, y sus palabras pueden encerrar ese carácter programático y universal del que habla Witte. Dice Benjamin:

La cosa empezó al abrirles su buzón la prensa diaria, hoy ocurre que apenas hay un europeo en curso de trabajo que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido. La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático.¹⁹

En esta concepción puede apuntar el carácter utópico de lo que se viene diciendo: que cualquier persona tendría que poder escribir, hacer literatura: unir vida, teoría y praxis (lo cual está relacionado con su concepción del valor de la escritura como 'redención'). La figura del trabajador-escritor es el contraproyecto de la figura del trabajador-soldado, tal como fue concebida por el fascismo, en su literatura y su 'arte propagandístico'. Y es posible que la insistencia en la idea del "derrumbamiento del aura" fuese su arma arrojada contra la engañosa 'auratización' del *Führer* y su poder hipnótico sobre las masas: proceso apoyado diariamente por la radio fascista y por los reportajes propagandísticos de la cianeaista Leni Riefenstahl, que bombardeaban sistemáticamente a los alemanes.

El concepto de arte tradicional se elimina a sí mismo dialécticamente; Benjamin toma consciencia de ello y elabora una estética dialéctica revolucionaria, a partir de su categoría de aura. La fundamentación de la obra de arte de la tradición era su modo de existencia aurática, vinculada en el origen con una función ritual, al principio de carácter mágico, luego religioso, pero en ambos casos ligada a la utilidad. Incluso en el arte profano, cuando es tal, sigue siendo perceptible ese ritual, aunque secularizado.*²⁰ La obra de arte ha conservado siempre, en su singularidad, las implicaciones teológicas que la determinaron desde sus inicios. Cuando define el aura como "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)"*²¹ entiende el arte tradicional como manifestación encubierta, modificada, incluso secularizada, de algo divino. Esta formulación incluye categorías espacio-temporales, para con la intención de subvertirlas. El

19. *La obra de arte... ed. cit.* pág. 40.

20. Véase* & 4.

21. Véase nota 14.

objeto poseedor de aura es esencialmente inaproximable e inapropiable, aunque materialmente esté próximo a nosotros. También tiene que ver con la emoción que produce su inapelable relación con el origen. Benjamin lo aplica en muy diversos contextos, por ejemplo, a los objetos de la naturaleza. Así dice que “descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera, eso es aspirar el aura de las montañas”.²² * El aura se relaciona también con el sueño (con soñar despiertos), o con la mirada; así sucede cuando sentimos que se nos dirige la mirada, ya que, aunque sea a nuestras espaldas, nos volvemos para devolverla. La expectación de que unos ojos miren otros ojos que te miran procura el aura. En estas formulaciones es donde he creído percibir el carácter nostálgico, de un tiempo quimérico y mejor, del que hablé con anterioridad.

Sin embargo, en la era de la reproductibilidad técnica, por primera vez en la historia universal, el arte se emancipa de su existencia parasitaria ritual. Y esa liberación corre pareja con las ocasiones de exhibición de los productos artísticos. Así, el hombre prehistórico pinta bisontes con una función mágica; por supuesto que sus congéneres lo ven, pero está destinado a los espíritus. En el mundo antiguo ciertas estatuas de sus dioses sólo son accesibles a los sacerdotes. En el Renacimiento, pinturas y frescos son ya pintados para fines de exposición. Pero el verdadero hiato se produce en el mundo actual, en el que hay una preponderancia absoluta del valor exhibitivo de la producción artística. El arte “va al encuentro” de su destinatario. Los ejemplos que pone el propio autor son la fotografía y el disco gramofónico: “la catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación”.²³ *

Otra característica de la obra de arte, en tiempos anteriores, era la de ser única, su presencia era irreplicable, “el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”.²⁴ * Pero el desarrollo de la técnica, en el aspecto de la posibilidad de reproducción (en especial, a partir de la fotografía y el cine) hace entrar en crisis al arte. Ya no ha lugar hablar de original y copias, todas tienen el mismo valor. Al multiplicarse las reproducciones se pone en cuestión la idea de su irrepeticibilidad. Como consecuencia de lo anteriormente expuesto las características del arte hoy serían las opuestas (dialécticamente) al arte anterior. Si las resumimos serían: frente a su singularidad, el carácter de reproducible, frente a su carácter perdurable, su fugacidad, ligada a la mera exhibición.

22. *Idem*, pág. 22,* & 2.

23. *Ibidem*, pág. 21,* & 2.

24. *Ibidem*, pág. 20,* & 2.

Benjamin, a partir de estas determinaciones, va analizando la etimología del desmoronamiento del aura en su época. Las causas, además del fenómeno de la reproductibilidad técnica, son también de índole social, concretamente son debidas al papel, cada vez más preponderante, que las masas ocupan en el ruedo social. La masa modifica el comportamiento frente a las formas artísticas. A saber, el público no disocia la actitud crítica de la frutiva; de lo convencional se disfruta sin criticarlo y todo lo nuevo produce, en principio, aversión. Lo que subyace a estas críticas es la vieja queja de los intelectuales de todos los tiempos de que las masas buscan distracción y disipación, pero el arte reclama recogimiento.

Las masas reclaman exhibición, por eso la estrella de cine y el dictador (que tiene a su disposición todos los medios de información y propaganda) son ambos actores de éxito, pero carecen de aura. Son de interés las comparaciones que establece entre el actor de teatro y el de cine. El primero presenta él mismo en persona su ejecución artística, puede haber encuentro de miradas o incluso acomodar su representación al público, durante la función. El actor de cine, por el contrario, se presenta a través de todas las mediaciones de la técnica, planos, rodaje de secuencias en distintas circunstancias, repeticiones y montaje final. No actúa ante el público, sino ante la cámara, con lo cual desaparece el aura del actor y la de su personaje, ¿por qué? Porque desaparece la relación directa con el público y, además, porque el aura está ligada al aquí y ahora, del aura no hay copia. A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la personalidad fuera de los estudios: el culto a las “estrellas” en connivencia con el capital, magia averiada por su carácter de mercancía.

Sin embargo, hay otra posibilidad de utilizar el cine con finalidades críticas y catárticas. El paradigma, para nuestro autor, es el cine de Chaplin: en la recepción colectiva simultánea, en el “efecto proyectil” (necesario para la acomodación del hombre a los peligros que le amenazan), y también en las risas colectivas, saludables, que *El gran dictador* o *Tiempos modernos* producen, hallaríamos la explicación. Otro ejemplo eficaz, también citado por Benjamin, es el de su amigo Brech, cuyo teatro épico y didáctico posee los citados poderes revolucionarios. Y desde esta perspectiva vuelve la duda con respecto a la conveniencia de mi interpretación ¿nostalgia del arte del pasado o consciencia de que cada obra de arte cumple con su época? Esta última viene abonada por Adorno, que en su *Teoría estética* reinterpreta muchas de las ideas de su genial amigo y colega. El arte no puede permanecer ajeno al desarrollo de las fuerzas productiva, y el espíritu del tiempo, presente en las obras de arte, hace que tales fuerzas, y la técnica inherente a ellas, tiendan a identificarse con las consciencias más progresivas. Tanto la experiencia estética como la obra de arte son

procesuales, la permanencia es un fetiche propio de la consciencia burguesa. Las obras de arte y los artistas son humanos, por tanto precederos, y una obra de arte es tanto más fiel a sí misma cuanto con más ahínco se destruye a sí misma. Por ello considera que los hombres de cada época están más preparados para comprender el arte de sus contemporáneos. Oigamos las palabras de Adorno:

Podría demostrarse lo que decimos por el hecho de que las oscuras y ciertamente incomprendidas obras del panteón del clasicismo, aún amortajadas, son incansablemente repetidas, así como porque, con excepciones decrecientes y ofrecidas por la vanguardia más audaz, las interpretaciones de las obras tradicionales son falsas y absurdas: han llegado a ser objetivamente incomprensibles.²⁵

7. 4. *Fiat ars, pereat mundus*²⁶ *

La tesis que venimos defendiendo a lo largo del presente ensayo es que la estética es el lugar privilegiado donde se escenifican las crisis de época. Y en la época de Benjamín, a la crisis del arte se reacciona con la teoría de “*l’art pour l’art*” esto es, con una teología del arte, una teología negativa que toma forma en la idea de un arte “puro”, que rechaza toda vinculación con cualquier función o compromiso social y, finalmente, con toda dimensión ética. La culminación, desdichada, de todo este proceso es la estetificación del mundo que el fascismo reclama.

A partir del *dictum*, de Kant modificado, *pereat mundus, fiat iustitia*, Benjamin ve la esencia de la estetificación de la política, que tiene su punto álgido en la guerra. Efectivamente en ella se da la posibilidad de movilizar a las masas con la ayuda de todos los medios técnicos del tiempo presente. “¡La guerra es bella!” canta el siniestro Marinetti en sus manifiestos futuristas. La humanidad puede contemplar, experimentar un goce estético ante el espectáculo grandioso de su propia aniquilación. *Fiat ars, pereat mundus*, éste es el lema que el fascismo propugnó y casi consiguió llevar a término. Y la humanidad, posteriormente, ha seguido repitiendo, en una inútil compulsión a la repetición, el mismo gesto.

25. Adorno, *Teoría estética*, (Trad. Fernando Riaza), Taurus, Madrid, 1980, págs. 241-242.

26. *L obra de... ed., cit.*, Confróntense estas ideas en el Epílogo.*

8. MARTIN HEIDEGGER: LA ONTOLOGÍA DEL ARTE

8. 1. La pregunta por el ser: *Las botas de Van Gogh*

Martin Heidegger (1889-1976) es un filósofo polémico, no sólo como pensador, sino por sus actitudes políticas. Las razones son de todos conocidas: su adscripción, durante un tiempo, al partido nazi y su connivencia con la ideología del partido; así que no reavivaré la ‘cuestión Heidegger’ que hace unos años volvió a saltar a la primera página de los periódicos y revistas especializadas, con motivo de la publicación de un trabajo de Víctor Farias, al parecer, lleno de impresiones. Mayor interés merece el libro extraordinario de Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*,¹ que recrea una escenografía de época con sus esperanzas ilusorias, transformadas en catástrofes. También están contempladas las ideas filosóficas más relevantes de este siglo terrible, que se acaba, con las que discute Heidegger (Husserl, Jaspers, Kojève, Sartre y tantos otros). El mérito del libro es ir introduciendo el pensamiento del autor en ese entramado, y propone la tesis de que su error fue hacer coincidir la historia ‘real’ con la ‘historia de la filosofía’ (con los envíos o mandatos del ser). La toma del poder por el nacionalsocialismo despertó la esperanza de las masas, ofuscadas por la propaganda, que confiaban en su promesa de reconstruir el humillado “espíritu del pueblo” alemán. Heidegger creyó ser el intérprete supremo, no de las aspiraciones de las masas, sino propiamente de los mensajes y mandatos del ser, y encapsulado y ofuscado en su propia ensoñación de

1. (Trad. Raúl Gabás), Tusquets, Barcelona, 1997.

una historia del ser, decidió adherirse al movimiento. Creo que esta interrelación entre las ideas políticas de época y su pensamiento son las que deberíamos tener en consideración los estudiosos del “maestro de Alemania”, y no demorarnos en cuántos meses conservó el carné del partido, como hace Farias.

El tema que nos ocupa ahora es su reflexión sobre el arte, que se sitúa en los años de después del llamado giro (*Kbere*). Este giro sirve a sus estudiosos para separar su pensamiento en un primero y segundo Heidegger, que se diferencian en que en la analítica existencialista de *Ser y tiempo* (1927) da la primacía al *Dasein* (“existente” o “ser-ahí”), que lanza en el proyecto un mundo y al ser mismo. En su segunda etapa se produce una inversión en su pensamiento, ya que el que lanza en el proyecto no es el *Dasein*, sino el *ser* mismo. El ser está pensado de forma originaria, el ser se da, y el hombre ha de ponerse a la disposición de tal dictado; las distintas épocas históricas corresponden a los envíos del ser. La subida de los nazis al poder fue interpretada por él como un nuevo acto del ser, un evento (*Ereignis*) poderoso para el ser-ahí, que llevaría de suyo un cambio de época. El tema del arte es también pensado desde la perspectiva del ser, en este caso de un modo eminente, ya que precisamente el arte (que es en su esencia poesía, *Dichtung*, “palabra poética”) orienta su existencia a partir del ser, nombrándolo.

Conviene hacer una primera aclaración terminológica relativa a su reflexión sobre el arte, que en Heidegger de ninguna manera puede ser llamada estética, sino *ontología del arte*. ¿Por qué? Para contestar a esta pregunta nos hemos de remontar a Kant que, como sabemos, inaugura la llamada corriente subjetiva en la estética. Lo bello no es reconocido objetivamente (como un objeto con valor absoluto), sino que siempre guarda relación con el sujeto creador o fruidor de la obra de arte. La herencia kantiana se arrastra en la estética de los siglos XIX y del XX, que se dedicaron a tratar el arte como producto de una vivencia del artista, dejando en segundo término el examen profundo y esencial de la obra de arte. Heidegger será el crítico del subjetivismo moderno. Piensa que éste es el responsable de una mala interpretación de la creación, tomándola en el sentido de tarea genial del individuo soberano y considerando a la obra misma como objeto, como simple cosa. Sin embargo, la propuesta de Heidegger es diferente. Considera que para investigar acerca del arte, la pregunta pertinente sería volver a preguntarnos acerca del ser (esa pregunta caída en olvido a través de la historia del pensamiento occidental), o de la esencia y la verdad del ser; es decir, hacer ontología del arte.

Oigamos el consejo de Heidegger y comencemos preguntando por el ser o por la esencia del arte: ¿*Qué es* eso del arte? y detengámonos en la forma en que está formulada la pregunta, en el cómo pre-

guntamos. Esta formulación, vertida al griego sería: τί ἐστίν, que es la forma originaria en que los griegos se planteaban los interrogantes radicales. Desde entonces hasta ahora seguimos manteniendo la misma estructura en el preguntar. Pero para llegar a la esencia del arte hemos de seguir la sucesión de los pasos interrogativos que nos conducirán al corazón mismo del enigma. ¿Conseguiremos llegar al “claro del bosque”² para hallar en él la verdad?, y al internarnos a través de sus múltiples senderos y llegar a ese medio claro ¿encontraremos que esa verdad del arte es luz o está velada?

Con *El origen de la obra de arte*³ * (1935) el ‘segundo Heidegger’ inaugura la meditación sobre el arte, el cual queda determinado a partir de la interrogación acerca del ser. A partir de ella, ¿por qué hermana arte y ser? Porque cree que en la obra de arte no se pretende reproducir éste a aquél ente en concreto, sino la esencia universal de las cosas. El ‘filósofo del ser’ pretende utilizar el método fenomenológico, pero la práctica no se ajusta a este programa, ya que se entremezclan la descripción (fenomenológica) con la interpretación (hermenéutica). Éste era ya el método de Heidegger en su ontología fundamental (*Ser y tiempo*): toda ontología es fenomenología, porque no hay nada tras el fenómeno y si hay que descubrirlo es porque éste siempre se oculta.

En la obra citada, toma el ejemplo paradigmático de *Las botas* de Van Gogh. Heidegger no usa como materia de investigación una cosa real, sino un cuadro, el citado de Van Gogh. Él nos servirá de hilo de Ariadna para ir recorriendo la larga cadena de interrogaciones que nos conducirán al enigma del arte y del ser. El filósofo no cree que la obra de arte haya de ser imitación de la realidad, ya que el tabú de la *mimesis* ha tiempo que fue aceptado por la comunidad artística. Sin embargo, el cuadro representa unas botas de campesina. ¿Suponemos que son la copia de un par de botas reales, existentes, que una campesina concreta le prestó a Van Gogh para que las inmortalizara? Seguramente no. En la obra de arte no se pretende reproducir cada uno de los entes que existen en un momento dado, sino la esencia universal de las cosas. Mas, ¿cómo se muestra la esencia en la obra y por qué en este cuadro de tema humildísimo se pone en obra el ser mismo? Detengámonos en el cuadro y pongámonos a la escucha de lo que él nos dice. Representa un par de zapatos de campesina y nada más. Y sin embargo...

2. Tomo esta metáfora del propio Heidegger, del texto, que se analizará a continuación, incluido en la recopilación de ensayos sobre arte, que lleva el título de *Holzwege*, “senderos de bosque”.

3. Forma parte del citado repertorio. *Caminos de bosque*, (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza, Madrid, 1998.

En la oscura apertura del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde [...] Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.⁴ *

Para interpretar este fragmento comencemos con la cadena de interrogaciones. Heidegger busca, en primer lugar, la esencia en el *ser-cosa* de la cosa. Pero las concepciones tradicionales de la cosa, como substrato de propiedades o *ens commune* (lo que él llama la esencia indiferente) no le sirven. Intenta entonces otra vía, a partir de una interpretación que ha sido predominante en el pensamiento occidental: el ver la cosa bajo el prisma del *utensilio*. Este camino le parece adecuado, como primer paso. Porque, ¿qué son un par de botas sino un utensilio, algo útil que sirve para cubrir los pies? Tal vez, su mera contemplación revele todas las sugerencias propuestas. La campesina, sin embargo, usa simplemente los zapatos. Pero cada vez que ella llega cansada a casa, muy entrada la noche, y se los quita, y los vuelve a buscar, a tientas, bajo la cama en la temprana hora del alba, la campesina sabe todo eso (que también creemos saber nosotros), sin reflexionar.

Ya tenemos una primera conclusión: el ser-utensilio del utensilio consiste en su utilidad; referimos las cosas a nuestros fines, las incluimos en un proyecto. Pero el proyecto descansa en la plenitud de la esencia del utensilio, lo que Heidegger llama seguridad o “ser de confianza”. Gracias a ello la campesina se amolda, mediante ese utensilio, al tácito llamamiento de la tierra; gracias a la seguridad del utensilio se siente confiada ella en su mundo.

En el texto de Heidegger están subrayados por el autor los conceptos de tierra y mundo. El rendimiento que extrae de ellos para su meditación acerca del arte y del ser es como sigue. *Mundo* es el horizonte en el que un pueblo histórico se reconoce, con sus usos y costumbres, sus valores, creencias y leyes. La *Tierra* es más originaria, es la matriz que hace posible la ordenación del caos con una cierta trama de sentido. En *Ser y tiempo* ya había sido pensado el concepto de mundo, pero al hacerlo sólo en su relación con “el útil”, más tarde, en la obra que estamos comentando, se dio cuenta de que era insuficiente. En el mundo pensado exclusivamente como utilidad, como “mun-

4. Heidegger, *El origen de la obra de arte*. Ed. cit., págs. 23-24.

do-entorno”, el bosque, entonces, no es más que recinto forestal, la montaña es cantera, el viento es “viento para las velas”. Bosque, montaña y viento no son experimentados en su naturaleza inagotable e insondable. Y esto es así porque de esta manera se encubre un momento esencial de la estructura del mundo, que es el de dejar al ser en la penumbra y la oscuridad. También se olvida pensar el albergar originario en un lugar que es madre, la madre naturaleza. La φύσις es cobijo, es hogar; pero también puede ser lugar del desamparo. Heidegger lo llama la *tierra*.

De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.⁵ *

En la tierra y sobre ella funda el hombre su morada en el mundo, y es la obra de arte (un templo griego, una estatua) la que instaaura un mundo.

¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un *mundo* y lo mantiene en una reinante permanencia.⁶ *

El mundo aparece siempre con referencia a los hombres, en él se toman decisiones, se abandonan y se retoman de nuevo. El mundo da cuenta al hombre de su existencia, de su posición en medio de las cosas y de su destino histórico. La piedra es “sin-mundo”; la planta y el animal tampoco tienen mundo. En cambio, la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de la existencia, se abre a sus posibilidades. Las plantas y los animales están inmersas en lo abierto (no tienen consciencia), pero el hombre está *ante* lo abierto, ante las riquezas que su consciencia reflexiva le ofrece. “Nuestro destino es estar enfrente”, dice Rilke en su VIII *Elegía de Duino*, en sintonía su espíritu de poeta con el del filósofo.

La obra de arte no es tal si no está integrada en un mundo que la rodea. Preexisten a su aparición un conjunto de entes, pero es la obra de arte la que los ilumina y unifica y los constituye en mundo. Ante el cuadro de Van Gogh, en la proximidad de la obra de arte, estamos, de repente, en otra parte de aquella en la que solíamos estar de ordinario. El arte nos planta ante lo “extra-ordinario”, nos empuja más allá de la órbita común, de lo familiar, y nos lleva a lo desorbitado y

5. *Opus cit.*, pág. 30.

6. *Idem*, pág. 31.

descomunal. El arte (verdadera ἀπάτη griega: “desvío”), nos saca de lo habitual para llevarnos al lugar de origen, que paradójicamente es la imperie. “Pero lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar desamparados”, sigue diciendo Rilke.

En el arte se da la lucha entre mundo y tierra. El mundo se funda en la tierra y ésta, como cobijadora, intenta incorporarse el mundo en cada momento. La obra de arte excita tal litigio. Heidegger, en continuidad con la tradición filosófica que venimos desarrollando (Heráclito, Schiller, Hölderlin, Nietzsche), no entiende la oposición como algo negativo, como discordia o disputa; sino que cree que en la lucha esencial, o guerra de elementos contrapuestos, los contendientes se suplantán el uno al otro en la autoafirmación de su esencia.

Hemos dicho reiteradamente que la meditación acerca del arte Heidegger la hermanaba con su reflexión acerca del ser. ¿Podríamos pensar, en este momento de su trayectoria, que estamos llegando a la verdad del ser? La ‘verdad del ser’ los filósofos buscan afanosos, “Iniciadora de gran virtud, reina verdad”, como la nombra Hölderlin, y de la que Nietzsche nos previno, sin embargo.

8. 2. La productiva ambigüedad de la verdad

Martin Heidegger, en su camino en pos del ser, ese ser obsesivamente omnipresente en todas sus reflexiones, sigue las huellas hasta el origen. El pensar originario, para Occidente, se dio en Grecia. Los griegos, sin embargo, no supieron aprovecharse de la inmensa riqueza que la palabra ἀλήθεια les ofrendaba. Este término griego puede traducirse por “realidad” o “cosa” y también por “verdad”. Tiene la particularidad de estar formado por un prefijo negador α- y la raíz λαθ-, que aparece en ληθή, “olvido”, y en el verbo λανθάνω, “permanecer oculto”. Por tanto, tiene el doble significado de presencia o iluminación y, a la vez, ocultamiento y olvido, verdad y no-verdad.

Para continuar la reflexión acerca del término verdad, y con la ayuda inestimable de la etimología nos preguntamos: ¿Qué significa el *dictum* heideggeriano el *arte pone en obra la verdad*? Retomemos el término. Si los griegos no supieron conformarse al sentido que respaldece en la palabra y no supieron pensar la desnudez de lo existente, el filósofo alemán sí cree hacerlo. ¿Cómo acaece la verdad como desnudez y apertura en el arte? Para responder a esta pregunta usaremos la imagen del “claro del bosque”, que sugiere el título *Holzwege*, “*Caminos de bosque*”.⁷ En un bosque siempre hay sende-

7. Ver nota 2.

ros, caminos secundarios por los que deambulan los paseantes, y que en ocasiones se extravían, pero que terminan confluyendo en un lugar abierto, que es un ‘claro’.

Decíamos antes que las cosas, los animales y los hombres son; el utensilio y la obra de arte también son. Y sin embargo, más allá de lo existente, acace todavía algo más. En medio de lo existente mora un sitio abierto, es un claro. Desde ese claro del bosque, los existentes (el bosque mismo) salen despedidos de él, son un don, ¿Está refiriéndose al ser mismo cuando habla de ese lugar que permanece en la oscuridad para que se manifiesten los entes? Ese lugar, claro del bosque, que siempre se mantiene en reservada ocultación. ¿Y es ese mismo lugar la tierra, la madre tierra como lo cobijante, la que da albergue y abrigo y a la vez nos lanza a la intemperie del mundo? En ese lugar se pone en obra la verdad. ¿Sucede con frecuencia tal acontecimiento? No, pocas veces, dice Heidegger, y una de ellas, llegado su tiempo, es el arte. La verdad del ser acontece en la obra de arte.

Recojamos los frutos de lo anteriormente expuesto. Hemos podido comprobar la productiva ambigüedad de la verdad en la forma de una vinculación inexorable, a la vez que una oposición, entre desvelamiento y ocultación, verdad y no verdad, lo abierto y lo cerrado, lo que se muestra en su desnudez y lo que se esconde, mundo y tierra, el abrigo y la inhospitalidad del desamparo. ¿Podemos pensar que estamos llegando a una aproximación al ser entendido como *πόλεμος*, “guerra” o “confrontación” originarias, anterior a dioses y hombres, tal como lo pensara Heráclito y sus múltiples descendientes y herederos?

8. 3. La verdad en la proximidad de lo sagrado

Vamos a continuar con las técnicas de asedio en torno a la palabra arte, pero cambiando la ruta. Arte tiene que ver con creación. La esencia de la creación consiste en un “poner-en-obra” (*ereignis*), o sea, en un instituir. Heidegger entiende el instituir en una triple acepción: como donar, fundar e iniciar. El instituir es en primer lugar un desbordamiento, un regalo. En segundo lugar, es un fundar, en el sentido de “ir-a-buscar”, un sacar (como ir a buscar agua de la fuente), ir en busca del fundamento. Donación y fundación tienen en sí lo súbito del comienzo y, en ese sentido, es también el crear un iniciar. La esencia *poiética*,⁸ creadora e instituyente del arte ¿no se muestra

8. Término derivado del verbo ποτέω, “hacer”, “dar a luz”, “engendrar”, “crear”. La palabra poesía deriva de aquí, ya que ha sido considerada la forma de creación por excelencia.

ante todo en ese arte, que en un sentido más estricto es denominado *poesía*?⁹

La poesía es la leyenda de la desnudez del ser, de lo abierto y desoculto, que en medio del mundo lo hace brillar y sonar. ¿Se ha dado un momento en la historia poéticamente acontecida, en el camino del pensar el ser, en el que éste haya resplandecido en su verdad? Heidegger cree que sí. Los poetas trágicos griegos custodiaron en su decir la verdad originaria, fueron “pastores del ser”. Pero esa proximidad de lo divino, en que ellos escribieron, hoy ha dejado de existir. Los dioses han huido y no es posible invocar el día de los dioses, ya sido, sino esperar un día distinto en que de nuevo se produzca una revelación de lo divino. Heidegger cree que Hölderlin nos despierta la esperanza del retorno de los dioses. Él piensa originariamente la verdad del ser en el ámbito de lo sagrado.

En la conferencia que dio Heidegger sobre Hölderlin en homenaje a Rilke *¿Y para qué poetas?*¹⁰ nos habla de los tiempos menesterosos de los dioses huidos. En esos tiempos de penuria el mundo carece de fundamento, o su fundamento es el abismo (*Abgrund*). Los poetas serán los encargados de bajar los primeros a ese abismo, recoger los vestigios que dejaron los divinos en su huida, y transformarlas en canto reparador.

El gran poeta alemán será el elegido por Heidegger para mostrar la esencia de la poesía porque en ella encontramos el lugar, el dominio en el que el ser acontece, porque pretende poetizar (“dar a luz”) la esencia de todo lo que es, y porque, en definitiva, es “el poeta del poeta”. La poesía crea sus obras en el dominio y con la materia del lenguaje. Tendremos que preguntarnos el porqué. ¿Qué dicen el filósofo y el poeta sobre el lenguaje poético? En el escrito *Hölderlin y la esencia de la poesía*¹¹ (1951) medita acerca de los que llama “Los cinco lemas” (extraídos de cartas o de esbozos de poemas).

El primer lema reza así:

Poetizar, la más inocente de todas las ocupaciones (III, 377)¹²

9. La palabra alemana *Dichtung* procede del verbo *dichten*, acción de “inventar”, “crear” o “instituir” algo nuevo. *Dichtung* es el resultado de esa acción, que vertida al español es poesía.

10. Incluida en la edición citada de *Caminos de bosque*. Confróntese, en el Apéndice, *Notas sobre Edipo** (III) la sugerencia para interpretar el texto número 7; en el que se trata también el tema de “la huida de los dioses”.

11. Texto incluido en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* (Trad., José M^a Valverde), Ariel, Barcelona, 1983.

12. *Opus cit.*, pág. 56.

Comenta Heidegger que, efectivamente, la poesía suele presentarse bajo la forma modesta de juego, escapa a lo serio de la decisión, que siempre compromete, pero su lenguaje también es

El más peligroso de los bienes (IV, 246)¹³

Retengamos esta afirmación para conectarla con otras, que veremos más adelante. El lenguaje no sólo es instrumento, herramienta de comunicación, sino que está en medio de lo abierto del ser, ya que el lenguaje es la sede en que el ser acontece y mora, y es también el custodio del ser. El lenguaje es posibilidad de que el ser se manifieste, como el abrirse de las aperturas históricas, y donde hay lenguaje hay mundo, que ofrece la garantía de que el hombre pueda ser histórico.

Dice el poeta:

Desde que somos una conversación
Y podemos oír unos de otros (IV, 343)¹⁴

Poder hablar y poder oír son igualmente originarios. Desde que el tiempo es tiempo, desde que se levantó y se hizo estable, es una conversación el fundamento de nuestra existencia. ¿Quién captura en el tiempo que se desgarran algo permanente y lo detiene en la palabra?

Contesta el poeta:

Pero lo que permanece lo fundan los poetas (IV, 63)¹⁵

Debe salir a lo abierto lo que sustenta al ser. Y es el poeta, que dice la palabra esencial, el que en un acto de creación, de libre donación, funda el ser. Los poetas llevan la palabra al ser de las cosas, y de este modo, los hombres encuentran en el lenguaje su fundamento (la poesía es el fundamento del lenguaje, y éste es el fundamento de los hombres y del ser mismo). La poesía, que parecía un simple juego, es la que se hace cargo de ese fundar, con todo su peligro. Ella es la que instaura o instituye el ser, la que lleva al ente al ser, o a su verdad, y a las cosas a su esencia, y de esta manera deja que mundo e historia acontecida sean.

La poesía es el lenguaje prístino de un pueblo histórico. Poetizar es dar nombre a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su fuerza nominativa, si los dioses mismos no nos dieran el habla. ¿Cómo hablan los dioses? mediante signos. Los poetas son los encargados de interpretarlos y de transmitirlos a los hombres, son los *dáimono-*

13. Segundo lema, pág. 57.

14. Tercer lema, pág. 59.

15. Cuarto lema, pág. 61.

nes o intermediarios. El poeta, en la suprema soledad de su destino, elabora la verdad como representante de su pueblo. Pero él está expuesto a los rayos del dios. ¿Hace falta mayor testimonio de la extrema peligrosidad de su ocupación que los muchos años en que vivió el poeta Hölderlin en su oscuridad luminosa?

8. 4. Lo pavoroso del acto creador

La resonancia en los himnos de Hölderlin de la *Antígona* de Sófocles cree Heidegger que es una necesidad acontecida históricamente, en la que se decide ese estar a la intemperie de la humanidad occidental.¹⁶ El estar a la intemperie o sin hogar (voz alemana *Unheimlich*) es repensado por Heidegger a partir del primer canto de la *Antígona*; podría entenderse como una mera interpretación de Sófocles, pero luego veremos cómo es asumida por el filósofo, transformándola en un proyecto poético del ser del hombre en su relación con el ser. Pongámonos a la escucha del primer verso para que llegue a nuestros oídos algo de su sonido. En él está el bosquejo general del canto. Dice así:

Muchas cosas son pavorosas; nada, sin embargo, sobrepasa al hombre en pavor.

πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει (v. 333)

En traducción literal: “muchas cosas son las asombrosas, pero ninguna más asombrosa que el hombre.”

Heidegger, estudioso y conocedor del griego ofrece, sin embargo, una traducción inexacta y ‘sesgada’ (para sus propósitos). El problema radica en traducir τὰ δεινὰ por *das Unheimliche*. La palabra griega δεινός significa “admirable”, “asombroso”; pero también tiene significados negativos como “temido”, “venerado”, “espantoso” e incluso “funesto”. Este último significado estaría más en consonancia con *Umheimlich*, en el sentido de “intranquilizador”, “siniestro”, “inhóspito” o *pavoroso*, que es la acepción que tomamos aquí.¹⁷

16. Heidegger, *Introducción a la metafísica* (Trad. E. Estiu); Buenos Aires, Nova, 1980, especialmente en el capítulo “Ser y pensar”.

17. Las acepciones negativas de ambos términos, el griego y el alemán, tienen sentido si contextualizamos estos dos primeros versos del Coro. Éste, amante sincero de su patria, hastiado de guerras y anhelante de paz, al oír la noticia de que se ha violado el decreto de no enterrar a los culpables, siente horror ante la humanidad (en este caso la desdichada Antígona, que por fidelidad a su estirpe entierra a su hermano) que es capaz de acarrear, de nuevo, los mismos males que antes se cernían inminentes (vv. 285 y ss.)

“Muchas cosas son pavorosas” lo tomaremos en el sentido del ente como tal y en su totalidad, la φύσις originaria, el emerger imperante que brota, la fuerza o el poder que gobierna todas las cosas, regulándolas y manteniéndolas en lo que son. A la esencia de esa fuerza le corresponde un mostrarse o exhibirse, y en ese mostrarse se revela como la fuerza que es.

El término δεινόν es ambiguo, Heidegger lo interpreta como lo terrible, en el sentido del imperar que subyuga. Una segunda significación es actividad violenta, pero con el significado de que quien la emplea, lo hace como rasgo propio de su existencia. No como molestia u ofensa, sino como igualación y mutua asistencia. (¿Está presente Anaximandro con su aserto: “todos los seres del cosmos se pagan mutuamente justicia y compensación”?)

El ser es δεινόν en el primer sentido, y el hombre en el segundo, es decir: el hombre ha de permanecer expuesto a lo que subyuga y, a la vez, ejerce su actividad violenta frente al ser. El ser impera sobre el hombre y le obliga a que sea su lugar de aparición, y el hombre ejerce su actividad violenta frente al ser, para forzarlo a su patentización. De nuevo, la idea de πόλεμος heracliteano está presente, pero ya no en el sentido de guerra en el seno mismo del ser, sino entre hombre y ser. Finalmente lo traduce por lo *pavoroso* o lo *inhóspito* (*Unheimlich*), en el sentido de aquello que nos arranca de lo familiar, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo; en ello reside lo que subyuga. Pero lo que subyuga y fascina es la inhospitalidad, lo que habíamos llamado el estar ante el riesgo de lo abierto. El hombre es el ser más pavoroso porque sale de sus límites, olvida el lar y camina errático por el mundo. Los poetas y los pensadores son los especialmente señalados por el signo de la insatisfacción, no se resignan a quedarse dentro del ámbito de lo familiar y ordinario. Ellos poseen el lenguaje, “el más peligroso de los bienes” porque es la actividad violenta por excelencia. Sin embargo su palabra, la palabra poética, “pone-en-obra” el ser de las cosas.

Hemos visto un proyecto poético del ser del hombre, realizado a partir de sus posibilidades y límites extremos. La esencia del ser del hombre, así experimentada y poéticamente repensada, ha sido investigada, en su fundamento, a partir del ser mismo. Esta esencia queda así cerrada, es misterio, es lo más pavoroso. Nadie sobrepasa al hombre en pavor.

“El antro de la actividad violenta” como llama Heidegger al creador, siempre está en riesgo, ya que cuanto más osadamente se propone lograr la sujeción del ser y su patencia, tanto más y mejor comprende que ese ser se muestra con los rasgos de la categoría metafísica maldita: nada, abismo, misterio, pavor, y, por consiguiente, silencio. Heidegger insiste en su última época en conceptos tales como el de

escuchar en silencio, o que el hablar auténtico consiste en un saber callar. ¿Hemos de interpretar como vía mística la que propone: un simple callar en silencio? ¿Es mudo el ser, y pudoroso, como la Naturaleza pensada por los románticos?

También es ésta la última vía propuesta por Hölderlin, al amparo definitivo de su noche oscura. La sagrada Naturaleza es muda, ella no habla pero evoca. Tiene una recatada forma de mostrarnos la cosa. Los hombres contestan con la plegaria, y los poetas la cantan. Después los hombres son aquejados de la locura báquica, tocados por Dioniso. Al final los humanos sólo poseerán la música, el lenguaje ha desaparecido.

Somos un signo insignificante, no sentimos dolor,
y hemos olvidado hasta el lenguaje. (Mnemosyne, 2, 195, Iss)

Hemos tratado de ir recorriendo, con Heidegger, su meditación acerca del arte y hemos visto cómo queda absolutamente determinada por su pregunta por el ser. Su aventura intelectual: la búsqueda de la verdad del ser (de ese ser.... . ay! caído en olvido, a lo largo de la errática historia de Occidente) concluye, sin embargo, en el mutismo y el misterio. Y si el arte pone-en-obra la esencia de ese ser misterioso, el arte es un enigma.

Ser y tiempo no lo acabó porque, según él mismo dijo, se quedó sin palabras; los términos y los conceptos de la metafísica occidental no le servían. Luego, intentó otros caminos explorando la vía del arte o de la palabra poética. ¿Por qué no resolvió el enigma del ser? ¿Por la contaminación del mundo de la técnica a la que hace responsable de todas las inautenticidades del hombre? ¿Por qué su esencia misma es misterio? O quizás fuera debido al pavor que ese mirar la cara del abismo insondable le produjo. Nietzsche tiene frente a él un pensamiento afirmativo. Él sí se atrevió a mirar la cara del abismo aterrador, el “horror de estar vivo”, y lo nombró. Su nombre es Dionisos.

9. LA ERA DEL IMPUDOR FRENTE A LOS TIEMPOS DE OSCURIDAD

9.1. La 'deshumanización' del arte, los 'ismos' y el arte contemporáneo

Confío en que estas páginas, a pesar de su brevedad, hayan servido de disparadero de reflexiones plurales en torno a los temas eternos del arte y de la creación, y también para entablar diálogo con los autores preocupados por estas cuestiones. La sugerencia que quiero proponer, a modo de conclusión, es pensar cómo la sensibilidad occidental contemporánea se ha ido comprometiendo, en la conquista para el placer estético, con territorios que en períodos anteriores habían sido apartados. Así tuvimos ocasión de comprobar lo que acaeció con el paradigma griego de belleza, que excluía lo ilimitado o infinito identificados con el horror y la fealdad y que, tras siglos de peripecias, pudo ser paulatinamente introducido en la sensibilidad romántica, a través del sentimiento de lo sublime. Para que tal concepto de infinitud pudiese ser aceptado por el artista, venciendo sus prejuicios estéticos, que en ocasiones son especialmente recalcitrantes, hubo de estar influido, en primer lugar, por la teología, que piensa la divinidad como infinita. Pero además, el empuje de la *nuova scienza* renacentista jugó un papel importante, ya que introduce como categoría científica un universo infinito, constituido por un espacio y un tiempo también infinitos.

¿Qué posiciones cabe adoptar hoy ante el arte? Desde luego habremos de descartar la influencia del papel de la religión (me refiero a Occidente que es el lugar desde el que me atrevo a esbozar estos comentarios, por ser el Oriente el gran desconocido), cuestión sobre la

que Benjamin ya había alertado al hablar de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, en la que por primera vez en la historia el arte se había emancipado de su existencia parasitaria cultural. Perdido ese referente al ámbito de lo sagrado, indefectiblemente nos vemos abocados a cuestionar la legitimidad, la necesidad o la función del arte y de los artistas en el tiempo presente, al que propongo denominar la *era del impudor*. ¿Ha de seguir siendo crítica la función del artista, como aún esperaban de él Benjamin, Marcuse o Adorno? Benjamin confió en el arte y en los artistas como vehículo de una posible revolución política; Marcuse pensó y vivió en una sociedad tecnocrática y “unidimensional”, que tiende a absorber y neutralizar todas las oposiciones al sistema, eliminando hasta los mínimos resquicios que pudiesen llevar una carga crítica o subversiva, sin embargo el artista sería el encargado de asumir esa tarea de denuncia. Adorno pensaba que las obras de arte deben ser autónomas con respecto a los poderes establecidos, ya que han de desempeñar la citada función social crítica. En los tres pensadores alemanes hay una utopía revolucionaria en el transcurso, concediendo aún a las artes el papel residual de ‘salvadoras’.

En el ámbito del pensamiento español, el castizo Ortega y Gasset, no tenía esa confianza en las artes, más bien alimentó una corriente de pensamiento negadora con respecto a las nuevas tendencias. Él habló de la “deshumanización del arte”, entendiendo por tal la eliminación progresiva de los elementos propiamente humanos como deseos, inquietudes, aspiraciones o cualesquiera afectos que conmuevan el corazón de los creadores y receptores. La mayoría había entendido, desde siempre, que el goce estético era lo que acontece en el ánimo cuando una obra “gusta”; por ejemplo, se dice que al público le gusta la representación de un drama cuando ha conseguido interesarle en los destinos de los protagonistas. Por esta razón el arte romántico había sido popular. Sin embargo, ¿qué sucede con lo que Ortega llama el arte nuevo? Que es impopular ¿Por qué? Porque la gente no lo entiende y, al sentir una especie de humillación no reconocida, necesita compensarlo con una indignada afirmación de sí misma frente a la obra. La masa se siente ofendida en sus derechos del hombre.

Hoy asistimos a un fenómeno diferente, ya que no parece que el público receptor de una obra de arte se plantease el problema de si la entiende o no, o de si va dirigida a una minoría especialmente dotada, sino que este público está generalmente compuesto por una masa activa, ‘semiilustrada’, que no va a gozar del arte, sino a consumirlo. Bastarían como ejemplos las aglomeraciones en las exposiciones que han sido anunciadas a bombo y platillo, como la de Velázquez en Madrid en el año 1990, que no justificaba su éxito por el número de obras nuevas que incorporase (estaban en el museo del Prado desde

siempre y pocas aglomeraciones habían suscitado), sino por el hecho social de poder comentar que “se había ido a la exposición”. Idénticas razones podrían explicar el auge del *bel canto* en los últimos años. Y como ejemplo extremo tenemos el fenómeno de los coleccionistas de arte, *yuppies* (como fueron llamados en los años ochenta) con pretensiones intelectuales, que pobremente enmascaran el deseo perverso de consumo de arte de estos nuevos traficantes de la belleza.

Ortega y Gasset hace algunas observaciones interesantes, que son premonitorias de lo que sería la trayectoria posterior de las artes. Me refiero a la idea de que el artista había iniciado, ya en su época, un proceso de “desnaturalización”, de irse alejando paulatinamente de la realidad y había dejado de entender el arte como su representación. Se hace necesario, por tanto, improvisar una nueva forma de trato con los objetos, a los que llama “ultra-objetos”, que provocase un nuevo tipo de juicio estético. Así, dice que el ultraísmo es uno de los nombres más certeros que se han forjado para denominar la nueva sensibilidad. De lo que se trata es de estilizar, deformar la realidad, deshumanizar; el arte ya no puede consistir en el contagio psíquico o la participación sentimental, sino en “pintar ideas” como dirá Marcel Duchamp. El dadaísmo, el expresionismo o el cubismo han sido intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. Éste es sustituido por la reflexión estética o teoría del arte y los propios manifiestos dadaístas o surrealistas son más interesantes, en ocasiones, que las obras producidas por sus acólitos.

¿Podemos decir que el estado de la cuestión es hoy similar? Creo que no, porque en primer lugar los artistas no escriben manifiestos, ni se asocian en *ismos*, sino que el artista es cada vez más individualista en nombre de una concepción errónea de la libertad del arte. Sin embargo, los *ismos* son declaraciones programáticas, conscientes de sí mismas, representadas por grupos determinados, que no frenan la libertad creadora del artista, sino que la potencian dentro del grupo. La insistencia en que el arte ha de ser elevado a autoconsciencia es una prueba de que sin voluntad consciente individual nunca ha existido una tarea artística de importancia. En la actualidad, exacerbando tal individualismo, el interés está siendo desplazado de la creación al creador, de la obra al autor. Y de este ideal de genio, que tiene su momento de esplendor en el Romanticismo, surge el concepto de productividad y el derecho a la propiedad intelectual. Los artistas (bien es verdad que consagrados por la vía del *marketing*), y si es que seguimos apostando por la idea de que el arte no puede morir, siguen siendo los niños mimados de nuestra cultura. Adorno ya avisó del error de esperar del arte, entendido como mercancía, que suavice las alienaciones sociales. El artista, entonces, no es más que una “máscara-

ra bajo la que se ocultan los que quieren vender la obra como artículo de consumo”.¹

De nada han valido las advertencias reiteradas de los filósofos que han reflexionado sobre el arte. Heidegger, crítico del subjetivismo moderno, insistió en la necesidad del análisis de la obra de arte, en tanto que obra, transformando la tradicional reflexión estética en ontología del arte. Adorno propone un análisis inmanente de la obra de arte, a la que concibe como una “articulación” de sus momentos. Lo subjetivo no es más que uno de ellos, a los que hay que añadir la objetividad, los materiales, la forma, el desarrollo de las fuerzas productivas, la sociedad y el momento histórico como constitutivos de las obras. Cada una de ellas, en su singularidad, es una “mónada”, pero con ventanas al mundo exterior, a todo lo heterogéneo del arte, y la obra de arte es tanto el resultado del proceso dialéctico de todos sus momentos, como el proceso mismo. Este análisis no actúa, en absoluto, en detrimento de la autonomía del arte, que no ha de ser cómplice del orden y el poder, sino denuncia del mismo, y la salvación que le atribuye como tarea propia consistiría en la verdad de las obras (como “contenidos espirituales”, concepción heredada de Benjamin) frente a la mera expresión de una falsa conciencia.

9. 2. La ‘era del impudor’

Para definir el tiempo que nos ha tocado vivir vamos a recurrir a la metáfora de H. Arendt de los *tiempos de oscuridad*, a la que contrapondré la invitación a pensar la nuestra como la *era del impudor*. Cuando pensamos en los tiempos de oscuridad hemos de tener en cuenta el camuflaje, que emana del círculo gobernante, para encubrir el horror del fascismo en todas sus manifestaciones. El discurso del poder totalitario esconde por medio de exhortaciones, aparentemente morales, y bajo el pretexto de sostener viejas verdades del derecho de los fuertes, trivialidades que degradan toda verdad. Las masas, engañadas, y sin consciencia de tales, no pueden “hacerse visibles”, saliendo a la luz pública, porque no participan en la toma de decisiones políticas. Si miramos la otra faz (siguiendo a Nietzsche, que decía que lo que tiene de mediocre el hombre medio es que no sabe ver el envés de las cosas), nos topamos con el impudor de los tiempos actuales, que es la otra cara de los tiempos de oscuridad: el envés de la transparencia de la democracia, su lado perverso, pervertido por y gracias a los canales de información. Nos detendremos en esta primera carac-

1. Adorno, ed. cit., de *Teoría estética*, pág. 225.

terística de nuestros tiempos, con ejemplos que podrán ayudarnos a su comprensión.

Los medios son fábricas de opinión y de consenso y un ejemplo espectacular fue el ofrecido en la Guerra del Golfo. Noam Chomsky, el lúcido crítico del sueño americano, la analiza como un ejemplo típico de propaganda. Así, dice que puede que los americanos del norte crean realmente que el uso de la fuerza contra Irak se debe a que EEUU observa el principio de que hay que hacer frente a las invasiones de los países extranjeros, o a las transgresiones de los derechos humanos, por vía militar. ¿Por qué no se plantean que estos principios puedan ser aplicados a la conducta política de los propios EEUU, en casos tan flagrantes como la invasión de la isla de Granada, Vietnam, Panamá y todo un largo y cínico etc.? Porque estamos ante un éxito clamoroso de la propaganda de los medios. Y si volvemos la mirada a lo que sucedió en España, el caso es igualmente inculco, ya que el exceso de información, cada hora, cada minuto de televisión mostrando imágenes de la guerra, producía el efecto de que ofuscaba las mentes porque ocultaba lo esencial. Los espectadores podíamos pensar que se trataba de una guerra por ordenador, puro juego. Luego supimos que los misiles ‘inteligentes’ no habían destruido solamente objetivos militares, sino que habían masacrado a la desdichada población civil. Con posterioridad, el nuevo ataque estadounidense contra Irak, que ya fue definido por los medios, que también pueden ser críticos, en ocasiones, como operación “tormenta electoral” (rememorando la guerra de 1990, denominada “tormenta del desierto”) ya tuvo su repercusión en el pueblo americano, que apoyó mayoritariamente a Clinton en su reelección.

En 1999 hemos vivido la desgraciada Guerra de los Balcanes y el papel jugado por los medios ha sido similar. El estado de opinión, orquestado por los media, en Europa y EEUU fue, en sus comienzos, favorable a la intervención en nombre de los llamados intereses humanitarios. ¿Qué mostraban las pantallas de los programas informativos en todo el mundo? Imágenes de masacres, genocidio organizado por el régimen de Belgrado y éxodo del pueblo kosovar; todo ello expuesto, exhibido en su grado de máxima crudeza. ¿Eran imágenes reales? Por supuesto que lo eran ¿Nos conmovían? Al principio sí; pero la saturación de *información*, sistemática, repetitiva, monótona del horror en todas sus manifestaciones, producía el efecto perverso del desinterés por parte de los informados, a los que ya no podía ofrecérseles nada nuevo, nuevas cuotas de horror. La necesidad de lo nuevo es el componente esencial del interés en esta era de la falta de memoria, carencia producida por el efecto del impacto del presente. La fugacidad de las imágenes borran las huellas del pasado. La información breve, pretendidamente objetiva, y casi sin comentarios per-

sonales por parte del informador, pasa a ser aséptica, aunque muestre el horror. Además, los acontecimientos se impermeabilizan porque se ofrecen desvinculados de la historia y de la tradición.

Algo más entenderíamos de la tragedia de los Balcanes si nos acercásemos a ella a través de una *narración*, en la que el narrador se comprometa con lo acontecido y sea capaz de transmitírselo a su público.² Propongo que los medios de comunicación de todos los países recomienden la lectura del libro extraordinario del bosnio Ivo Andrić, premio Nobel de literatura (1961), *Un puente sobre el Drina*.³ Este libro es una extensa crónica, que abarca desde el siglo XVI hasta comienzos del XX y cuenta los diversos imperios, primero el otomano, después el austríaco, que fueron adueñándose de los destinos de una pequeña comunidad a orillas del río Drina. Un puente, construido sobre el río, como obra piadosa de un visir, es el centro neurálgico de la vida de las gentes de todos los pueblos de alrededor. El puente de piedra, hermoso y erguido, sigue siempre allí, inalterable, mientras las generaciones se suceden: es el símbolo de la permanencia. El mérito del libro, modelo de narración, es la suma de historias personales de amistad, amor, enfrentamiento u odio irreconciliable que hace revivir a los lectores la historia de esa comunidad de comunidades, la antigua Yugoslavia. Imbuida de este conocimiento de la vida y la historia de los pobladores de aquellas tierras, ¿habría aplaudido la opinión pública internacional la intervención militar?, ¿era esa la única solución? ¿Qué hay detrás, escondido, ocultado en las declaraciones triunfalistas de los vencedores aliados contra Milosevich? ¿Se ha conseguido el objetivo de un Kosovo libre, democrático y multiétnico? La respuesta la dejo a la consideración de los lectores. La falsa transparencia de las democracias occidentales, que no permiten mirar detrás de lo que muestran en impúdica exposición, ejercitan de hecho una función de enmascaramiento. La hipocresía de tal operación consiste en aparentar que muestran, pero la realidad es que el exceso de lo mostrado en la información, oculta la verdad. Y la verdad cruda, prosaica y real se resume en las nudas necesidades del mercado y de la industria de la guerra.

Los gobiernos totalitarios se fundamentaron en la organización y la propaganda.⁴ En cuanto a lo primero copiaron la estructura de las sociedades secretas, organizadas en círculos concéntricos, en cuyo centro estaba “la voluntad del Führer como ley suprema”,⁵ rodeado

2. La diferencia entre *información* y *narración* fue pensada por Benjamin (véase el capítulo correspondiente), ahora intento aplicar esas dos categorías a la actualidad.

3. (Trad. Luis del Castillo) Debate, Barcelona, 1996

4. H. Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, vol. III (Trad. Guillermo Solana), Alianza, Madrid, 1987.

5. *Opus cit.*, pág. 558.

de una élite de los miembros del partido; el siguiente círculo era el partido mismo, rodeado finalmente por un último círculo en el que estaban las masas de los simpatizantes. Al no haber una estructura jerárquica piramidal no estaba claro a quién podían pedirse responsabilidades o desde dónde se emitían las órdenes. Aparentemente las sociedades democráticas son abiertas y los *mass media* son presentados como vehículos para el conocimiento de lo que muestran. ¿Es esto cierto? En absoluto, según la tesis que estoy intentando defender. Si los movimientos totalitarios tenían la organización de las sociedades secretas, sus objetivos, sin embargo, estaban expuestos con claridad, eran de todos conocidos y formaban parte de la propaganda y el adoctrinamiento: el dominio mundial. Las sociedades democráticas de la era del impudor están basadas en el presupuesto de la diafinidad; pero si realizamos la operación de la sospecha nietzscheana y miramos detrás, encontramos desdichadas similitudes con su opuesto (salvando, por supuesto, las evidentes distancias). El haz y el envés del ejercicio del poder son dos caras de lo mismo, anverso y reverso que muestran que nuestras democracias transparentes, tampoco permiten, en puridad, que los hombres “se hagan visibles”, según la acepción harendtiana. Debido a la manipulación y fabricación de estados de opinión por los medios, manipulación no declarada por los círculos gobernantes (sin esa explicitación de objetivos de los gobiernos totalitarios) y no reconocida por las masas, trae como consecuencia la obstaculización del auténtico ejercicio de pensar por sí mismos. El ámbito de lo político en la era del impudor ha resultado ser tan opaco como los tiempos de oscuridad. Las elecciones, que cada vez con mayor frecuencia son circos mediáticos, disfrazan las verdaderas intenciones de nuestras descarriadas democracias.

Si trasladamos estas reflexiones al terreno del arte, podríamos decir que en los llamados tiempos de oscuridad el arte necesitaba recogimiento, para ser disfrutado por los hombres que querían iluminar el horror, desde el alcázar interior de su pensamiento. Me viene a la memoria ese libro de estremecedora belleza, obra de arte, de Jorge Semprún, *La escritura o la vida*,⁶ en el que se rememoran los momentos de felicidad compartida en el campo de concentración, cuando se recitaban poemas en las letrinas, refugio seguro, ya que su hedor no era tolerable para los vigilantes. A ese lugar acudían cada noche un grupo de prisioneros, en los que el sentido de la belleza y el disfrute del arte primaban sobre la espantosa realidad.

Sin embargo, en la que estamos tratando de describir como era del impudor, el arte exige distracción, exhibición, escándalo público. Si el arquetipo teológico del recogimiento es la consciencia de estar a solas

6. Tusquets, Barcelona, 1985.

con Dios, después de la muerte de Dios, necesitamos “esponjas para borrar el horizonte... pero, ¿hay aguas para borrar esta mancha?, ¿cómo podemos consolarnos nosotros, los asesinos de los asesinos?”, dice Nietzsche en “El loco”, su conocido aforismo 125 de *La Gaya Ciencia*. La esponja, hoy, tiene el efecto de un impacto y el arte tiene la pretensión de exculpar por la vía del descarado exhibicionismo, sin recato ni inhibiciones, los horrores “humanos, demasiado humanos”, mediante los cuales la obra de arte provoca un choque emocional en el espectador; lo que Benjamin llamó, refiriéndose al cine, el “efecto proyectil”. Compara la pintura con el cine: la primera invita a la contemplación, ante ella podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones; en cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico, apenas lo hemos registrado con los ojos, ya ha cambiado; las imágenes movilizadas sustituyen al pensamiento. Estos efectos, elevados a un exponente de grado “n”, que tiende al infinito, son los que podemos constatar en el actual cine americano de acción, cuyas imágenes de violencia, a las que se añaden los efectos especiales, Benjamin ni siquiera sospechó.

9. 3. El arte implicado, el referente simbólico de la obra de arte y el impudor del simulacro técnico

Xavier Rubert de Ventós, en un libro publicado en 1969, titulado *Teoría de la sensibilidad*,⁷ hace la propuesta de un *ars perennis*, conectado con la tradición. El tono y el aliento del texto es esperanzado, ‘sesentaiochista’; recuerdo la impresión que produjo en los círculos filosóficos de la época. Cabría preguntarse si hoy seguiría manteniendo las mismas posiciones, y yo me atrevo a creer que sí, y hago esta afirmación porque en la lectura de un libro más reciente, *El cortesano y su fantasma*⁸ he vuelto a encontrar el mismo tono y la misma actitud, en este caso ante la política. El cortesano (o su fantasma), dos *alter ego* del propio autor, hacen una serie de afirmaciones, como, por ejemplo, que les gusta de la política el que siga siendo el arte de lo posible, para que los demás puedan seguir deseando y reclamando lo imposible; por esta razón los políticos se casan con los acontecimientos para reconducirlos. Contra posiciones de un idealismo *à rebours*, propone el reconocimiento de lo limitado y el entusiasmo por lo parcial.

A pesar de las distancias entre política y arte, ésta es su actitud en estética: el arte no puede desaparecer y para ello ha de hacerse eco de

7. Península, Madrid, 1969.

8. (Trad. de Mercè Rius), Destino, Barcelona, 1991.

las necesidades de cada época. No hay por qué escandalizarse de que el arte abandone las formas consagradas en épocas anteriores, ya que en cada una de ellas no sólo cambia el prestigio de ciertas manifestaciones del arte, sino también el sentido, el papel y la función del arte mismo. Por ello hace su propuesta de un *arte implicado* en el proceso técnico y económico de la sociedad contemporánea, que se hace presente en la producción industrial de utensilios, de edificios, imágenes o diversiones. Cabe pensar en las cualidades estéticas de un avión, un coche o un receptor telefónico, cualidades que son inherentes a las cosas mismas, en tanto son bien hechas y perfectas en su género, en tanto que su forma es excelente y bien adaptada a su función. ¿Puede pensarse que el ingeniero ha realizado, a la vez, una obra industrial y una obra de arte? De Ventós así lo cree, y su propuesta es que el arte, que después Leonardo se había separado de la ciencia y de la técnica, cumple hoy su destino al volver a unirse a ellas.

Cada nuevo estilo artístico no viene, pues, a negar el último arte de vanguardia, sino que representa la aceptación de la nueva forma de relación con los objetos que aquel reclamaba para sus obras: atención a las cosas. “El arte que se quiere objeto, el arte-objeto, sólo llega a serlo haciéndose arte del objeto”.⁹ ¿Qué mejor vía podría proponerse que introducirse en los objetos, hacerse uno con ellos para que llegasen a formar parte del medio doméstico y urbano? Esto es lo que pretende y consigue, según el pensador catalán, el arte implicado.

Estas reflexiones finales, dedicadas a la contemporaneidad, piden nuevas caracterizaciones, añadidas a las anteriormente expuestas, para ayudar a su comprensión; ya que nunca como en la actualidad se han intentado poner en primer plano, en los territorios del arte y de la cultura, los aspectos contingentes y transitorios, incluso degradantes de la naturaleza y de lo humano: la fealdad, el desequilibrio, lo horrible, lo espantoso, la violencia o la pura y simple banalidad. Baudelaire, con su lucidez premonitória, anunciaba el profundo cambio que se estaba dando en la experiencia estética. Así dice:

Lo bello está formado de un elemento eterno, invariable; y de un elemento relativo, circunstancial, proveniente de la época, la moda, la moral, la pasión... Sin este segundo elemento, el primero no es apropiado a la naturaleza humana.

Aún conservaba el poeta la esperanza de que en el arte debe haber siempre un componente que hiciese alusión a lo “bello eterno”, aunque los tiempos y las modas cambien e introduzcan modificaciones en su seno. Lo que quizá no sospechó es que en épocas posteriores se

9. *Teoría de la sensibilidad, op. cit.*, pág. 517.

iba a poner en primer término, expuesto y sin velos, todo el impudor de los aspectos más miserables de la naturaleza humana, y que la mano del artista no iba a necesitar metamorfosearlos ni relacionarlos con el paradigma de belleza, para que la obra que los reflejase fuese considerada obra de arte. Bien es verdad que ya en el barroco aparecían elementos tales como fealdad, oscuridad o desorden, pero presentados en simbiosis con sus opuestos: belleza, luz, y orden o armonía. Después, el arte romántico incorpora estos rasgos dolorosos y contradictorios, trágicos y escindidos entre hombre y naturaleza, pero conservando un referente a un ideal de armonía o de moralidad. Pero en el arte actual asistimos al espectáculo de la inquietante desaparición de paradigmas, la ausencia de toda connotación moral y la sustitución del ritual artístico por la nuda mostración del horror en su revelación súbita. ¿Es arte cuando se produce una explicitación de aquello que debió permanecer oculto?

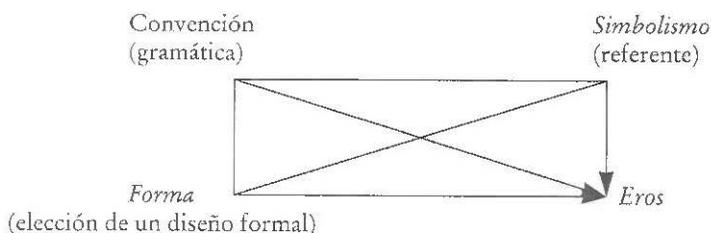
Dionisos-Nietzsche o el sufrimiento, el antro de la actividad violenta o lo inhóspito en Heidegger y lo siniestro en Trías habían sido pensados como los lugares desde los que podía emerger eso a lo que se había llamado obra de arte. Esos lugares habían sido nombrados con el temor reverencioso que el enigma suscita en el hombre prudente, pero hoy la ὕβρις del hombre contemporáneo desgarró los velos, ignora los enigmas e intenta dejar al descubierto las zonas de oscuridad. Las pretendidas obras de arte, en la actualidad, han tachado la referencia al ámbito de lo oculto o encubierto, referencia que fue considerada necesaria en otras épocas.

Hoy todo pretende estar 'ex-puesto', al descubierto, en abierta e impúdica manifestación. El arte cumple con su época. Las estatuas y los templos cumplían con los griegos, así como la pintura cumplía con los burgueses, ¿puede nuestro arte ser hoy estatua y cuadro?, ¿cuáles son los elementos que cumplen con nuestra época, época del impudor? Las obras han de ser histriónicas, vistosas, estridentes, jactanciosas, quizás también de grandes dimensiones para conseguir llamar de manera fácil la atención del espectador. Me atrevo a poner como ejemplos de estas manifestaciones las imágenes de tres dimensiones, espectaculares holografías, o las imágenes sintéticas producidas por ordenador que exhiben con orgullo los jóvenes gurús o 'nuevos artistas' de las tecnologías informáticas. ¿Podemos o debemos considerarlas arte? Podría pensarse que son sólo técnica o tecno-ciencia y de ninguna manera estos simulacros de realidad pueden promover un sentimiento de tranquila satisfacción, o una suspensión del ánimo, o una contemplación desinteresada, como se vino creyendo que debían suscitar los objetos artísticos, a lo largo de la historia de las ideas estéticas.

Las obras de la era del impudor ¿ponen de manifiesto la esencia, la verdad o el ser de las cosas? No, desde luego, si seguimos los análisis

heideggerianos, porque no muestran ambivalencia alguna en sus manifestaciones, en aquel juego de mostración y ocultación de la verdad *ἀληθεια*, acontecida en la obra de arte; las obras que estamos intentando denunciar son aquellas que sólo muestran su carácter de obscena mercancía. También sería negativa la contestación si aceptásemos la propuesta estética de Trías de que “lo siniestro es la condición y límite de lo bello”,¹⁰ pues plantea un nuevo tipo de ambivalencia: velar y dejar entrever púdicamente (lo siniestro de la castración) para que la belleza centellee en su fulgor. Éste es el juego de sombras y de luz, necesario según este paradigma estético, del que también carecen los objetos, llamados artísticos, en la era del impudor. ¿Se hace necesario cambiar de registro para colocarse ante las nuevas producciones con ojos también nuevos?, ¿o se puede y se debe ser recalcitrante en la exigencia de determinados requisitos en la consideración de la obra de arte?

Para contestar a esta última pregunta, continuaré usando todavía las ideas estéticas del pensador catalán, de un libro posterior a *Lo bello y lo siniestro*, escrito nueve años más tarde. Me refiero a la *Lógica del límite*,¹¹ en el que se hace un recorrido por el universo de las artes, que habrán de cumplir ciertas condiciones necesarias para seguir recibiendo tal denominación. Imagina Trías un cuadrado y coloca en cada uno de sus ángulos un elemento clave: *forma*, *convención*, *símbolo* y *eros*, relacionados de la manera siguiente:



El artista ha de elegir un cierto diseño formal relativo a cierta gramática, código o convención que tiene como referente el universo simbólico, ámbito de lo misterioso, secreto y sagrado; cuando los tres ángulos del posible cuadrado constituido por estos tres “vectores” del dibujo mostrado arriba, entran en conexión ello produce la emoción estética, o el sentimiento estético (*eros*).

Veamos si en el arte actual están presentes todos estos elementos. ¿Está suficientemente clarificada la elección formal con respecto al

10. *Confr.* Las ideas expuestas en el primer capítulo.

11. Destino, Barcelona, 1991.

código? Ya habíamos visto anteriormente que los paradigmas estéticos (bello, sublime) han desaparecido en el arte actual, y que es el propio artista, el que a nivel individual crea su propio código, que no siempre explícita, con lo que se rompe el posible vínculo entre el creador y el receptor de la obra, que quizás ni se preocupa por saber si entiende o no el “mensaje”; su única preocupación es consumirlo. ¿Y con respecto a lo simbólico? Éste ha sido siempre un concepto clave de las reflexiones estéticas de Trías,¹² y en el presente libro lo pone en primer plano. El símbolo tiene siempre como referente el ámbito de lo secreto, lo enigmático y lo sagrado (al que denomina *cercos herméticos*). Está presente la alusión a la tradición exegética que consideraba el “sentido místico” del símbolo (encerrado en la Biblia o en la Cábala) como la clave oculta que permite traer a la luz la verdad encerrada en el texto. La obra de arte es símbolo que metonímicamente alude al misterio; es por ello inconmensurable, pero incita a ser interpretado, ya que los símbolos son abiertos y suscitan asociaciones libres y conexiones laxas a través de las cuales el citado referente de carácter enigmático es aludido. ¿Qué sucede cuándo no se accede al espacio de lo simbólico y se pretende afirmar que no hay cerco hermético, como es el caso de la mayor parte de las manifestaciones del arte actual? ¿Es legítimo hablar, de nuevo, de la “muerte del arte” aunque en este caso sea por motivos diferentes a los que Hegel aludiese? Y en último término, en relación con el *pathos* estético, el arte actual carecería de él, ya que en las obras de la tradición era el resultado de la confluencia de los otros vectores o parámetros que hoy no tienen presencia, o la tienen de forma insuficiente; con lo cual daríamos la razón a Ortega con su premonitoria admonición de la deshumanización del arte, ya que no hay comunicación emocional entre la obra de arte y su público. Las nuevas estéticas de la recepción en vez de promover a *Eros* al lugar de la experiencia receptiva, se quedan en su simulacro (placentero), que es, de hecho, un sucedáneo consumista.

En la era del impudor el *pathos* estético ha sido substituido por la realización de los fines del *deseo*, con su carga de agresividad y muerte (*thánatos* freudiano). El papel de la técnica ha sido decisivo, con su aceleración intrínseca, que crea situaciones favorables a la desinhibición instintual de las tendencias destructivas. Hoy los nuevos artefactos bélicos permiten realizar los deseos agresivos de manera rápida,

12. Desde *Filosofía del futuro* (1983). En este texto habló de símbolos artísticos como formas expresivas de contenidos moral y cognoscitivos, que resuenan en el universo de las artes. En *Los límites del mundo* (1985) muestra el carácter transcendente de la cosa a la que el símbolo artístico remite. La norma o ley estética de la que deriva la obra de arte es transcendente, desconocida, inconsciente (Kant), linda con el enigma de lo sagrado.

aseada y fácil, como apretar un botón, un gatillo o un pedal.¹³ También las nuevas tecnologías se aplican en el *marketing*, que no son más que estudios de mercado que atienden a las apetencias, las cuales añaden a la mercancía un halo seductor que envolverá al futuro consumidor, que creará adquirir eficacia y prestigio (el coche último modelo, más rápido, más agresivo). Lo que se desata con el consumismo acelerado es el deseo de poder, y la presentación 'estetiforme' de los productos es un *síntoma* (retorno de lo reprimido) materializado, que se inscribe en el lenguaje de la seducción. La obra de arte hedonista es un simulacro técnico, que reactiva vivencias infantiles de deseo de posesión del 'juguete bonito'.

El tema sigue abierto, ¡El arte ha muerto!, ¡Viva el arte!, porque éste ha de responder a las necesidades de cada época. ¿Se estereotipan y simplifican estas necesidades con la perspectiva del tiempo? ¿Definirá el futuro nuestra época como la era de la reproductibilidad técnica, como la del culto a las imágenes, como la era de la cibernética? ¿Olvidará las obras aisladas de un Francis Bacon o en tierras hispanas las de un Tapies, Barceló u Oteiza; contribuciones aisladas, geniales en su resplandor de individualidad, perdidas en el naufragio de la era del impudor?

9. 4. La *disonancia*, como signo de todo lo moderno

Las reflexiones anteriores han dejado demasiados interrogantes con respecto al arte de la época que nos ha tocado vivir. Las críticas que hemos hecho al pseudoarte de la denominada era del impudor: afán desmesurado de exhibición y la transformación del arte en pura mercadería, seguiría manteniéndolas; pero no toda manifestación de arte hoy cumple estas características. Por otra parte, los análisis de la ontología del arte de Heidegger (realizados en el capítulo anterior), y los de Trías se nos han revelado también insuficientes para el tiempo presente, ya que ambos remiten la obra de arte al ámbito de lo sagrado. El arte hoy, y la reflexión estética generada por él, están absolutamente secularizados. Una teoría estética no anacrónica debería poder juzgar si el arte va a sobrevivir, y cómo va a hacerlo, después de la caída de la metafísica, a la que debió su existencia en épocas pasadas. La ausencia de un sentido teológico, por muy modificado que esté, ha desembocado en la crisis del arte y del sentido del arte contemporáneo.

Theodor Adorno en *Teoría estética* (1970), obra ya aludida en reiteradas ocasiones en el presente ensayo, llevó a cabo el giro o cambio

13. Ernesto Fera Jaldón, *Crítica de la razón tecnológica*, Diputación provincial de Huelva, 1995.

de orientación fundamental de todas las estéticas anteriores. Considero que su reflexión estética es el intento especulativo más ambicioso, riguroso y adecuado para pensar, desde la filosofía, el arte de su mundo y de su época, que es también la nuestra. Este texto, inacabado, es su postrera propuesta filosófica, ya que la reflexión filosófica de la tradición se ha agotado, por su ὕβρις (“insolencia”, “orgullo desmedido”) de racionalidad. Adorno piensa que el arte es hoy lo que la metafísica siempre quiso ser tácitamente: el *organon* de la filosofía. El arte tiene necesidad de la filosofía para desplegar su contenido, con lo cual parece estar dando la razón a esta afirmación profética de Hegel, pero sólo en parte, ya que no secundaría su conocido aserto de que “el arte ha muerto” para dar paso a la filosofía. Para Adorno arte y filosofía siguen vivos, pero sólo si expresan las tensiones múltiples de la realidad y de la historia. Y no sólo se separaría de Hegel, sino también de las estéticas de Kant y Schopenhauer, que desconocían o incluso menospreciaban la obra de arte y la situaban por debajo de la teoría. La propuesta adorniana consiste en el análisis de la obra misma. En la actualidad, para llegar a ser “absolutamente moderno” (Baudelaire) en la obra de arte y en la reflexión estética por ella generada la disonancia ha de brillar y sonar en su interior.

La categoría estética de *disonancia* es la aportación del pensador alemán, el pensador de la dialéctica de la diferencia y de la negatividad; esta categoría es la cifra secreta, en su riqueza y extraordinaria complejidad, que necesitaba la reflexión estética contemporánea para abarcar la totalidad de la obra de arte. ¿Qué significa disonancia? Una pluralidad de acepciones, a menudo aporéticas, en otros casos complementarias:

La disonancia, signo de todo lo moderno, conserva un atractivo sensible (...) transfigurando el atractivo en su antítesis, en el dolor.¹⁴

En la obra de arte contemporánea aparecen una serie de tensiones, juego de fuerzas y contraposiciones en el seno mismo de la obra porque también se dan en la realidad externa. El lenguaje adecuado, que recoge esas tensiones, es el “lenguaje del sufrimiento”. Esta idea ha sido malinterpretada como negatividad absoluta y pesimismo cultural por los enemigos del arte nuevo; sin embargo, es una crítica radical a la resignación, lo que en lenguaje nietzscheano sería su denuncia del *nihilismo pasivo* o espíritu de decadencia. El lenguaje de toda obra ha de entenderse como no exclusivamente verbal o comunicativo, sino como expresión. La mimesis entre lenguaje y expresión es lo que denomina “lenguaje mimético”, que no imita las afecciones sin-

14. *Teoría estética, ed. ci.*, pág. 27.

gulares de un hombre, un artista, sino que es capaz de comunicar el temblor primigenio que late en los procesos históricos. ¿Significan estas apreciaciones que el arte no puede expresar felicidad? En absoluto, pero, por supuesto, no la falsa felicidad escapista que propone el hedonismo estético burgués, sino la felicidad del conocimiento de que la obra de arte ha de expresar un sentimiento de resistencia contra toda consciencia cosificada. Esta forma de exposición es un ejemplo de la implacable “lógica paratáctica” del autor, en el que cada elemento que constituye la obra de arte es analizado en liza con su contrario, en una concepción caleidoscópica y contradictoria de la realidad

Disonancia significa también la incorporación al arte de la categoría de “lo nuevo”, novedad impuesta por la cosa misma, que exige una ruptura violenta con la tradición. “Nada daña más al conocimiento teórico del arte moderno que reducirlo a semejanzas con lo antiguo”.¹⁵ Victor Hugo lo había descubierto, según Adorno, cuando decía de Rimbaud que había aportado a la poesía un *frisson nouveau*. Pero el gravísimo peligro sería fetichizar dicho componente de novedad, que llevaría a los despropósitos del puro experimentalismo, del cambio por el cambio, simplemente debido a las exigencias del mercado implícitas en la que venimos denominando era del impudor.

Esta categoría de lo nuevo se opone a la idea de duración. La perdurabilidad atribuida tradicionalmente a la obra de arte, en la que el apelativo de clásico se identificaba con eterno, ha perdido hoy su sentido, como lo ha perdido la metafísica, que también se fundamentaba en ella. Los ejemplos que pone Adorno son la música y el teatro (en especial el de Becket), que son artes del tiempo. Desprenderse de la vieja ilusión de duración significa, para el arte nuevo, interiorizar la transitoriedad y contingencia de la vida, para llegar a una concepción modesta de la “verdad”, consciente de su sustento temporal.

También reviste especial relevancia el “ideal de lo negro” expresado en el arte nuevo, precisamente para igualarse con los tiempos, igualmente tenebrosos y pobres. El empobrecimiento de medios se manifiesta en la pintura, por ejemplo en el cuadro “Blanco sobre blanco” de Malevich (forma pura); “el ideal de lo negro es por su contenido uno de los más poderosos impulsos de la abstracción”.¹⁶ También tiene su expresión en la música (la llamada “música minimalista”, con posterioridad a la escritura de este texto, lo confirmaría); a veces, se realiza al borde del silencio total. Los versos citados de Brecht, en el poema “A los que nazcan después”:

15. *Idem*, pág. 34.

16. *Idem*, pág. 60.

¡Qué tiempos son éstos, donde
hablar de los árboles es casi delito
porque ello es callar muchos horrores!

Denuncian la pobreza del mundo, haciéndose voluntariamente menesterosos. Lo tenebroso es la antítesis del engaño. La injusticia que comete el arte hedonista “va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra”¹⁷ dice, seguramente en conmemoración de los muertos de Auschwitz.

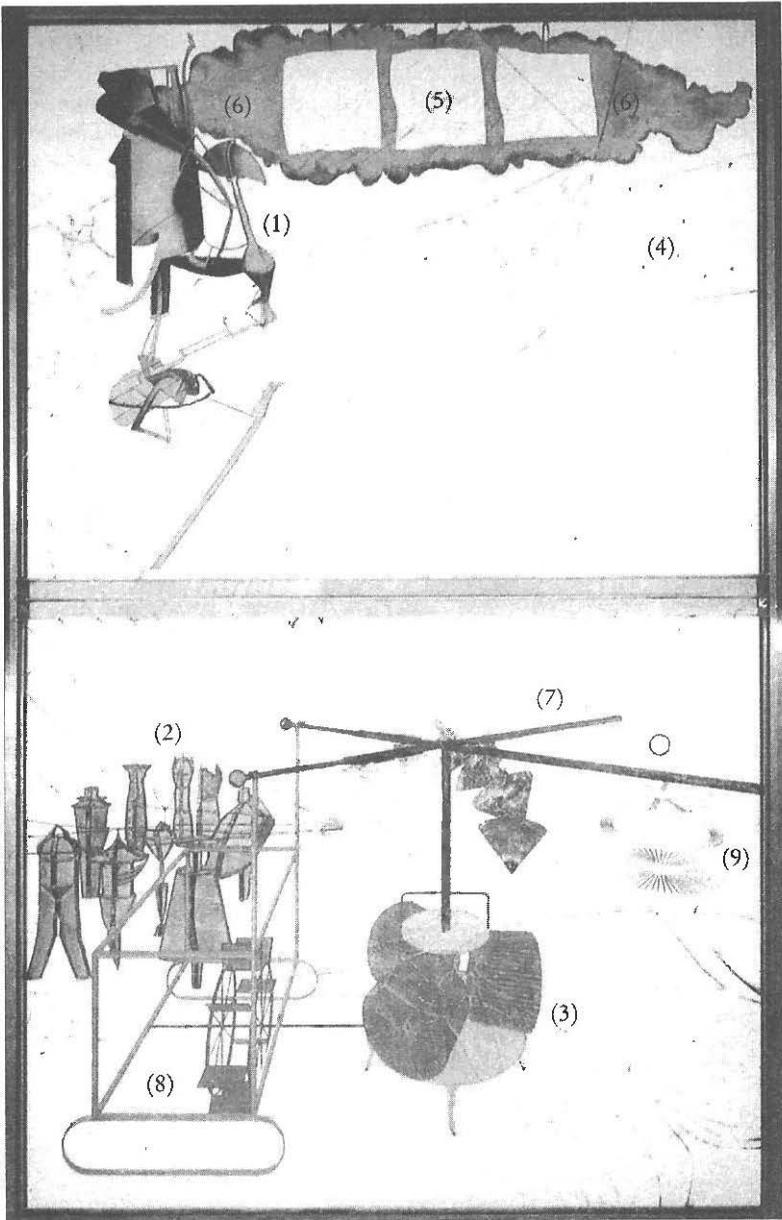
También Nietzsche, autor al que nunca cita Adorno, y en clave de reflexión de una estética subjetivista (como la tacharía y pondría en entredicho), dice que los artistas dionisiacos han de ser provocadores y negadores y que su tarea es denunciar la hipocresía del mito de que vivimos en el mejor de los mundos posibles; ellos cantan el absurdo radical del mundo, la disonancia y el dolor primordial, vividos y expresados con un estremecimiento radical traducido en un lenguaje ditiámbico. Ellos son *nihilistas activos*.

Frente a la armonía, como ideal griego de belleza, Adorno contrapone la disonancia contemporánea, y el “espíritu de las obras”, que son su contenido de verdad, ha de hablar el lenguaje de la aflicción. Este lenguaje renuncia conscientemente a toda apariencia de reconciliación; sin embargo, otras veces expresa la plenitud del instante. También ha de mostrar “cicatrices”, que son los lugares donde fracasaron obras anteriores, y los “estigmas”, encubiertos por la sociedad de mercado, y expresarse a través de lo fragmentario y lo quebradizo para recuperar los detritus de la tradición (Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*). La “ironía” distante, la falta de sentido, el absurdo y la risa del payaso (presentes en la obra de Beckett, de nuevo, al que toma como paradigma del arte nuevo), a los que coloca al mismo nivel del satanismo de Baudelaire (nueva paradoja), son formas en que la disonancia aparece en la obra de arte actual.

Nuestra época prometía ser un tiempo de emancipación y de bonanza, garantizada por las postrevoluciones políticas y sociales; esa emancipación también venía apalabrada por los defensores del desarrollo de las fuerzas productivas y los medios técnicos. La técnica, sin embargo, puesta a la base de los llamados medios de información (periódicos, televisión, política como espectáculo y circo mediático generalizado) fue la responsable de que dichos medios se transformasen en fábricas de opinión y de consenso (tanto en los tiempos oscuros, como en la era del impudor). El resultado que estamos comprobando de aquellas esperanzas fueron las más fraudulentas formas políticas de totalitarismo y, con posterioridad, la igualmente fraudulenta

17. *Ibidem*, pág. 60.

transparencia de la democracia. La utopía de Adorno, forjada, paradójicamente desde lo tenebroso, fue denuncia implacable del horror. Desde esa tarea de desenmascaramiento, pretendió aún, no obstante, que el arte podía ser “salvador”, si no para desmontar el engranaje del mundo y de la sociedad, sí, al menos, para mostrar la posibilidad de llevarlo, alguna vez, a término. Es una utopía posibilista, no ingenua, que rezuma sospecha; a veces, parodia de sí misma. Podría pensarse que su propuesta de futuro sería a favor de un arte “comprometido y didáctico”, errónea interpretación, ya que según él mismo apostilló, en reiteradas ocasiones “mejor ningún arte que realismo socialista”.



- (1) Novia-Libèlula
- (2) Sus solteros
- (3) Molino de chocolate
- (4) Disparos de los solteros
- (5) Marcadores de aciertos
- (6) Vía láctea
- (7) Tijeras
- (8) Carrito de letanías
- (9) Testigos oculistas

Marcel Duchamp, *Gran vidrio: la mariée mise a nu par ses célibataires, même*.

10. IRONÍA Y AZAR: FÓRMULA DEL JUEGO CREADOR

10.1. El *Gran Vidrio* de Duchamp: los latidos del corazón de cristal

Nietzsche vino demasiado pronto, los hombres de su época no entendieron su mensaje: ¡Experimentar, arriesgarse, reír, oh creadores! que fue recogido, tal como él deseara, por hombres del porvenir. Fueron los movimientos llamados de vanguardia los que aceptaron el reto nietzscheano. Nosotros vamos a pasar de puntillas sobre Dadá y los surrealistas para poder llegar rápido a puerto: Marcel Duchamp, que es el artista (o anti-artista, o aa-artista, como prefería ser nombrado) al que vamos a dedicar esta meditación.

La telaraña sutilísima de hilos, que unió a Duchamp con los dos movimientos antes citados, no consiguió nunca una adscripción permanente a ninguno de ellos; colaboró a veces con unos y otros con una libertad de criterio absoluta, pero ninguno le influyó. Fue más bien tanto su precursor como su contradictor, aunque los acólitos de uno y otro movimiento creían ver en el iconoclasta anti-artista una justificación de las ideas propias.

La risa de Zaratustra es alegría trágica y afirmativa, es explosión de pasión, de protesta, de rabia crítica y desgarrada; como manifestación de sentimientos grandes frente a todo lo pequeño, quiso ser martillo y hacha para dejar llano y expedito el terreno en el que sembrar valores nuevos.

Dadá opone el asco a la risa, es agresivo y nihilista. Oigamos sus propias palabras:

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir [...] aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los

contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA.¹

Los *surrealistas* pretenden crear una realidad-otra, a través de la exploración del mundo onírico, el de las fuerzas oscuras del inconsciente. El drama del mundo afloraba entonces, transformado en lúcido dolor que ellos desean cargar sobre sus hombros, en la convicción de que, a pesar de todo, merece la pena vivir. Pongámonos a la escucha del final del *Primer Manifiesto* (1924) de André Breton:

El surrealismo es el “rayo invisible” que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. “Deja ya de temblar, cuerpo”. Este verano las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.²

Pero frente a la carcajada, el asco o la invención de la otra realidad, como medios de expresión de desacuerdo, Duchamp elige la ironía, resultado del trayecto de una consciencia avisada. No es una respuesta primaria, como las anteriores, sino reflexiva: es un gesto, un juego, manifestación de *esprit de finesse* (como el propio Nietzsche lo hubiese denominado). Es un juego filosófico y dialéctico que, gracias a la negación por la vía del humor, se transforma en ironía afirmativa y, por lo tanto, creadora. Duchamp era un escéptico, una vez dijo que dudaba incluso del verbo ser. Sería más acertado decir que su actitud ante el arte y ante la vida misma está más allá de la afirmación y la negación: es la indiferencia, lo que él mismo llamaba *horror de indiferencia*.

Una muestra arquetípica de su desapego estético es el *Gran Vidrio*, una de las obras más herméticas de nuestro siglo, que ha dado lugar a interpretaciones diversas. En las notas-ocurrencias, extraordinariamente detallistas, pero caóticas, que constituyen sus reflexiones preparatorias para el citado cuadro (anti-pintura), reunidas a lo largo de ocho años bajo el nombre de *Caja Verde* (1934)³ comprobamos su ironía creadora. Los documentos contenidos en la “caja” son un auténtico rompe-cabezas, signos dispersos que deben ser reagrupados y descifrados, un “modelo para armar” como el magnífico libro, del

1. T. TZRA, *Siete manifiestos Dadá, Manifiesto de 1918*, Tusquets, 1981, pág. 30.

2. A. Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Trad Andrés Bosch), Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 70.

3. Contiene noventa y tres documentos: fotos, dibujos, cálculos y notas, de 1911 a 1915, incluidos en el “Libro-maleta” de Octavio Paz, acompañados de comentarios detallados a dichos textos en el ensayo *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, Era, México, 1968.

mismo título de Julio Cortázar. Las notas (*physique amusante* como a veces las denomina su autor) y la obra constituyen un sistema de espejos, que emiten reflejos las unas sobre la otra, iluminándose y rectificándose mutuamente. Comienza las citadas notas con la idea de que no quiere pintar un cuadro, sino un retardo en vidrio. ¿Qué significa *retardo*?, un retraso, una ralentización del movimiento y del tiempo, que también define como “repose instantáneo”:⁴ fijación en el espacio del tiempo detenido (la asociación con la idea nietzscheana del “instante-eternidad”, como esencia del tiempo, parece obligada).

Otra escuela de vanguardia del momento son los *futuristas*, a los que vamos a traer también a colación, ya que su pretensión era pintar el movimiento. Cuando Duchamp pintó el *Desnudo bajando una escalera*, se le intentó relacionar con ellos, pero él mismo se encargó de exponer las diferencias que los separaban.⁵ Su interés era más cercano al de los cubistas, en el deseo de descomponer las formas, que al de los futuristas, cuya pretensión era la de sugerir movimiento y proponer una visión desintegrada del espacio. Duchamp no hizo ninguna tentativa, como los últimamente citados, de producir efectos cinematográficos en la pintura; su meta era una representación estática del movimiento, con indicaciones de varias posiciones tomadas por una forma en movimiento (como hizo con el *Desnudo*). Pero aún hay otro aspecto, mucho más importante, que lo separa de los futuristas, que era su actitud frente a la máquina. Duchamp no es un adepto de su culto; al contrario, y a la inversa de ellos, fue uno de los primeros en denunciar el carácter ruinoso de la tecnociencia moderna. Basta, para comprobarlo, que nos paseemos por nuestras ciudades y respiremos su aire emponzoñado.

Los únicos mecanismos que apasionaban a nuestro desapasionado e irónico a-artista eran los antimecanismos (los *ready-made*), cuyo funcionamiento era imprevisible. Dice Octavio Paz en su magnífico ensayo *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*,⁶ que estos aparatos son los duplicados de los “juegos de palabras”: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas. Su relación con la utilidad es, por tanto, la misma que la de *retardo* y movimiento, sin sentido y sin significación: son máquinas que destilan la crítica de sí mismas. Gracias a los dibujos de su amigo Picabia, reproducidas en las revistas dadaístas, entrevé la posibilidad de inventar categorías de seres nuevos, simulacros de máquinas; con ello pretende contribuir a la subversión irónica del mito futurista del

4. *Opus cit.*, pág. 8.

5. Declaraciones recogidas por J. J. Sweney, *The Bulletin of the museum of Modern Art*, vol. XIII, n° 4-5, N. York, 1946, págs. 19-21.

6. Ver nota 3, *op. cit.*, pág. 13.

hombre-máquina, el centauro moderno. Los del grupo *Littérature*, sin embargo, se sienten extraordinariamente próximos a los juegos de palabras, nueva actividad a la que se dedica Duchamp, que ahora firma con el nombre de su *alter ego* femenino, Rose Sélavy (inversión irónica de “*la vie en rose*”). En diciembre de 1922, después del descubrimiento que hicieron los del citado grupo del sueño hipnótico, como medio para explorar el “automatismo psíquico puro”, al cual ya habían dado el nombre de “Surrealismo”, Robert Desnos publica unos poemas, que aseguraba le habían sido ‘transmitidos’ por Rose Sélavy. Duchamp se limita a ignorar estas declaraciones, incluso parece divertirse.

Otra intención perseguida con la creación de los *ready-made* es la crítica a la que llamaba “pintura olfativa” (por su olor a terebentina) o también “pintura retiniana” (puramente visual); su tentativa es ir más allá de la “pintura-pintura”, como llama a todo el arte de la tradición, y sustituirla por la “pintura-idea” y en esto radica el interés que su obra despierta en los filósofos. La superstición del oficio de pintor no radica solamente en que sea para el olfato y para los ojos y no para la mente, sino también en que sea un arte manual. El artista no ha de ser necesariamente un hacedor; las obras de arte pueden ser también actos, *gestos*. Podría reconocerse aquí un eco de la repugnancia de Rimbaud por la pluma y la escritura cuando exclamaba: *Quel siècle a mains!* Los *ready-made* son objetos normales de la vida cotidiana (una rueda de bicicleta, un porta-botellas vacío, una jaula), son artículos anónimos, que por el gesto gratuito de haber sido ‘elegidos’ se convierten en a-Rústicos, es decir, objetos inútiles, que bajo un título adjudicado, crea un pensamiento nuevo para él. A estas conclusiones le lleva lo que habíamos llamado un juego filosófico-dialéctico, que niega el objeto para crearlo, niega el arte para reinventarlo. Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a una misma ley inmanente: la *meta-ironía*, una ironía que destruye su propio poder corrosivo y se vuelve afirmativa, innovadora, y es capaz de engendrar obras de arte nuevas. A partir de estos presupuestos da comienzo a su “verdadera obra”, el *Gran Vidrio*; y esta obra es la que ha quedado para los tiempos futuros, además de los *ready-made*, algunos *gestos*, y después un largo silencio, enfrascado en sus eternas partidas de ajedrez.

Voy a hacer la invitación a pensar su “obra magna” (denominación tomada de los alquimistas) como una *metáfora del juego*, su fórmula, encubierta e irónica del juego creador, en la que lleva a cabo su deseo de no pintar un cuadro, sino un *retardo*. El jugador pretende determinar las condiciones del *reposo instantáneo* (o retardo) de una sucesión de hechos diversos. Por este camino cree encontrar la ley interna que gobierna rigurosamente los acontecimientos del mundo,

esta ley es llamada: *signo de concordancia* entre *Reposo/ Posibilidad*.⁷ El *Reposo* (capaz de todas las excentricidades innumerables, es decir, “desgobernadas” por el *Azar*) y, por otra parte, una selección de *Posibilidades* (legitimadas por unas leyes que también ocasionan tales hechos). Aquí tenemos la pareja *azar/necesidad*, una de las antinomias que más quebraderos de cabeza han generado tanto a los científicos como a los filósofos. Para el pintor de ideas que deseó ser Duchamp, la necesidad está compuesta por una cadena de azares, grilletes que unen y separan, a la vez, al *azar* y a la necesidad.

Sigamos exprimiendo (y seguramente también malinterpretando, ya que toda interpretación suele ser infiel y tergiversadora) la metáfora del juego. En el seno del reposo instantáneo o extra-rápido (alegoría del instante-eternidad) se producen todos los sucesos del mundo, pero tales hechos se dan de forma simultánea, sincrónica; por lo tanto, no hay cadenas sucesivas de acontecimientos enlazados por leyes, ¿reina entonces el caos, o el orden suspendido en un instante? Lo que sí parece evidente es que no hay tiempo, que es la medida y número del movimiento (Aristóteles); la esencia del tiempo es la negación del tiempo mismo, o la eternidad.

El resultado del juego entre el *azar* y la posibilidad es el Gran Vidrio, cuyo título enigmático es: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (“La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso”, en traducción literal). En esta obra creyó haber encontrado el *signo de concordancia*, o *principio bisagra* de todos los elementos que quedaban encerrados, empalados, entre las dos láminas de un purísimo cristal. La obra fue definida por él como “Azar en conserva”, conjunción inesperada y en reposo de los elementos singulares que aparecían encapsulados: la Novia, sus Solteros, los Testigos oculistas, el Molino de chocolate, etc.; que representan el gran teatro del mundo suspendidos en el instante-eternidad.

Recordemos que la obra de Duchamp es un vidrio doble de 2, 70 m de altura y 1, 70 de longitud, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un hilo de plomo. Los apuntes e ideas para su “inacabado definitivo” duraron desde 1911 hasta 1923 y ese período estuvo siempre marcado por una actitud oscilante, ¿realizarla, abandonarla? El material sobre el que dibuja es de vidrio, por tanto puede verse lo mismo por las dos caras, anverso y reverso de una misma realidad. Aquí radica el rasgo de ingenio de Duchamp, el no haber usado, como ha hecho siempre la pintura tradicional, una sola cara de la lámina del cuadro como ventana abierta al mundo, o espejo del mundo, dejando la otra cara, el reverso en negro, pegada a la pared, y por tanto inutilizable, ya que nada tiene que mostrar. Du-

7. Ver los dibujos y las embrolladas notas de la pág. 9 de la edición citada.

champ utiliza como superficie pictórica un cristal, una pura transparencia que en el anverso y el reverso reflejase en pura simetría el mundo o la realidad. Podemos decir desde entonces que el arte ha muerto, o al menos el arte entendido como transposición alegórica, como correspondencia biunívoca entre lo representado y la realidad; lo que aparece es un arte nuevo, no representativo sino conceptual, por ello los filósofos se interesan especialmente por él. Un ejemplo significativo es el de Eugenio Trías, que piensa el fundamento del ser inspirándose en el *principio bisagra* del artista, pero dotada de movimiento, el cual produciría todo el orden de los sucesos del mundo.⁸

Por las notas de Duchamp deducimos que estaba pensado para que fuese un mecanismo en movimiento, cuyo carburante sería gas del alumbrado, pero después lo realizó en una configuración estática, aunque fuese una estructura que sugiere movilidad. Lo representado no son formas abstractas, sino metamorfosis de seres humanos en mecanismos delirantes, pero con la lucidez explicitada de que sabe que delira. Su fuente de inspiración, confirmada por él mismo, es el teatro de Roussel,⁹ que puede describirse con la unión de estos dos términos: mecanismo y delirio, método y demencia; pero se diferencia del escritor por la consciente utilización de ambos conceptos contrapuestos y por la ironía y el humor negro que destilan sus obras, de los que carece Roussel. El funcionamiento de sus mecanismos sin vestigios humanos es, no obstante, más sexual que mecánico y más simbólico que sexual; en virtud de la ley interna de la meta-ironía sus máquinas se transmutan en símbolos.

¿Cuáles son los elementos encerrados en el cristal? En la parte superior destaca la figura de la *Mariée*. Los diversos nombres que Duchamp le asigna, a modo de “signos de orientación” son Motor-Deseo, Ahorcado Hembra y también Mantis Religiosa. Está representada como una especie de máquina agrícola (¿alusión irónica a la diosa-madre Ceres?). O. Paz sugiere que tiene la apariencia de “un esqueleto, un cuerpo oscilante en el espacio, un insecto terrible, una encarnación mecánica de Kali y una alegoría de la Asunción de la Virgen”.¹⁰ Interpretando las palabras de Duchamp que dice que puesto que la Novia está construida sobre los solteros, que le sirven de pedestal “ésta se convierte en una especie de apotheosis de la virginidad”.¹¹

8. E. Trías en *Los límites del mundo*, interpreta esta obra como metáfora de su idea de *espacio-luz*, entendida como fundamento del ser, intentando extraer un rendimiento ontológico a sus incursiones por otros territorios de la cultura. Destino, Barcelona, 1994.

9. *Opus cit.*, pág. 15

10. *Idem*, pág. 31.

11. *Ibidem*, pág. 31.

En la mitad inferior del vidrio aparecen los solteros, que reciben un repertorio de nombres crepusculares: Moldes Máchicos o Machos, Máquinas de Eros y Cementerio de Libreas y Uniformes. Representan nueve familias o tribus masculinas: gendarme, coracero, policía, cura, mesero de café, jefe de estación, mensajero de gran almacén, lacayo y enterrador; la lista de profesiones no puede ser más siniestra. Sus trajes o moldes vacíos se inflaman ante los dictámenes de la Novia. Estos nueve monigotes están envueltos, según las minuciosas anotaciones de Duchamp, “por un espejo que les envía su propia complejidad hasta alucinarios”¹² (¿por el deseco, por la vanidad?). Cabría preguntarse acerca de qué ofuscación les ha condenado a ser puras máquinas deseantes, comparsas de un rito público de *mise á nu* (que no quiere decir exactamente desnudarse, sino “puesta al desnudo”, “ex-posición”, al modo como se emplea esta expresión francesa: *mise en scène*, o *mise a mort*).

Para completar la descripción del *Gran Vidrio*, además de la Novia y sus Solteros hay toda una serie de mecanismos, también definidos y descritos por su autor. Algunos de ellos son los que siguen: en el ámbito superior, en el extremo derecho hay una misteriosa zona de puntos, son los “disparos de los solteros”, y justo encima aparecen unos tableros de juego o “marcadores de aciertos”, envueltos en una nube que simboliza la Vía Láctea en forma de crisálida, de la que parece estar a punto de emerger la Novia-Libélula. La misión de estos tableros es la de transmitir a los solteros las descargas de la novia, sus mandamientos. En la parte inferior hay unas Tijeras (que cortan y dispersan el fluido erótico de los Solteros), un Carrito de letanías (que acompaña el proceso y va recitando “Vida lenta, Círculo vicioso, Onanismo, Pacotilla de vida”, etc.), un Molino de chocolate (que ocupa la parte central y lo define como *adagio de espontaneidad*: “el soltero muele él mismo su chocolate”, fórmula que parece resumir la cantinela obsesiva y ritual de las lúgubres letanías) y unos “Testigos oculistas” (colocados a la derecha y que recuerdan las imágenes de la óptica; podrían aludir a los testigos que presencian los milagros, si volvemos a una posible interpretación irónica de la religión o a la figura del *voyeur* de la pornografía).¹³

El ‘funcionamiento estático’ del enardecido mecanismo-sexual lo pensó se creador artista de la manera siguiente: la Novia envía a sus solteros un fluido erótico-magnético. Alertados por la descarga, los Solteros se inflaman y despiden un gas que ha sido fabricado por el Molino; el Carrito ambulante acompaña las diversas peripecias de los fluidos con su monótona letanía y las Tijeras, al abrirse y cerrarse, lo distribuyen de forma azarosa. Una parte de los fluidos van a parar

12. *Idem*, pág. 30.

13. Ver reproducción pág. 116.

al Marcador de aciertos y en ese momento la Novia se desprende de sus imaginarias vestiduras. Fin de la representación.

El carácter enigmático de una obra de esta envergadura invita a múltiples lecturas. Además de la de Octavio Paz, que he seguido en parte, y la citada de Eugenio Triás, existen las de André Breton¹⁴ y la de Michel Carrouges.¹⁵ En todas ellas aparecen interpretaciones que aluden al carácter mítico o religioso, al filosófico, al popular o de barraca de feria y a la crítica irónica de la ciencia y de la técnica. Hasta aquí hemos hablado de los temas del *azar* y de la *necesidad* ‘a la moderna’, es decir, sustentando el entramado de ideas expuestas en autores próximos, con los cuales el acercamiento se produjo por *afinidades electivas*; ¿y si lo intentamos por otra vía, atendiendo al consejo heideggeriano de pensar ‘a la griega’? Quizás la única forma de hablar hoy (ayer y siempre) del tema del azar sea recurriendo a su substrato simbólico, a su fundamento mítico, emparentado con el quehacer artístico y complemento del *lógos* racional y filosófico. Propongo la siguiente *escenografía* o ‘*polimito*’ en la que quedarían entrelazados los elementos hasta ahora tratados.

METÁFORA MÍTICA DEL JUEGO DE LA VIDA

REINO PURO DEL AZAR

Τύχη

(Reparte dones, “fortuna” “suerte”)

<Ámbito de la libre voluntad de la Mariée>

Dados que se tiran

Principio bisagra o signo de concordancia

Ciudad de la Frontera

REINO DE LA NECESIDAD

Dados que caen

Μοίραι

(Encargadas del reparto del botín de la vida)

ανάγκη

(“necesidad”, “sujeción”)

ὕβρις

(“soberbia”, “orgullo”)

<Feudo de los solteros, regidos por el motor-deseo>

14. *Phare de la Mariée*, (1945)

15. *Les Machines Célibataires* (1954).

La descripción del esquema propuesto como *Metáfora de la vida* se despliega en la siguiente escenografía: se configuran dos ámbitos, el del *Reino puro del Azar*, y el *Reino de la Necesidad* (o del Destino). Ambos reinos están relacionados por el *principio bisagra*, que sugiere un mecanismo por el cual lo que acontece en el reino de lo alto, está articulado con el reino de la parte inferior, sujetados por el gozne o *signo de concordancia*. En el reino de lo alto, inaccesible, gobierna la divinidad femenina Τύχη, la Suerte o la Casualidad, caprichosa y arbitraria, que reparte sus dones de forma irregular, sin que los humanos hayan hecho merecimiento alguno. Su correlato terrestre es la *Mariée*, que también descarga sus efluvios eróticos por un acto de su libre voluntad, sin motivo. El mecanismo insensato o juego irónico-filosófico propuesto por Duchamp guarda similitudes con las leyes ciegas del azar y del destino. Las Μοῖραι (o las Parcas) son las encargadas de repartir los dones, y para los griegos son el símbolo de una concepción del mundo, mitad religiosa, mitad filosófica, ya que encarnan una Ley que ni los dioses pueden transgredir, sin poner en peligro el orden del universo, son lo fatal. La maquinaria erótica que se desata en el *Gran Vidrio* es igualmente incontrolable.

En el espacio inferior está el *feudo de los solteros*, que sugiere las antiguas *fratrias* de pactos oscuros masculinos. Usar la palabra soltero, *célibataire*, en lugar de la que parecería normal, novio o pretendiente, indica una separación infranqueable entre lo masculino y lo femenino: el soltero no es ni siquiera pretendiente, la novia no será nunca desposada. En ningún momento del proceso la Novia entra en relación con el rebaño de sus solteros, falta el personaje del héroe (del enamorado), que rompiera las cadenas de ἀνάγκη, la “necesidad” o “apremio”, saliera del círculo masculino, quemase su librea o uniforme y conquistase a la Novia. Los Machos están sujetos, “costreñidos” por los caprichos de la Novia a la espera de que ella les envíe la señal. Sólo domina en ellos la ὑβρις, la “soberbia”, que hace que sus Moldes Máchicos se inflamen de deseo por la “gasolina de amor” o efluvios eróticos.

El mecanismo congelado en un instante o retardo en vidrio, sin tiempo, muestra las leyes de la técnica. Estas leyes son inapelables, también, cuando se aplican a los humanos transmutados en asépticos artefactos, paradójicamente deseantes. La relación entre el reino de la arbitraria *Mariée* y sus *Célibataires* es la de la indiferencia, el *horror de indiferencia*. La ironía creadora de Duchamp muestra un arquetipo de los tiempos que le tocó vivir, que también son los nuestros; el ámbito de lo alto es siempre el de la decisión y las órdenes, el de abajo es el la pasividad en su forma más irrisoria.

En el esquema del polimito que propongo (en el que se integrarían mitos clásicos y modernos) pretendo reproducir tal división en

dos ámbitos. Pero la línea divisoria se ha ensanchado hasta convertirse ella misma en un nuevo ámbito: la *Ciudad de la Frontera*. En ella viven los pensadores-artistas o *fronterizos* de los que habla Trías,¹⁶ cuya tarea es hacer habitable ese ámbito desde el que pensar la bisagra o signo de concordancia entre los acontecimientos (y las pasiones por ellos generados) que se dan en el gran Carnaval o Teatro de la vida. Ellos piensan lo intempestivo, lo azaroso y casual encubierto y sepultado bajo el espesor de las rutinas y legalidades que el pensar común denomina orden del mundo.

También pensó esos habitantes Zaratustra, espíritu libre invitado a la mesa de juego de los dioses. El escenario del juego es la Ciudad de la Frontera y la partida dura el instante-eternidad. Los dados permanecen suspendidos en el aire en el Reino del Azar y caen en la “divina mesa de la tierra” y en ella se combinan. Los acontecimientos que de tal combinación resultan, gobernados desde lo alto por Τύχη no los guían factores sujetos a cálculo, sino que están dominados por las Μοίραι. Los artistas *dionisiacos* lo saben y dicen “sí y amén” a su destino porque están a la altura del acontecimiento. El *amor fati* es la forma extrema de fidelidad al juego del devenir.

La forma en que Duchamp juega a amar su destino es tratando de conciliar el espíritu de su época con el arte. Así crea una sátira del mundo de la técnica ofreciendo su visión del amor a través de un experimento artístico. El *Gran Vidrio* se sustenta en un sustrato mítico, pero a la vez es una crítica (irónica) del mito, del único mito moderno que es la Crítica.¹⁷ Hoy nos sobran críticas y nos faltan ideas, o podríamos decir que nuestra única idea, desde la modernidad hasta hoy, es la de ejercitar la crítica. El pintor de ideas, que quiso ser Duchamp, cumple su destino de época en la reflexión y plasmación de su versión cómica y desafecta del *mito moderno de la Crítica*.

16. *Los límites del mundo, op. cit.*

17. El concepto de *crítica* usado aquí no es el de Benjamin; tendría que ver más con su concepto de *comentario*, (tal como fue tratado en el capítulo correspondiente).

APÉNDICE

Los textos como pretextos

La voz ἐρμηνεία significa “expresión de un pensamiento”; de ahí “explicación” y, sobre todo, “interpretación” del mismo. Así aparece en el tramo inaugural de la filosofía occidental, en el gran Platón. La larga tradición, que va desde él hasta Gadamer, nos sitúa en la *hermenéutica moderna*, que toma de este último el análisis de las condiciones en que tiene lugar la comprensión; estas condiciones pertenecen a la tradición. Por ello hemos tratado de reconstruir las citadas condiciones de época, en cada uno de los autores del cuerpo central del libro. Ello no significa que interpretar un texto hoy consista en justificar todo lo que la tradición y el prejuicio abrigan; sino la posibilidad abierta de confrontaciones y preguntas, siempre renovadas por cada intérprete, sobre los mismos textos. Estas son ‘contestadas’ con otras preguntas en el curso del ‘diálogo hermenéutico’.

Ante cada uno de los capítulos del Apéndice sugiero dos posibles movimientos: uno de extrañeza o enajenación, que permita el necesario alejamiento del texto; y otro de confianza o pertenencia, para habitar en su interior. En el “entre” de ambos movimientos se halla el lugar de la interpretación (Gadamer, de nuevo).

1. INTRODUCCIÓN

Nota aclaratoria:

La dificultad de los análisis kantianos obliga a una prudencia a la hora de ir introduciendo los conceptos estéticos. En este primer tema se trata de hacer un recorrido para presentar los cambios de la sensibilidad estética, a través del tiempo, con sus categorías estéticas correspondientes: lo *bello*, lo *sublime* y lo *sinistro*. Por ello se tendrán en cuenta para el juicio acerca de lo *bello* (clásico) los rasgos de limitación, armonía y proporción, tal como fue pensada por los griegos, para distinguirlo del juicio acerca de lo *sublime* (romántico), tal como fue pensada por Kant, cuyas características serían una disposición del espíritu para captar lo informe, lo ilimitado, aquello que supera toda medida de los sentidos. Por este motivo reservamos para el tema siguiente, específicamente dedicado a Kant, los textos de este autor que analizan en profundidad el juicio estético acerca de lo bello. En el texto propuesto a continuación, no obstante, se pueden ir perfilando algunos rasgos de diferenciación entre ambos tipos de juicio.

Kant, *Crítica del juicio* (Trad. Manuel García Morente)

& 27

De la cualidad de la satisfacción en el juicio de lo sublime

El sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea *que es para nosotros ley es respeto*. Ahora bien: la idea de la comprensión, en la intuición de un todo, de cada uno de

los fenómenos que nos pueda ser dado, es una de las que nos es impuesta por una ley de la razón, y que no reconoce otra medida determinada, valedera para cada cual, e inmutable, más que el todo absoluto. Pero nuestra imaginación, aun en su mayor esfuerzo, muestra sus límites y su inadecuación en lo que toca a la comprensión que se le reclama de un objeto dado en un todo de la intuición (por tanto para la exposición de una idea de la razón); pero al mismo tiempo demuestra su determinación para efectuar su adecuación con ella como una ley. Así pues, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto): ese objeto nos hace, en cierto modo, intuir la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad.

El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley; es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de que esa determinación suprasensible concuerde con aquella ley.

Ahora bien: el mayor esfuerzo de la imaginación en la exposición de la unidad para la apreciación de la magnitud es una referencia a algo *absolutamente grande*, consiguientemente una referencia a la ley de la razón de admitir sólo eso como medida suprema de las magnitudes. Así pues, la percepción de la inadecuación de toda medida sensible con la apreciación por razón de las magnitudes es una concordancia con leyes de la misma y un dolor que excita en nosotros el sentimiento de nuestra determinación suprasensible, según la cual es conforme a fin, y, por tanto, es un placer el encontrar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada a las ideas de la razón.

El espíritu se siente *movido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en contemplación *reposada* en el juicio estético sobre lo bello de la misma. Ese movimiento puede (sobre todo, en su principio) ser comparado con una conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto.

Lo trascendente para la imaginación (hacia lo cual ésta es empujada en la aprehensión de la intuición) es para ella, por decirlo así, un

abismo donde teme perderse a sí misma, pero para la idea de lo suprasensible en la razón el producir semejante esfuerzo de la imaginación no es trascendente sino conforme a su ley; por lo tanto, es atractivo justamente en la medida en que es repulsivo para la mera sensibilidad. El juicio mismo, sin embargo, sigue aquí siempre siendo estético, porque sin tener a su base concepto alguno determinado del objeto, representa solamente el juego subjetivo de las facultades del espíritu (imaginación y razón), incluso como armónico en su contraste, pues así como ocurre con la imaginación y el *entendimiento* en lo bello, mediante su unanimidad, de igual modo, aquí, la imaginación y la *razón*, mediante su oposición, producen una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu, esto es, un sentimiento de que tenemos una razón pura, independiente, o una facultad de apreciación de las magnitudes, cuya ventaja no puede hacerse intuíble más que por la insuficiencia de la facultad misma, que en la exposición de las magnitudes (de objetos sensibles) es ilimitada.

Medir un espacio (como aprehensión) es al mismo tiempo descubrirlo, y, por tanto, es un movimiento objetivo en la imaginación y una progresión (*progressus*); la comprensión de la pluralidad en la unidad, no del pensamiento, sino de la intuición, por tanto, de lo sucesivamente aprehendido en un momento, es, por el contrario una regresión (*regresus*) que anula a su vez la condición de tiempo en la progresión de la imaginación y hace intuíble la simultaneidad. Es, pues (puesto que la sucesión temporal es una condición del sentido interno y de toda intuición), un movimiento subjetivo de la imaginación, mediante el cual ésta hace al sentido interno una violencia que debe ser tanto más notable cuanto mayor sea el *quantum* que la imaginación comprende en una intuición. Así pues, el esfuerzo de recibir en una intuición única una medida para magnitudes que exija para aprehenderse un tiempo notable es una especie de representación que, considerada subjetivamente, es contraria a fin, pero objetivamente es necesaria para la apreciación de las magnitudes, y, por tanto, conforme a fin; en lo cual sin embargo, esa misma violencia que ha sufrido el sujeto mediante la imaginación es juzgada como conforme a fin para la *total determinación* del espíritu.

La *cualidad* del sentimiento de lo sublime es que es un sentimiento de dolor sobre el juicio estético en un objeto, sentimiento que, sin embargo, al mismo tiempo es representado como conforme a fin, lo cual es posible porque la propia incapacidad descubre la conciencia de una ilimitada facultad del mismo sujeto, y el espíritu puede juzgar esta última sólo mediante aquélla.

En la apreciación lógica de las magnitudes, la imposibilidad de alcanzar la absoluta totalidad por medio de la progresión de la medida de las cosas del mundo sensible en el tiempo y en el espacio fue cono-

cida como objetiva, es decir, como una imposibilidad de *pensar* lo infinito como lo totalmente dado, y no como meramente subjetiva, es decir, como posibilidad de *aprehenderlo*, porque aquí no se atiende para nada al grado de comprensión en una intuición como medida, sino que todo depende de un concepto de número; pero en una aprehensión estética de las magnitudes, el concepto de número tiene que desaparecer o ser cambiado, y la comprensión de la imaginación para la unidad de la medida (por lo tanto, con la exclusión del concepto de una ley de sucesiva producción de los conceptos de magnitudes) es sola por sí conforme a fin. Ahora bien: cuando una magnitud alcanza casi el máximo de nuestra facultad de comprender en una intuición, y, sin embargo, la imaginación es requerida, mediante magnitudes numerales (para las cuales tenemos conciencia de que nuestra facultad no tiene límites), para comprender estéticamente una unidad mayor, entonces nos sentimos en el espíritu encerrados estéticamente en límites; sin embargo el dolor, en consideración a la extensión necesaria de la imaginación para adecuarse con lo que en nuestra facultad de la razón es ilimitado, es decir, con la idea del todo absoluto, y con el dolor, por tanto, también la inadecuación de la facultad de la imaginación con las ideas de la razón y su excitación, son representados como conformes a un fin. Justamente por eso, empero, viene el juicio estético mismo a ser subjetivo-final para la razón como fuente de las ideas, es decir, de una comprensión intelectual, para lo cual toda comprensión estética es pequeña, y el objeto es recibido como sublime, con un placer que sólo es posible mediante un dolor.

Sugerencias para interpretar el texto:

1. La estética kantiana se desmarca de las estéticas clásicas que ponen el acento en el objeto, y también de las estéticas intelectualistas. El juicio estético para Kant es *subjetivo y sentimental*.
2. Tener en cuenta la función de las facultades: *sensibilidad, entendimiento, razón e imaginación* en la teoría del conocimiento (*Crítica de la razón pura*), sometidas a leyes.
3. Función de estas facultades en el juicio estético (*Crítica del juicio*) en “libre juego”. De la sensibilidad, entendimiento e imaginación (bello) y de imaginación y razón (sublime).
4. La imaginación, en el juicio estético, no está sometida a las leyes de asociación de las ideas, sino que es productiva, creadora.
5. Las cualidades del juicio acerca de lo sublime son antinómicas (tan del gusto de Kant): *dolor*, por la inadecuación entre la imaginación (limitada) y la razón (que tiende al infinito); pero, a la

vez, *placer* por el esfuerzo (que es ley) al referirnos a algo absolutamente grande.

6. Otra diferencia entre lo bello y lo sublime. En el primer tipo de juicio, el espíritu está en contemplación *reposada* y, en el segundo, está en movimiento, *conmocionado* ante el abismo de lo inconmensurable, que produce *aceptación y rechazo*.
7. Prestar atención al papel de las *ideas* de la razón de la primera crítica y cómo son reintroducidas en la segunda crítica como *postulados de la razón práctica*. Esta dimensión moral es la que recoge el juicio estético.
8. En la última parte del texto, que es un resumen de todo el parágrafo, se alude a la idea de *finalidad*. Toda la *Crítica del juicio* está transida de teleología, que podría entenderse como *entelekhia* (tal como fue pensada por Aristóteles para la naturaleza), pero con la diferencia de que en Kant es pensada también como finalidad interna y subjetiva. Este concepto de finalidad aparecerá también en el juicio acerca de lo bello (§ 24). La belleza es la *forma* de la finalidad de un objeto, en cuanto es percibido en él sin la representación de un fin. Es, por tanto, una finalidad subjetiva.

Kant, *Crítica del juicio*

& 28

De la naturaleza como una fuerza

Fuerza es una facultad que es superior a grandes obstáculos. Lo mismo significa un *poder*, aunque éste es superior a la resistencia incluso de lo que tiene fuerza. La naturaleza, en el juicio estético, considerada como fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder, es dinámico-sublime.

Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime), pues en el juicio estético (sin concepto), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia. Ahora bien: aquello a lo que nos esforzamos en resistir es un mal, y si nosotros no encontramos nuestra facultad capaz de resistirle, entonces es un objeto de temor. Así pues, para el juicio estético, la naturaleza puede valer como fuerza, y, por tanto, como dinámico-sublime sólo en cuanto es considerada como objeto de temor.

Puédese, empero, considerar un objeto como *temible*, sin sentir temor *ante él*, cuando, por ejemplo, lo juzgamos *pensando* solamente el caso en que quisiéramos oponerle alguna resistencia, y que entonces toda resistencia sería, y con mucho, vana. De ese modo teme a Dios el virtuoso, sin sentir temor ante Él, porque resistir a Él y a sus mandatos lo piensa como un caso que no le preocupa; pero en cada uno de esos casos, que no piensa en sí como imposible, Lo conoce como temible.

El que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, así como el que es presa de la inclinación y del apetito no puede juzgar sobre lo bello. Aquél huye la vista de un objeto que le produce miedo, y es imposible encontrar satisfacción en un terror que sea seriamente experimentado; de aquí que el agrado que proviene de la cesación de una pena sea el *contento*. Pero éste, cuando viene de la liberación de un peligro, es un contento con la resolución de no volverse más a exponer al mismo; aún más: no hay gana siquiera de volver a pensar con agrado en aquella sensación, y mucho menos de buscar ocasión para ello.

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc. , reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y, llamamos gustosos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza.

Pues así como en la inconmensurabilidad de la naturaleza, y en la incapacidad de nuestra facultad para tomar una medida proporcionada a la apreciación estética de las magnitudes de su *esfera*, hemos encontrado nuestra propia limitación, y, sin embargo, también, al mismo tiempo, hemos encontrado en la facultad de la razón otra medida no sensible que tiene bajo sí aquella infinitud misma como unidad, y frente a la cual todo en la naturaleza es pequeño, y, por tanto, en nuestro espíritu, una superioridad sobre la naturaleza misma en su inconmensurabilidad; del mismo modo la irresistible fuerza, que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturales, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza, en la que se funda una independencia de muy otra

clase que aquella que pueda ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona aparece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder. De este modo, la naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquélla (a la cual, en lo que toca a esas cosas estamos sometidos), para nosotros y para nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede sentir la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza.

Nada pierde esa apreciación propia porque tengamos que vernos en lugar seguro para sentir esa satisfacción que entusiasmo, ni por el hecho de que, como no hay seriedad en el peligro, tampoco (según podría parecer) puede haber seriedad en la sublimidad de nuestra facultad del espíritu. Pues la satisfacción, aquí, se refiere tan sólo a la determinación de nuestra facultad que en tal caso se descubre, así como la base para esta última está en nuestra naturaleza, mientras que el desarrollo y ejercicio de la misma sigue siendo de nuestra incumbencia y obligación. Y en esto está la verdad, por mucha conciencia que el hombre tenga de su real impotencia presente, cuando prolonga ahí su reflexión.

Desde luego, parece ese principio, tomado de muy lejos, muy enrevesado, y, por tanto, por encima de un juicio estético; pero la observación del hombre muestra lo contrario, y que puede estar a la base de los juicios más ordinarios, aunque no siempre se tenga conciencia de él. Porque ¿qué es lo que, incluso para el salvaje, es objeto de la mayor admiración? Un hombre que no se aterra, que no teme, que no huye del peligro, y, al mismo tiempo, empero, se dispone a hacer su tarea tranquilo y con total reflexión. Incluso en el estado social más civilizado perdura aquella preferente consideración hacia el guerrero; sólo que se desea además que éste muestre al mismo tiempo todas las virtudes de la paz, bondad, compasión y hasta un cuidado conveniente de su propia persona, justamente porque en ello se conoce la invencibilidad de su espíritu por el peligro. De aquí que, por más que se discuta, en la comparación del hombre de Estado con el general, sobre la preferencia del respeto que uno más que el otro merezca, el juicio estético decide en favor del último. La guerra misma, cuando es llevada con orden y respeto sagrado de los derechos ciudadanos, tiene algo de sublime en sí, y, al mismo tiempo, hace tan-

to más sublime el modo de pensar del pueblo que la lleva de esta manera cuanto mayores son los peligros que ha arrostrado y en ellos se ha podido afirmar valeroso; en cambio, una larga paz suele hacer dominar el mero espíritu de negocio, y con él el bajo provecho propio, la cobardía y la malicia, y rebajar el modo de pensar del pueblo.

Contra este análisis del concepto de lo sublime, en cuanto atribuido a la fuerza, parece alzarse el hecho de que solemos representarnos a Dios en la tempestad, en la tormenta, en los terremotos etc., encolerizado, pero, al mismo tiempo, presentándose en su sublimidad, por lo cual, pues, el imaginar una sublimidad de nuestro espíritu sobre los efectos, y, según parece, sobre las intenciones de una fuerza semejante, sería locura y también sacrilegio. No el sentimiento de la sublimidad de nuestra naturaleza propia, sino más bien sumisión abatimiento y sentimiento de la total impotencia parece ser aquí la disposición del espíritu que cuadra con el fenómeno de semejante objeto, y que suele generalmente ir unida con la idea del mismo en semejantes sucesos naturales. En la religión sobre todo, parece el prosternarse y rezar con la cabeza caída, con ademán y voz de contrición y de miedo, ser el único comportamiento conveniente en presencia de la divinidad, y la mayoría de los pueblos lo han admitido por eso y lo observan aún. Pero esa disposición de espíritu no está tampoco, ni con mucho, unida en sí, y necesariamente, con la idea de la sublimidad de una religión y de su objeto. El hombre que teme verdaderamente, porque encuentra en sí motivo para ello al tener conciencia de haber pecado, por sus sentimientos condenables, contra una fuerza cuya voluntad es al mismo tiempo irresistible y justa, ese hombre no se encuentra, de ningún modo, en la situación de espíritu requerida para admirar la magnitud divina, para lo cual se exige una disposición a la contemplación reposada y al juicio totalmente libre. Sólo cuando tiene conciencia de sus sinceros sentimientos gratos a Dios sirven aquellos efectos de la fuerza para despertar en él la idea de la sublimidad de aquel ser, en cuanto reconoce en sí mismo una sublimidad de sus sentimientos, adecuada a la voluntad de aquél, y entonces se eleva por encima del temor ante aquellos efectos de la naturaleza, que no reconoce ya como los estrépitos de su cólera. La humildad misma, como juicio severo de las propias faltas, que, por lo demás, teniendo la conciencia de buenos sentimientos, podrían encubrirse fácilmente con la fragilidad de la naturaleza humana, es una disposición sublime del espíritu: la de someterse espontáneamente al dolor de la propia censura para destruir poco a poco sus causas. De este modo se distingue internamente religión de superstición: esta última funda en el espíritu, no la veneración a lo sublime, sino el temor y el miedo del ser todopoderoso a cuya voluntad se ve sometido el hombre atemorizado, sin apreciarlo, sin embargo, alta-

mente; de lo cual, por cierto, no puede seguramente nacer otra cosa que la sollicitación del favor, la adulación y no una religión de la buena conducta en la vida.

Así, pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros). Todo lo que excita en nosotros ese sentimiento, entre lo cual está la fuerza de la naturaleza que provoca nuestras facultades, llámase entonces (aunque impropriamente) sublime; y sólo bajo la suposición de esa idea en nosotros, y en relación con ella, somos capaces de llegar a la idea de la sublimidad del ser que no sólo por la fuerza que muestra en la naturaleza produce en nosotros respeto interior, sino aún más por la facultad puesta en nosotros de juzgar aquélla sin temor y de pensar nuestra determinación como sublime por encima de ella.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Distinción entre *fuerza* y *poder*: la primera es relativa a la naturaleza, el segundo es humano, subjetivo.
2. La idea que preside el texto es el *temor*. La naturaleza, juzgada como sublime, puede ser *temible*, pero el hombre puede no sentir *temor* ante ella, si no piensa oponérsele, ya que toda resistencia sería vana.
3. Prestar atención a los ejemplos propuestos por Kant. En todos es común la idea de que son objetos ilimitados, desmesurados, inabarcables.
4. Ante estos objetos se produce un primer movimiento del espíritu: sentir nuestra insignificancia ante su fuerza. Pero un segundo movimiento nos hace descubrir una capacidad de resistencia (“si estamos en lugar seguro”), por la cual sentimos superioridad sobre la naturaleza.
5. El ‘giro’ que se produce en el juicio estético, es pasar del temor a la *satisfacción* por nuestra consciencia de excelencia moral.
6. Los ejemplos de la superioridad del guerrero sobre el hombre de estado y de la ‘guerra justa’ sobre los períodos de paz, hacen pensar en el *πόλεμος* originario de Heráclito, como confrontación de fuerzas y facultades. Idea que encontramos también en Nietzsche, su último discípulo e iniciado.
7. Estos mismos ejemplos pueden interpretarse a la luz de su opúsculo *La paz perpetua*, en el que se abordan temas relativos al derecho internacional.

8. Apreciar las diferencias entre las religiones primitivas (objeto de temor) y el pietismo kantiano, como religión de la buena conducta ante la vida. De aquí pueden deducirse rasgos de su talante ilustrado: lucha contra toda forma de superstición o prejuicio
9. En el último tramo del texto insiste en que la categoría de lo sublime no ha de ser aplicada, en propiedad, a la naturaleza, sino que es un rasgo subjetivo y sentimental.

Eugenio Triás, *Lo bello y lo siniestro*, págs. 17-18.

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”,
RILKE

“Lo siniestro (*Das Unheimliche*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, SCHELLIG

En este escrito se quiere reflexionar sobre estos dos aforismos. La hipótesis a desarrollar es la siguiente: *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado*. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético. El carácter apariencial, ilusorio —que a veces se llega a considerar fraudulento— del arte radica en esta suspensión. El arte camina a través de una maroma: El vértigo que acompaña el efecto estético debe darse en esta paradójica conexión. Por cuanto lo bello linda lo que no debe ser patentizado, es lo bello “comienzo de lo terrible que todavía puede soportarse”. Por cuanto lo siniestro es “revelación de aquello que debe permanecer oculto”, produce de inmediato la ruptura del efecto estético.

El arte de hoy —cine, narración, pintura— se encamina por una vía peligrosa: intenta apurar ese límite y esa condición, revelándola de manera que se preserve el efecto estético. ¿Es tal cosa posible o rozamos aquí una imposibilidad? El carácter catártico del arte puede hallar, en esta singladura, su prueba más elocuente. Como dice Novalis: “El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden”.

Rebasar el marco clauso y limitativo de una estética fundada en la categoría de lo bello fue la tarea conjunta de la filosofía kantiana (del

idealismo alemán que la prolongó) y del romanticismo. Será preciso, antes que nada, evocar sucintamente esa revolución que suministra inteligibilidad al verso de Rilke, inconcebible en el seno de una estética limitada a la categoría tradicional de belleza. El análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelsitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Contextualización del verso de Rilke en el conjunto de las *Elegías de Duino*¹ y concretamente en la primera (vv. 4 -5). Ambiente del romanticismo tardío.
2. Meditar acerca de la necesidad, o no, de normas o leyes estéticas.
3. Si se llega a una conclusión afirmativa, ¿serían universales y eternas, o particulares y cambiantes?
4. Reflexionar, a partir del aforismo de Novalis, acerca del azar y el caos en el arte. Compararlo con la afirmación irónica de Marcel Duchamp: “El arte es azar en conserva”, para retomarlo en el último tema.

Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, págs. 41-43.

Conclusión provisional

Podemos ahora redondear y enriquecer nuestra hipótesis, perfilando lo que consideramos condición y límite de la belleza: algo siniestro, desde luego; pero que precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar. La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción, realiza una ficción que a la larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente lo siniestro;

1. A tener en cuenta la magnífica traducción y aparato crítico de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 61.

pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentado; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa– el arte carecería de vitalidad. Lo que hace a la obra de arte una *forma viva*, según la célebre definición de Schiller, es esa convivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo. No se reprimen las fuentes de la vida –de ahí que esa forma aparentemente inerte e inorgánica tenga, como la muñeca Olimpia, plena vida y organicidad; pero no se revelan ni patentizan cruda y tercamente en lo real (el arte no puede nunca ser realista) los deseos más secretos de la especie. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.

De ahí que sea pertinente hablar de “velo” y “velo de Maya” para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada “debe resplandecer el caos”, como podría seguirse apurando el aforismo de Novalis. La pregunta, entonces, no se hace esperar: ¿Cuál es el estatuto ontológico de ese “velo” que es la belleza? ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornando a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos. ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes? ¿Cómo, bajo qué condiciones, mediadoras, transformadoras, puede hacerlo?

Podemos desde ahora formular nuestra hipótesis, convenientemente enriquecida:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico) destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que “a punto está” de ver aquello que no puede ser visto; y en que visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte –el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores– se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya “última palabra” de la obra artística –ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva–. Hace de ese instante penúltimo un instante de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Para introducir al concepto de lo siniestro, elaborar un “inventario de motivos siniestros”, presentes en el texto de Freud *Lo siniestro*.
2. Relacionar este concepto con el espíritu de los románticos: fascinación por lo oscuro, misterioso, prohibido; los valores de las tinieblas y la noche.
3. Recopilación de mitos en los que estén presentes despellejamiento, amputaciones, etc., de los que habla Trías.
4. La conclusión del texto ¿podría ser relacionada con la idea del ‘enigma’ del arte?

2. LA CRÍTICA DEL JUICIO KANTIANO COMO PÓRTICO DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

Kant, *Crítica del juicio* (Trad. Manuel García Morente)

Analítica de lo bello

Primer momento

Del juicio de gusto, según la cualidad

& 2

La satisfacción que determina el juicio de gusto es totalmente desinteresada

Llámase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto. Semejante interés, está, por tanto, siempre en relación con la facultad de desear, sea como fundamento de determinación de la misma, sea, al menos, como necesariamente unida al fundamento de la determinación de la misma. Ahora bien, cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación (intuición o reflexión). Si alguien me pregunta si encuentro hermoso el palacio que tengo ante mis ojos, puedo seguramente contestar: “No me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta”, o bien como aquel iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau, declamar contra la vanidad de los

grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas tan superfluas; puedo finalmente, convencerme fácilmente de que si me encontrase en una isla desierta, sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese, con mi sola voluntad, levantar mágicamente semejante magnífico edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo, teniendo ya una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda. Todo eso puede concedérseme y a todo puede asentirse; pero no se trata ahora de ello. Se quiere saber tan sólo si esa mera representación del objeto va acompañada en mí de satisfacción, por muy indiferente que me sea lo que toca a la existencia del objeto de esa representación. Se ve fácilmente que cuando digo que un objeto es *bello* y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto. Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto.

Pero esta proposición, que es de una importancia capital, no podemos dilucidarla mejor que oponiendo a la pura satisfacción desinteresada en el juicio de gusto, aquélla otra que va unida con interés, sobre todo, si podemos estar seguros, al propio tiempo, de que no hay más clases de interés que las que ahora vamos a citar.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Prestar atención al concepto de *interés*. Como el propio Kant dice en una nota, un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser *desinteresado*, y, sin embargo, puede ser *interesante*. Esto sucede, por ejemplo, con los juicios morales.
2. Tener presente la distinción entre juicios lógicos, morales y estéticos.
3. En el juicio estético o “juicio de gusto” la confrontación se da entre dos polos subjetivos. Es el llamado “juicio reflexivo” (o reflexionante, en otras traducciones), ya que parte del sujeto y vuelve a él. En el texto aparece: “cuando digo que un objeto es *bello* y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación hago yo en mí mismo”.
4. En el juicio estético el interés del querer (de la voluntad), queda suspendida o puesta entre paréntesis.
5. Podría ser curioso para los alumnos prestar atención a los ejemplos del texto: al austero Kant le basta una cómoda cabaña para vivir, no necesita un ostentoso palacio. También la referencia a su amigo y admirado Rousseau.

Segundo momento

Del juicio de gusto, a saber, según su cantidad

& 6

Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción "universal"

Esta definición de lo bello puede deducirse de la anterior definición como objeto de la satisfacción, sin interés alguno. Pues cada cual tiene conciencia de que la satisfacción en lo bello se da en él sin interés alguno, y ello no puede juzgarlo nada más que diciendo que debe encerrar la base de la satisfacción para cualquier otro, pues no fundándose ésta en una inclinación cualquiera del sujeto (ni en cualquier otro interés reflexionado), y sintiéndose, en cambio, el que juzga completamente *libre* con relación a la satisfacción que dedica al objeto, no puede encontrar, como base de la satisfacción, condiciones privadas algunas de las cuales sólo su sujeto dependa, debiendo, por lo tanto, considerarla como fundada en aquello que puede presuponer también en cualquier otro. Consiguientemente, ha de creer que tiene motivo para exigir a cada uno una satisfacción semejante. Hablará, por lo tanto, de lo bello, como si la belleza fuera una cualidad del objeto y el juicio fuera lógico (como si constituyera, mediante concepto del objeto, un conocimiento del mismo), aunque sólo es estético y no encierra más que una relación de la representación del objeto con el sujeto, porque tiene, con lo lógico, el parecido de que se puede presuponer en él la validez para cada cual. Pero esa universalidad no puede tampoco nacer de conceptos, pues no hay tránsito alguno de los conceptos al sentimiento de placer o dolor (excepto en las leyes puras prácticas, que, en cambio, llevan consigo un interés que no va unido al puro juicio de gusto). Consiguientemente, una pretensión a la validez para cada cual, sin poner universalidad en objetos, debe ser inherente al juicio de gusto, juntamente con la conciencia de la ausencia en el mismo de todo interés, es decir, que una pretensión de universalidad subjetiva debe ir unida a él.

Sugerencias para interpretar el texto

1. La formulación del comienzo es paradójica, ya que Kant pretende que el sentimiento de lo bello parte de un sujeto *singular*, que, sin embargo, da un salto a lo *universal*, es decir, que pueda ser compartido "por cualquier otro sujeto".
2. ¿Podría pensarse que el presupuesto kantiano son los sujetos libres e ilustrados?

3. La pretensión de universalidad subjetiva parece querer indicar que el juicio estético no puede ser sometido a discusión, tiene el carácter de incondicional necesidad.
4. ¿Qué puede significar la expresión “sin concepto”? Su insistencia en que el juicio estético no es juicio de conocimiento, sino un “sentimiento”, o una pura contemplación espiritual.
5. Definición de lo *bello*, deducida de los análisis de este segundo momento: lo *bello* es lo que, sin concepto, place universalmente.

Tercer momento

De los juicios de gusto según la “relación” de los fines que es en ellos considerada

& 10

De la finalidad en general

Si se quiere definir lo que sea un fin, según sus determinaciones transcendentales (sin presuponer nada empírico, y el sentimiento del placer lo es), diríase que el fin es el objeto de un concepto, en cuanto éste es considerado como la causa de aquél (la base real de su posibilidad). La causalidad de un *concepto*, en consideración a su *objeto*, es la finalidad (*forma finalis*). Así, pues, donde se piensa no sólo el conocimiento de un objeto, sino el objeto mismo (su forma o existencia) como efecto posible tan sólo mediante un concepto de este último, allí se piensa un fin. La representación del efecto es aquí el motivo de determinación de su causa y precede a esta última. La conciencia de la causalidad de una representación en relación con el estado del sujeto, para conservarlo en ese mismo estado, puede expresar aquí, en general, lo que se llama placer; dolor es, al contrario, aquella representación que encierra el fundamento para determinar el estado de las representaciones hacia su propio contrario (tenerlas alejadas o despedirlas).

La facultad de desear, en cuanto es determinable sólo por conceptos, es decir, por la representación de obrar según un fin, sería la voluntad. Dícese de un objeto o de un estado del espíritu o también de una acción, que es final, aunque su posibilidad no presuponga necesariamente la representación de un fin, sólo porque su posibilidad no puede ser explicada y concebida por nosotros más que admitiendo a su base una causalidad según fines, es decir, una voluntad que la hubiera ordenado según la representación de una cierta regla. La finalidad puede, pues, ser fin, en cuanto nosotros no ponemos las causas

de esa forma en una voluntad, sin poder, sin embargo, hacernos concebible la explicación de su posibilidad más que deduciéndola de una voluntad. Ahora bien, no tenemos siempre necesidad de considerar con la razón (según su posibilidad) aquello que observamos. Así, una finalidad según la forma, aun sin ponerle a la base un fin (como materia *del nexus finalis*), podemos, pues, al menos observarla y notarla en los objetos, aunque no más que por la reflexión.

Sugerencias para interpretar el texto

1. El tema de la *finalidad* ya ha sido tratada en la sugerencia nº 8 para el § 27 (acerca del juicio de lo sublime).
2. Definición de *finalidad*: la causa de un *concepto*, en relación con su *objeto*. Por ejemplo, producir una causa para que devenga un efecto (o finalidad), como podría ser pintar cuadros para tener éxito en una exposición.
3. Si en el anterior § 2 Kant había descartado la facultad de desear (o la voluntad) vinculada al interés, ahora especifica que dicha voluntad sólo actuaría mediante conceptos (propios del juicio lógico). El juicio estético carece de tales conceptos, luego no puede poseer una finalidad interesada.
4. Kant distingue entre una finalidad 'externa', ordenada por la voluntad según una regla, y una finalidad 'interna', a la que llama pura *forma* de la finalidad, o finalidad sin fin. El ejemplo de la exposición, arriba mencionado, es un caso de finalidad externa.
5. Para intentar acercarnos al anterior concepto, formulado, de nuevo, en clave de paradoja: 'finalidad sin fin', podríamos considerar la idea de que un objeto es bello si aparece *como si* fuera una *forma viva*, propia de los seres orgánicos, cuya finalidad es inmanente (la citada *entelekhēia* aristotélica).

§ 11

El juicio de gusto no tiene en su base nada más que la <forma de la finalidad> de un objeto (o del modo de representación del mismo)

Todo fin, cuando se le considera como base de la satisfacción, lleva consigo siempre un interés, como motivo de determinación del juicio sobre el objeto del placer. Así, pues, no puede ningún fin subjetivo estar en la base del juicio de gusto. Pero tampoco puede determinar el juicio de gusto representación alguna de un fin objetivo, es

decir, de la posibilidad del objeto mismo, según principios del enlace final y, por lo tanto, concepto alguno del bien, porque éste es un juicio estético y no un juicio de conocimiento, y no se refiere, pues, a *ningún concepto* de la propiedad y de la interior o exterior posibilidad del objeto, mediante esta o aquella causa, sino sólo a la relación mutua de las facultades de representación, en cuanto son determinadas por una representación.

Ahora bien; esa relación en la determinación de un objeto como bello está enlazada con el sentimiento de un placer que, mediante el juicio de gusto, es declarado al mismo tiempo valedero para cada cual; consiguientemente, ni un agrado que acompañe la representación, ni la representación de la perfección del objeto, ni el concepto del bien, pueden encerrar el fundamento de determinación. Así, pues, nada más que la finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo ni subjetivo) y por consiguiente, la mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es *dado*, en cuanto somos conscientes de ella, puede constituir la satisfacción que juzgamos, sin concepto, como universalmente comunicable, y, por tanto, el fundamento de determinación del juicio de gusto.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Insiste en la idea de finalidad. Ahora habla de la *forma de la finalidad*, que es, además, el *fundamento* del juicio estético. ¿Qué significa este misterioso concepto?
2. Para entenderlo recurriremos, como en otras ocasiones, a la *Crítica de la razón pura* en la que aparecen las *formas* de espacio y tiempo (de la sensibilidad) como receptáculos subjetivos en los que se ordena el múltiple empírico, en estado caótico, procedente del exterior, para constituir los *fenómenos*. Y a nivel del entendimiento las *formas* subjetivas son las doce categorías, que realizan una segunda ordenación de tales fenómenos, para dar lugar a los juicios de conocimiento (lógicos).
3. También podemos recurrir a la *Crítica de la razón práctica*. En ella aparece una nueva formulación del concepto de *forma*, en este caso el “imperativo categórico”, fundamento de la acción moral, en el sentido de que en él pueden incluirse cualesquiera acciones particulares de los sujetos.
4. En la *Crítica del juicio* el fundamento del juicio estético es la mera *forma de la finalidad*, que cumple funciones similares, en el sentido de receptáculo en cuyo seno se da el “libre juego” de las facultades.

El juicio de gusto descansa en fundamentos <a priori>

Constituir *a priori* el enlace del sentimiento del placer o dolor, como un efecto, con alguna representación (sensación o concepto), como su causa, es absolutamente imposible, pues esto sería una relación causal, la cual (entre objetos de la experiencia) no puede ser conocida nunca más que *a posteriori* y por medio de la experiencia misma. Es cierto que en la *Crítica de la razón práctica*, el sentimiento del respeto (como una modificación particular y característica de aquel sentimiento, que no quiere coincidir bien, ni con el placer, ni con el dolor que recibimos de objetos empíricos), fue deducido por nosotros *a priori* de conceptos universales morales. Pero allí podíamos pasar los límites de la experiencia y apelar a una causalidad que descansaba en una cualidad suprasensible del sujeto, a saber, la de la libertad. Pero, aun allí, no dedujimos propiamente ese *sentimiento* de la idea de la moral como causa, sino solamente fue deducida de ésta la determinación de la voluntad. El estado de espíritu, empero, de una voluntad determinada por algo, es ya en sí un sentimiento de placer, idéntico a él, y así no sigue de él como efecto; y esto último sólo debería admitirse si el concepto de lo moral, como un bien, precediese la determinación de la voluntad mediante la ley, pues entonces el placer, que fuera unido con el concepto, hubiera sido en vano deducido de él como de un mero conocimiento.

Ahora bien, lo mismo ocurre en los juicios estéticos con el placer, sólo que aquí éste es sólo contemplativo y no tiene interés en influir en el objeto; en el juicio moral, en cambio, es práctico. La conciencia de la mera formal finalidad en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual un objeto es dado, es el placer mismo, porque encierra un fundamento de determinación de la actividad del sujeto, con respecto a la animación de las facultades del mismo, una interior causalidad, pues, (que es final), en consideración al conocimiento en general, pero sin limitarse a un conocimiento determinado y, consiguientemente, una mera forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético. Ese placer no es de ninguna manera práctico, ni como el que tiene la base patológica del agrado, ni como el que tiene la base intelectual del bien representado. Tiene, sin embargo, causalidad en sí, a saber: la de *conservar*, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento. *Dilatamos* la contemplación de lo bello, porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma, lo cual es análogo (pero no idéntico, sin embargo) a la larga duración del estado de ánimo, producida cuando un

encanto en la representación del objeto despierta repetidamente la atención, en lo cual el espíritu es pasivo.

Sugerencias para interpretar el texto

1. El fundamento *a priori* es lo que anteriormente había nombrado como *forma de la finalidad*.
2. En el texto, el propio Kant se refiere a su *Crítica de la razón práctica*, basada en *a prioris* o leyes universales (imperativo categórico). Si el sujeto moral (libre) adecua su acción a dichas leyes tiene un sentimiento de placer o satisfacción o respeto.
3. La diferencia con respecto a los juicios estéticos es que el placer es meramente espiritual y contemplativo, producido por el “libre juego” de las facultades (sensibilidad, entendimiento y razón). Este placer espiritual no tiene interés alguno en influir en el objeto, como sucede en los juicios morales.
4. La finalidad interna (o interior finalidad) de los juicios estéticos aparece aquí en un doble sentido: conservar y dilatar la contemplación de lo bello.
5. Definición de la belleza, sacada de este tercer momento: Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibido en él sin la representación de un fin.

Cuarto momento

Del juicio de gusto, según la modalidad de la satisfacción en los objetos

& 18

Que sea la modalidad de un juicio de gusto

De toda representación puedo decir: es *posible* al menos que ella (como conocimiento) esté enlazada con un placer. De lo que llamo *agradable* digo que produce en mí *realmente* placer; de lo *bello*, empero, se piensa que tiene una relación *necesaria* con la satisfacción. Ahora bien, esta necesidad es de una clase especial: no una necesidad teórica y objetiva, donde se puede conocer *a priori* que cada cual *sentirá* esa satisfacción en el objeto llamado por mí bello; tampoco una práctica, donde, mediante conceptos de una pura voluntad razonable que sirve de regla a los seres libremente activos, es esa satisfacción la consecuencia necesaria de una ley objetiva, y no significa nada más que la obligación que se tiene de obrar absolutamente (sin posterior

intención) de una cierta manera. Sino que, como necesidad pensada en un juicio estético, puede llamarse solamente *ejemplar*, es decir, una necesidad de la aprobación por *todos* de un juicio considerado como un ejemplo de una regla universal que no se puede dar. Como un juicio estético no es un juicio objetivo y de conocimiento, esa necesidad no puede deducirse de conceptos determinados y no es, pues, apodíctica. Mucho menos puede ser la conclusión de una universalidad de la experiencia (de una unanimidad general de los juicios sobre la belleza de cierto objeto), pues además de que la experiencia en esto proporcionaría difícilmente, muchos justificantes, no se puede fundar en juicios empíricos concepto alguno de necesidad de esos juicios.

Sugerencias para interpretar el texto

1. La primera distinción que propongo es entre lo *agradable* y lo *bello*, de la que trata en & 7. Lo agradable es un sentimiento privado y atañe a los sentidos, el propio Kant pone el ejemplo: “El vino de Canarias es agradable para mí”. Este juicio tiene que ver con el gusto, el paladar, el olor y el color. También puede ser agradable, para algunos individuos, el olor y el color de las violetas, para otros mustio y desagradable. *Cada uno tiene su gusto propio* (que atañe a los sentidos). Sin embargo, lo bello es un sentimiento de placer compartido por todos los sujetos que realizan el juicio estético, y tiene que ver con la *forma*, es ajeno a los datos empíricos.
2. En este cuarto momento termina la descripción del juicio estético. Relacionarlo con el primer momento (según la cualidad): puro *placer contemplativo* (o espiritual); con el segundo momento (según la cantidad): *universal*; y con el tercero (según la relación): pura forma de la *finalidad*.
3. El concepto clave del texto es *necesidad*. La relación del juicio con la satisfacción no es una necesidad teórica, ya que no es juicio de conocimiento, ni tampoco una necesidad práctica, porque tampoco es un juicio moral, sino una necesidad *ejemplar*. El juicio estético es un modelo de una ley general que, paradójicamente, no se sabe cuál es. Para comprender esta idea relacionarla con el & 46, que trata del genio.

Arte bello es arte del genio

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual* la naturaleza da la regla al arte.

Sea de esta definición lo que quiera, considéresela como arbitraria o acomódese al concepto que se tiene costumbre de unir con la palabra *genio* (lo cual se explicará en los párrafos siguientes), puédesse, desde luego, demostrar ya que, según la significación aquí aceptada de la palabra, las bellas artes deben necesariamente ser consideradas como artes del genio.

Pues cada arte presupone reglas mediante cuya fundamentación tan sólo puede un producto, si ha de llamarse producto de arte, representarse como posible. Pero el concepto del arte bello no permite que el juicio sobre la belleza de su producto sea deducido de regla alguna que tenga un concepto como base de determinación, que ponga, por lo tanto, a su base un concepto del modo cómo el producto sea posible. Así, pues, el arte bello no puede inventar por sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio.

De aquí se ve: 1° Que el genio es un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad; 2° Que, dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, *ejemplares*; por lo tanto, no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla del juicio; 3° Que el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como *naturaleza*, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos (por eso, probablemente, se hace venir genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige, y de cuya presencia procederían esas

ideas originales); 4º Que la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Este texto ha tenido una gran importancia para la estética romántica y críticas posteriores. La definición del *genio* que aparece al principio es clara, si entendemos qué significado tiene en Kant el término *naturaleza* como principio vital, fuerza oscura, indomable y agreste, que actúa como substrato del genio.
2. Una interpretación común es identificar esta fuerza misteriosa como “inconsciente”, precedente del reflexionado por Freud.
3. El genio actúa movido por las *fuerzas vivas* de la naturaleza, pero no sabe dar razón de la norma o ley que está actuando en él para su creación.
4. Podrían extraerse consecuencias para pensar la dicotomía: tradición/revolución en arte. El ‘síndrome vanguardista’ no tendría razón de ser si aceptamos los presupuestos de la estética kantiana, ya que toda obra salida de las manos del genio es ella misma fundadora de una nueva legalidad, si queremos podríamos llamarla siempre revolucionaria.

3. DE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA AL ESTADO DE FELICIDAD Y LIBERTAD

Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca)

SEGUNDA CARTA

Pero, ¿acaso no debería aprovechar mejor la libertad que me concedéis y ocupar vuestra atención con otro tema distinto al de las bellas artes? ¿No es cuando menos extemporáneo preocuparse ahora por elaborar un código para el mundo estético, cuando los acontecimientos del mundo moral atraen mucho más nuestro interés, y cuando el espíritu de investigación filosófica se ve impelido de modo tan insistente por las actuales circunstancias a ocuparse de la más perfecta de las obras de arte, la construcción de una verdadera libertad política?

No me gustaría vivir en otro siglo ni haber trabajado para otro tiempo. Se es tanto ciudadano de una época como de un Estado; y si se considera impropio, incluso ilícito, apartarse de los usos y costumbres del ámbito en que se vive, ¿por qué deberíamos sentirnos menos obligados a actuar conforme a las necesidades y al gusto del siglo?

Sin embargo, la época no parece pronunciarse en absoluto a favor del arte; al menos no de aquel arte hacia el que van a orientarse exclusivamente mis investigaciones. El curso de los acontecimientos ha dado al genio de la época una dirección que amenaza con alejarlo cada vez más del arte del ideal. Éste ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de las necesidades; porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales. Sin embargo, en los tiempos actuales

imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida. El *provecho* es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza, y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo. Incluso el espíritu de investigación filosófica arrebata a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites.

El filósofo y el hombre de mundo dirigen expectantes su mirada hacia la escena política, donde en estos momentos, según parece, se está decidiendo el gran destino de la humanidad. El hecho de no participar en este debate universal, ¿no delata una censurable indiferencia hacia el bien de la sociedad? Si este gran proceso incumbe de por sí, por su contenido y sus consecuencias, a todo aquél que se considere un ser humano, tanto más ha de interesar, por el modo como se lleva a cabo, a aquél que piensa por sí mismo. Una cuestión que hasta ahora sólo había dilucidado la ciega ley del más fuerte, se ha llevado, según parece, ante los tribunales de la razón pura, y aquél que sea capaz de llegar al punto central de la cuestión y elevarse desde su individualidad a la universalidad de la especie, puede considerarse miembro de este tribunal de la razón, del mismo modo que, en cuanto hombre y ciudadano universal, es parte interesada en el asunto y se ve envuelto de uno u otro modo en su solución. Así pues, lo que se decide en este juicio no es sólo un asunto particular, sino que la sentencia debe pronunciarse según leyes que cada hombre, en cuanto espíritu racional, está capacitado y autorizado para dictar.

¡Cómo me atraería investigar un tema así en compañía de un pensador cuyo ingenio se equipara a la liberalidad propia del ciudadano universal, y confiar el veredicto a un corazón que se consagra con tan bello entusiasmo al bien de la humanidad! ¡Qué sorpresa más agradable sería el que, en el reino de las ideas, coincidiera en las mismas conclusiones con vuestro espíritu libre de prejuicios, a pesar de la gran diferencia de condición y de la gran distancia que nos imponen las circunstancias del mundo real! El que me resista a esa tentación, y anteponga a la belleza a la libertad, no creo que tenga que disculparlo sólo por mi inclinación, sino que espero poder justificarlo valiéndome de principios. Espero convencerlos de que esta materia es mucho más ajena al gusto de la época que a sus necesidades, convencemos de que para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad. Pero no puedo daros prueba de ello sin haberos recordado antes los principios generales por los que se guía la razón para llevar a cabo una legislación política.

Sugerencias para interpretar el texto

1. En esta carta hace su propuesta de programa pedagógico-político a Friedrich von Augustenburg, príncipe ilustrado, al que encomia por su libertad de pensamiento. Como tranfondo está el texto de Kant *¿Qué es la Ilustración?*, también dedicado a un 'déspota ilustrado', Federico II el Grande.
2. El contexto de época es la *Aufklärung* alemana, época de esclarecimiento y educación de los espíritus. En Prusia y en Alemania la nobleza es prácticamente iletrada y la burguesía, integrada por un cuerpo de funcionarios, carece de peso político; por este motivo son los príncipes ilustrados los que promueven la cultura, desde arriba, en provecho del Estado. El ambiente de los 'salones' franceses es desconocido, con su deseo de saber fuera de la Academia.
3. Al comienzo de la carta Schiller expresa su aquiescencia a su mundo y a su época y reconoce la importancia del papel del Estado. Casi al final de ella se confiesa, además, cosmopolita.
4. Cuando habla del "arte ideal" probablemente está haciendo referencia al principio de autonomía del arte y desecha cualquier finalidad instrumental, o de simple *provecho*. Podríamos relacionarlo con la *Teoría estética* de Adorno, que también defiende el citado principio de libertad del arte y avisa del peligro de que degeneren en pura mercadería.
5. Hay otro texto kantiano de fondo, la *Crítica de la razón pura*, cuando alude al tribunal de la razón. Pero, a diferencia de él y de sus contemporáneos Fichte y Hegel, propone una educación, no sólo de la razón, sino también del sentimiento, en un intento de *armonizar* las facultades humanas. Ello será el pór-tico para la educación estético-política.

DUODÉCIMA CARTA

Para llevar a cabo esa doble tarea de hacer realidad lo necesario *en nosotros*, y someter a la ley de la necesidad lo real *fuera de nosotros*, somos movidos por dos fuerzas contrapuestas que, puesto que nos incitan a realizar su objeto, denominaremos acertadamente impulsos. El primero de estos impulsos, al que llamaré *sensible* resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material: no de darle materia, porque eso corresponde ya a una libre actividad de la persona, quien recibe la materia y la diferencia de sí misma, de lo permanente. Por materia no se entiende aquí más que variación o re-

alidad, que llena el tiempo; por consiguiente, ese impulso exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido. Este estado de tiempo meramente lleno de contenido se denomina sensación, y sólo gracias a él se manifiesta la existencia física o material.

Ya que todas las cosas que son en el tiempo forman una *sucesión*, entonces, si una cosa es, todas las demás quedan excluidas. En cuanto un instrumento alcanza un determinado tono de entre todos los que puede dar de sí, sólo ese tono es real; en cuanto el hombre experimenta la sensación del presente, toda la infinita posibilidad de sus determinaciones se reduce a esa única forma de existencia. Así pues, tendremos que la máxima limitación se dará allí donde ese impulso actúe de manera exclusiva; el hombre no es, en ese estado, más que una magnitud, un momento lleno de contenido, o más bien no es él, porque su personalidad desaparece mientras le dominan las sensaciones y el tiempo lo arrastre consigo.*

Los dominios de este impulso sensible llegan hasta los límites del hombre en cuanto ser finito, y ya que toda forma necesita de la materia para manifestarse, y todo absoluto de unos determinados límites, es por ello que la entera aparición de la humanidad está sin duda sujeta al impulso sensible. Pero si bien sólo él es capaz de despertar y desarrollar las disposiciones humanas, también es el único que hace imposible la perfección de la humanidad. Encadena en el mundo de los sentidos, con lazos indestructibles, al espíritu, que aspira a metas más elevadas, y ordena a la abstracción que abandone su libre camino hacia el infinito y regrese a los límites del presente. Sin duda, el pensamiento puede escapársele momentáneamente, y una voluntad firme puede oponerse con éxito a sus exigencias; pero enseguida la naturaleza oprimida vuelve a reclamar sus derechos, para insistir en la realidad de la existencia, en el contenido de nuestros conocimientos y en los fines de nuestra actividad.

* Los asteriscos aclaratorios son del propio Schiller.

- La lengua tiene una expresión muy acertada para definir ese estado de enajenación bajo el dominio de las sensaciones: *estar fuera de sí*, es decir, estar fuera del propio yo. Aunque esta expresión sólo se emplea cuando la sensación pasa a ser emoción, estado que se hace más evidente por su mayor duración, sin embargo, puede decirse que todo aquél que sólo siente está fuera de sí. Cuando cesa ese estado y se recupera el juicio, decimos también correctamente: *volver a sí*, es decir, volver al propio yo, restablecer la personalidad. De alguien que se desmaya no diremos que está fuera de sí, sino que ha *perdido el sentido*, es decir, que está privado de su yo, mientras que el primero está fuera de su yo. Por eso, de aquél que se recobra de un desmayo se dice que ha vuelto *en sí*, lo cual puede coexistir perfectamente con el estar fuera de sí.

El segundo de estos impulsos, que podemos denominar *impulso formal*, resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado. Dado que esta última, en cuanto unidad absoluta e indivisible, no puede estar nunca en contradicción consigo misma, *ya que nosotros seguimos siendo nosotros para toda la eternidad*, aquel impulso que insiste en la afirmación de la personalidad no podrá nunca exigir nada que no sea para toda la eternidad; así pues, decide para siempre lo que decide ahora, y exige ahora lo que exigirá siempre. Abarca todo el tiempo, y eso es tanto como decir que suprime el tiempo, que suprime la variación, que pretende que lo real sea necesario y eterno, y que lo eterno y necesario sea real; en otras palabras: exige la verdad y la justicia.

Mientras que el impulso sensible sólo da lugar a *casos*, el formal dicta *leyes*; leyes para el juicio, si se trata de conocimientos, leyes para la voluntad, si se trata de hechos. Ya sea que reconozcamos un objeto, que otorguemos validez objetiva a un estado subjetivo propio, o bien que actuemos a partir de conocimientos, que hagamos de lo objetivo el principio determinante de nuestro estado -en ambos casos arrebatamos ese estado a la jurisdicción del tiempo y le conferimos realidad para toda la humanidad y para todas las épocas, esto es, universalidad y necesidad. El sentimiento sólo puede decir: esto es verdad *para este sujeto y en este momento*, pero puede venir otro momento cualquiera, otro sujeto que anule la afirmación de la sensación presente. En cambio, cuando el pensamiento dice: *esto es*, decide entonces por y para siempre, y la validez de su afirmación queda refrendada por la propia personalidad, que se opone a toda variación. La inclinación puede decir tan sólo: esto es bueno para *tu individualidad y para tu necesidad presente*, pero la variación arrastrará consigo tu individualidad y tu necesidad presente y, lo que ahora anhelas ardentemente, lo hará un día objeto de tu aversión. Pero cuando el sentimiento moral dice: *esto ha de ser*, decide entonces por y para siempre: si reconoces la verdad porque es la verdad, y practicas la justicia porque es la justicia, has convertido entonces tu caso particular en ley para todos los casos, has tratado un momento de tu vida como si fuera eternidad.

Así pues, allí donde rige el impulso formal, y el objeto puro actúa en nosotros, se da la más perfecta extensión del ser, desaparecen todos los límites, y el hombre se eleva desde aquella unidad de magnitud a que lo habían reducido los míseros sentidos, a una *unidad ideal* que abarca el reino entero de los fenómenos. En ese proceso ya no estamos en el tiempo, sino que la entera sucesión infinita del tiempo está en nosotros. No somos ya individuos, sino especie; el juicio de to-

dos los espíritus se pronuncia por boca del nuestro, y nuestra acción representa la elección de todos los corazones.

Sugerencias para interpretar el texto

1. En este texto se expone la teoría de los impulsos, cuya fuente de inspiración es Fichte (*Fundamentos de la doctrina de la Ciencia*, 1794).
2. El primer impulso, llamado *sensible* (o *material*) tiene que ver con lo limitado y finito del hombre, considerado como *fenómeno*, como existencia en el tiempo. Se refiere al individuo.
3. El segundo impulso, llamado *formal* (o *espiritual*) está vinculado con la razón humana, que tiende a buscar explicaciones superiores. Gracias a ella el hombre se encarama más allá del cerco físico, suprime el tiempo y se asoma a la eternidad. Su referencia es la humanidad como especie y hace aparecer en ella el sentimiento moral: en el texto: “la elección de todos los corazones”, es decir, algo así como el imperativo categórico kantiano ‘romantizado’ por la vía de los sentimientos.
4. Cuando hace referencia a la *unidad ideal* está pensando en las ideas de la razón de Kant, que son lo incondicionado con respecto a la totalidad de los fenómenos: del mundo físico (idea de mundo), o la referencia a la totalidad de los fenómenos psíquicos (idea de alma).

DECIMOCUARTA CARTA

De esta manera nos hemos acercado al concepto de una acción recíproca entre los dos impulsos, en la que la actividad del uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro, en la que cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo.

Esta relación recíproca de ambos impulsos es, en principio, sólo una tarea para la razón, una tarea que el hombre únicamente será capaz de llevar a cabo en su totalidad si llega a la plenitud de su existencia. Es, en el sentido más propio del término, la *idea de su humanidad*, y por consiguiente un infinito al que puede ir acercándose cada vez más en el curso del tiempo, pero que nunca llegará a alcanzar. “No debe aspirar a la forma a expensas de su realidad, ni a la realidad a expensas de la forma; antes bien, ha de buscar el ser absoluto a través de un ser determinado, y al ser determinado a través de un ser infinito. Debe situarse frente a un mundo, porque es persona, y ha de

ser persona porque tiene un mundo ante sí. Debe sentir, porque es consciente de sí mismo, y ha de tener consciencia de sí, porque siente". El hombre no podrá experimentar nunca que se adecua a esa idea y, por consiguiente, tampoco que es hombre en la plena acepción de la palabra, mientras satisfaga exclusivamente uno solo de esos impulsos, o uno después del otro; pues mientras sólo sienta, su persona o su existencia absoluta será un misterio para él, y, mientras sólo piense, ignorará su existencia en el tiempo, o sea, su estado. Sin embargo, si hubiera casos en los que el hombre hiciera *al mismo tiempo* esa doble experiencia, en los que fuera consciente de su libertad y, a la vez, sintiera su existencia, en los que, al mismo tiempo, se sintiera materia y se conociera como espíritu, entonces tendría en estos casos, y únicamente en éstos, una intuición completa de su humanidad, y el objeto que le hubiera proporcionado esa intuición sería para él el símbolo *del cumplimiento* de su *determinación*, y por lo tanto (ya que ésta sólo puede alcanzarse en la totalidad del tiempo) serviría como una representación del infinito.

Suponiendo que casos de este tipo pudieran presentarse en la experiencia, despertarían en el hombre un nuevo impulso que, dado que los otros dos actúan conjuntamente en él, se opondría a cada uno de ellos, tomados por separado, y podría ser considerado con razón un nuevo impulso. El impulso sensible exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido; el impulso formal pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación. Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente (permítaseme llamarlo de momento *impulso de juego*, hasta que haya justificado esta denominación), el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo *en el tiempo*, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad.

El impulso sensible pretende ser determinado, exige recibir su objeto; el impulso formal pretende determinar *él mismo*, exige crear su objeto: el impulso de juego se encargará, pues, de recibir, tal como el impulso formal habría creado, y a crear tal como los sentidos tienden a recibir.

El impulso sensible excluye de su sujeto toda autonomía y libertad, el formal excluye del suyo toda dependencia, toda pasividad. Pero la exclusión de la libertad es una necesidad física, y la exclusión de la pasividad, una necesidad moral. Ambos impulsos coaccionan, pues, al ánimo; el primero mediante leyes naturales, el segundo mediante leyes racionales. El impulso de juego, en el que ambos actúan unidos, coaccionará entonces al ánimo, moral y físicamente. Ya que suprime toda arbitrariedad, suprimirá también toda coacción, y liberará al hombre tanto física como moralmente. Si abrazamos apasionadamente a alguien que merece nuestro desprecio, sentimos la pe-

nosa *coacción de la naturaleza*. Si nos enemistamos con alguien al que no podemos dejar de respetar, sentimos la penosa *coacción de la razón*. Pero la persona atrae nuestro interés y merece, a la vez, nuestro respeto, entonces desaparece tanto la coacción de la sensibilidad, como la de la razón, y empezamos a amarle, es decir, a conjugar nuestra inclinación y nuestro respeto.

Además, ya que el impulso sensible nos coacciona físicamente, el formal nos coacciona moralmente, el primero deja al azar nuestro carácter formal, y el segundo, nuestro carácter material; es decir, es accidental que nuestra felicidad coincida o no con nuestra perfección, o que nuestra perfección coincida con nuestra felicidad. El impulso de juego, en el que los otros dos actúan conjuntamente, convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales *a ambas*, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma. En la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Se plantea el principio de la acción y determinación de los impulsos humanos. Ambos impulsos, unidos en acción recíproca darán lugar al impulso de juego, que sería la puesta en práctica de la libertad.
2. Por el primer impulso, el hombre sólo siente, se siente materia en el tiempo; por el segundo, sólo piensa, se piensa como espíritu; pero si hace la experiencia de la actuación conjunta de esos dos principios, intuye su humanidad.
3. El *impulso de juego* está en la base de la filosofía de la reconciliación de Schiller, de su intento de educación en *armonía* de todos los principios, impulsos y facultades de la naturaleza humana. Ésta es su apuesta utópica de una educación estética para la felicidad y la libertad.
4. Sería de interés que nos ocupásemos de la concepción del tiempo, una de las categorías esenciales de la estética contemporánea. En la presente carta atribuye al impulso de juego la función de “suprimir el tiempo *en el tiempo* [...] unir el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad”. Así queda

- definido el carácter fundamental de 'instantaneidad' y 'espontaneidad' de la experiencia estética.
5. La instantaneidad hace referencia al carácter súbito y momentáneo de la experiencia de la belleza. Ello no significa que el hombre pierda la consciencia de su ser, sino que el *don* de la belleza, captada en el instante, le hace alcanzar una intuición de su humanidad, que Schiller ya había definido, en (XI) como tendencia a la divinidad.
 6. El don del instante, tan en consonancia con el espíritu de los románticos: "¡Detente instante, eres tan bello!" (Goethe) puede ser contrapuesto a la concepción nietzscheana del 'éxtasis dionisiaco', en el que hay una pérdida de sí y una fusión con el todo, en el evangelio de la reconciliación universal con todo lo que hay.
 7. La experiencia estética como don súbito también puede ser comparada con la idea de *visio beatifica* de la divinidad, que procede de la teología y de las formulaciones de la mística. Trasladada al plano profano, se transforma en contemplación de la belleza.
 8. Esta última vinculación con la teología nos llevaría a otra característica de la contemplación estética: su carácter de 'inefabilidad' y 'misterio'. Véase (XV) la referencia a Juno Ludovisi.
 9. Estos caracteres de instantaneidad, inexpresabilidad y misterio han sido recogidos por las reflexiones estéticas de Benjamin y Adorno.

VIGESIMOCUARTA CARTA

Así pues, podemos diferenciar tres momentos o estadios de evolución, por los que han de pasar necesariamente, y en un determinado orden, tanto el individuo como la totalidad de la especie, para poder completar el ciclo de su determinación. Por causas accidentales, que yacen en el influjo de elementos externos, o en el libre arbitrio del hombre, estos distintos períodos pueden verse alargados o abreviados, pero no podemos prescindir de ninguno de ellos, y tampoco el orden en que se suceden puede verse alterado ni por la naturaleza, ni por la voluntad. El ser humano, en su estado *físico*, soporta pura y simplemente el poder de la naturaleza; se libra de este poder en el estado *estético*, y lo domina en el *estado moral*.

¿Qué es el hombre, antes de que la belleza suscite en él el libre placer y la serena forma calme su existencia salvaje? Un ser siempre uniforme en sus fines, y eternamente variable en sus juicios, egoísta sin ser él mismo, desatado sin llegar a ser libre, esclavo sin servir a

ninguna regla. En esa edad, el mundo sólo significa destino para él, sin ser aún objeto; sólo existe aquello que le hace existir; lo que nada le da, ni nada le quita, carece de existencia para él. Los fenómenos se le presentan aislados y separados de todos los demás, tal y como él mismo se ve en la sucesión de los seres. Todo lo que existe, existe para él según la sentencia del instante, toda variación le parece una creación completamente nueva, porque, junto a lo necesario *en él*, falta la necesidad *fuera de él*, que aúna las figuras cambiantes para dar forma a un universo, y mantiene la ley en el escenario del mundo, mientras el individuo pasa, fugitivo. En vano la naturaleza hace desfilar su rica variedad ante los sentidos del hombre sensible; éste no ve en la soberbia plenitud natural nada más que una presa, no ve en su poder y su grandeza nada más que un enemigo. O bien se precipita vehemente hacia los objetos, y pretendiendo en su apetencia, apoderarse de ellos, o los objetos arremeten, devastadores, contra él, y él los aparta de sí, aborreciéndolos. En ambos casos, su relación con el mundo sensible es de *contacto* inmediato y, acosado continuamente por su embate, atormentado sin cesar por la imperiosa necesidad, no descansa nunca sino en la extenuación, ni halla límites sino en el apetito saciado.

*Aunque el pecho violento y el potente
corazón de los Titanes es
su cierta herencia, sin embargo el dios
forjó en torno a su frente un férreo lazo
y ocultó a su mirada esquiva y lúgubre
juicio y temple, sabiduría y paciencia.
Todo apetito se les vuelve ira
y su ira se extiende inmensa en torno suyo.*

Ifigenia en Tauris, Goethe, Acto I, escena 3

Desconociendo su propia dignidad humana, está muy lejos de respetarla en los demás, y consciente de su propio apetito salvaje, lo teme en cualquier criatura semejante a él. No ve nunca a los otros en sí, sino que se ve a sí mismo en los otros, y la sociedad, en lugar de orientarle hacia la especie, lo encierra cada vez más estrechamente en su individualidad. Avanza con esa sórdida limitación por la sombría vida, hasta que una naturaleza favorable aparta de sus lóbregos sentidos la carga de la materia, la reflexión le separa *a él mismo* de las cosas, y los objetos se muestran por fin en el reflejo de la conciencia.

Sin duda, este estado de tosca naturaleza, tal como se ha descrito aquí, no puede encontrarse en ningún pueblo ni edad determinados; es una pura idea, pero una idea con la que coinciden escrupulosamente ciertos rasgos de la experiencia. Puede decirse que el hombre no se

ha hallado nunca inmerso del todo en ese estado animal, pero tampoco ha podido evitarlo nunca por completo. Aun en los sujetos más toscos pueden encontrarse huellas inequívocas de libertad racional, de la misma manera que tampoco faltan, en los más cultos, momentos que recuerdan aquel sórdido estado natural. Es propio del hombre reunir en su naturaleza lo más elevado y lo más bajo, y si bien su *dignidad* consiste en una estricta diferenciación de ambos caracteres, su *felicidad* descansa en una hábil supresión de esa diferencia. La cultura, que ha de armonizar su dignidad y su felicidad, tendrá que procurar mantener la máxima pureza de esos dos principios en su mezcla más íntima.

Por ello, la primera aparición de la razón en el hombre no constituye aún el comienzo de su humanidad. La humanidad nace sólo con la libertad, y la primera tarea de la razón es acabar con la dependencia sensible del hombre; un fenómeno que, por su importancia y universalidad, no me parece aún desarrollado debidamente. La razón, como sabemos, se da a conocer en el hombre exigiendo lo absoluto (lo que se fundamenta a sí mismo, y lo necesario) y, dado que el hombre no puede satisfacer esa exigencia en ningún estado concreto de su existencia física, se ve obligado a abandonar por completo la materia y a remontarse, desde una realidad limitada, hacia las ideas. Pero, a pesar de que el verdadero sentido de esa exigencia de la razón es arrancarlo a los límites del tiempo, y llevarlo del mundo sensible al mundo de las ideas, puede, sin embargo, basándose en una falsa interpretación (apenas remediable en esa época de predominio de la sensibilidad), dirigirse a la existencia física, y precipitar al hombre en la más terrible de las servidumbres, en lugar de hacerlo independiente.

Y así ocurre de hecho. Con las alas de la imaginación, el hombre abandona el limitado horizonte del presente, en el que se encierra la pura animalidad, para aspirar a un futuro sin limitaciones; pero mientras que el infinito va naciendo ante su vertiginosa imaginación, su corazón no ha dejado aún de vivir en lo particular, ni de servir al instante. Inmerso en su animalidad, le sorprende el impulso hacia lo absoluto, pero como en ese sórdido estado todas sus aspiraciones se dirigen tan sólo a lo material y a lo temporal, y se limitan únicamente a su ser individual, aquella exigencia le induce sólo a extender hacia el infinito su ser individual, en lugar de hacer abstracción de él, a buscar una materia inagotable, en lugar de la forma, una variación incesante y una afirmación absoluta de su existencia temporal, en lugar de la permanencia. El mismo impulso que, aplicado a su pensamiento y a sus actos, debería conducirlo a la verdad y a la moralidad, no da origen ahora, referido a su pasividad y a su sentir, a otra cosa que a un limitado afán, una exigencia absoluta. Los primeros frutos que recoge en el reino del espíritu son, pues, *la inquietud y el temor*, ambos efec-

to de la razón, no de la sensibilidad, pero de una razón que ha equivocado su objeto, y que impone su imperativo directamente a la materia. Fruto de este árbol son todos los sistemas categóricos que prometen la felicidad, ya se refieran al día presente o a la vida entera o, lo que no los hace más dignos de respeto, a toda la eternidad. Una duración ilimitada de la existencia y del bienestar, sólo por esa existencia y bienestar mismos, es un mero ideal forjado por la apetencia, y, por consiguiente, se trata de una exigencia que sólo puede ser planteada por una animalidad que aspira a lo absoluto. Así pues, sin ganar nada para su humanidad con una manifestación racional de este tipo, el hombre sale perdiendo además la feliz limitación del animal, al cual sólo aventaja por el hecho nada envidiable de haber perdido la posesión del presente en aras de su aspiración a lo absoluto, sin buscar, sin embargo, en toda esa lejanía ilimitada otra cosa que el mismo presente.

Pero aun cuando la razón no yerre su objetivo, ni se equivoque de planteamiento, la sensibilidad seguirá falseando aún por mucho tiempo la respuesta. En cuanto el hombre empieza a hacer uso de su entendimiento y a relacionar entre sí los fenómenos que le rodean de acuerdo a causas y efectos, la razón, conforme a su concepto, exige una relación absoluta y un fundamento incondicionado. Para poder plantearse una exigencia como ésta, el hombre ha de haber dejado ya tras de sí la sensibilidad; pero la sensibilidad se sirve precisamente de esa exigencia para recuperar al fugitivo. Pues, en este punto, para cumplir esa exigencia de la razón, el hombre tendría que abandonar por completo el mundo sensible, y alzar el vuelo hacia el mundo puro de las ideas, porque el entendimiento permanece siempre dentro de los límites de lo condicionado y seguirá haciendo siempre una pregunta tras otra, sin llegar nunca a la respuesta final. Pero como el hombre al que nos referimos aquí no es todavía capaz de una abstracción semejante, buscará aquello que no puede encontrar en su *ámbito sensible de conocimiento*, y que aún no busca en el plano superior de la razón pura, lo buscará en un ámbito inferior, en el *de su sentimiento*, y le parecerá que lo encuentra. Si bien la sensibilidad no le enseña ninguna cosa que tenga en sí su propio fundamento y que se dé a sí misma una ley, le enseña sin embargo algo que ignora todo fundamento y no respeta ninguna ley. Ya que no puede dar respuesta a las preguntas del entendimiento con ningún fundamento último e interior, las acalla al menos con el concepto de lo *infundado*, y sigue sometido a la ciega coacción de la materia, porque no es capaz de comprender la sublime necesidad de la razón. Puesto que la sensibilidad no conoce otra *finalidad* que su propio provecho, ni se siente guiada por ninguna otra *causa* que por el ciego azar, el hombre convierte al primero en el principio determinante de sus actos, y al segundo en el principio rector del mundo.

Ni siquiera el elemento sagrado del hombre, la ley moral, puede sustraerse, en su primera aparición sensible, a esta falsificación. Como la ley moral se manifiesta sólo prohibiendo, y en contra del interés del sensible amor propio del hombre, tendrá que parecerle algo ajeno a él, en tanto no haya llegado a considerar ese amor propio como lo ajeno, y la voz de la razón como su verdadero yo. Sólo siente las cadenas que le impone la razón, y no la liberación infinita que ésta le procura. Sin presentir la dignidad del legislador que hay dentro de él, siente sólo la coacción y la impotencia del súbdito. Ya que, en su experiencia, el impulso sensible *precede* al impulso moral, da a la ley de la necesidad un principio en el tiempo, un *origen positivo*, e incurriendo en el más desafortunado de los errores, convierte lo invariable y eterno que hay en él en un accidente pasajero. Se convence a sí mismo de que los conceptos de derecho e injusticia son estatutos impuestos por una determinada voluntad, y no admite que sean válidos en sí mismos y para siempre. Del mismo modo que, para explicar fenómenos naturales particulares, va más allá de la *naturaleza* y busca fuera de ella lo que sólo puede encontrar en el seno de la ley natural, va también más allá de la razón para explicar la moralidad, y se burla de su propia humanidad, buscando por este camino el carácter de la divinidad. No es de extrañar que aquella religión que consiguió renunciando a su humanidad se muestre digna de tal origen, que no considere leyes necesariamente vinculantes *para* toda la eternidad, aquellas que no vinculan *desde* la eternidad misma. No se trata de un ser sagrado, sino de un ser poderoso. El espíritu que inspira su adoración de dios es, pues, el temor, que envilece al hombre, y no la veneración, que aumenta la estima que el hombre siente por sí mismo.

Aunque estas numerosas discrepancias del hombre con respecto al ideal de su determinación no pueden tener lugar todas en la misma época, ya que el hombre debe recorrer varios niveles para pasar desde el estado en que carece de pensamiento al de un pensamiento equivocado, desde la carencia de voluntad a la corrupción de esa voluntad, sin embargo estas discrepancias son, todas, consecuencia del estado físico, porque en todas ellas el impulso vital domina al impulso formal. Ya sea que la razón aún no se haya manifestado en el hombre y lo físico lo domine aún con ciega necesidad, o bien que la razón no se haya purificado aún lo bastante de los sentidos y que la moralidad obedezca todavía a lo puramente físico, en ambos casos el único principio que domina al hombre es un principio material, y el ser humano es, al menos conforme a su tendencia última, un ser sensible; con la única diferencia de que, en el primer caso, es un animal irracional, y en el segundo, un animal racional. Pero no ha de ser ni lo uno ni lo otro, ha de ser hombre; ni la naturaleza puede dominarlo de manera exclusiva, ni la razón condicionadamente. Ambas legislaciones han

de coexistir, siendo por completo independientes una de la otra, y, sin embargo, han de concordar perfectamente entre sí.

Sugerencias para interpretar el texto

1. En esta carta se plantea una reflexión intemporal sobre la naturaleza humana, ya que, a pesar de hablar de tres estadios, no propone exactamente una evolución sucesiva y el abandono del estadio anterior para pasar al siguiente. Estaría presente, más bien el concepto hegeliano de *Aufhebung* “integrar” y “superar” los momentos anteriores.
2. En primer lugar describe el estado *físico* como un estado de tosca naturaleza, en el que domina el impulso *sensible* (o *material*) que encierra al hombre en su individualidad, desconociendo su dignidad de hombre. Siente pavor de verse arrojado al acontecimiento y no puede predecir nada, a partir de leyes, que lo tranquilizarían.
3. El siguiente momento es el estado *moral*, en el que aparece el espíritu, o la razón, con su exigencia de absoluto. Sin embargo, sigue viviendo la contradicción entre sus facultades (imaginación, sentimientos y razón) que le sume en un estado de *inquietud* y *temor*. En este estadio domina el impulso *formal*, su espíritu le hace conocedor de la ley moral, pero sólo en su aspecto negativo o coercitivo y su religión está también en estado burdo, sólo siente ante la divinidad un sentimiento de temor.
4. Para llegar al tercer momento, o estado *estético*, sólo preludiado en esta carta, el hombre ha de conseguir *armonizar* sus facultades (que se adecuen a las leyes de la naturaleza y de la razón); en segundo lugar lograr la acción conjunta de ambos impulsos en el impulso de *juego*, y, como consecuencia, considerar la cultura como una unidad y concordia entre su dignidad, felicidad y libertad.

4. HÖLDERLIN Y LO TRÁGICO

Hölderlin, *Ensayos* (Trad. Felipe Martínez Marzoa)

Notas sobre *Edipo*

Sería bueno, para asegurar a los poetas, incluso entre nosotros, una existencia ciudadana, que, incluso entre nosotros, salvo la diferencia de los tiempos y de las constituciones, se elevase la poesía a la altura de la *μηχανή* de los antiguos.

Incluso a otras obras de arte les falta, comparadas con las griegas, la seguridad; al menos, hasta ahora han sido juzgadas más según impresiones que ellas hacen que según su cálculo legal y restante modo de proceder por el cual lo bello es producido. Pero la moderna poesía tiene falta, en particular, por lo que se refiere a la escuela y el oficio; le falta, en efecto, que su modo de proceder pueda ser calculado y enseñado y que, cuando ha sido aprendido, pueda siempre ser repetido con seguridad en la práctica. Entre los hombres, en cada cosa hay que mirar ante todo a que ello es algo, es decir: a que ello es conocible en aquello que sirve de medio (*moyen*) de su aparición, a que el modo en que ello está condicionado puede ser determinado y enseñado. Por eso y por más altas razones necesita la poesía en particular de principios y límites seguros y característicos.

A esto precisamente pertenece, en primer lugar, aquel cálculo legal.

A continuación hay que mirar a cómo el contenido se distingue de esto, mediante qué modo de proceder, y cómo, en la conexión infinita, pero determinada de un lado a otro, el contenido particular se comporta con respecto al cálculo universal, y el curso y lo que hay que fijar, el sentido viviente, que no puede ser calculado, es puesto en relación con la ley calculable.

La ley, el cálculo, el modo, según los cuales un sistema de sensación, el hombre entero, se desarrolla en cuanto que está bajo el influjo del elemento, y según los cuales representación y sensación y razonamiento, en sucesiones diversas, pero siempre según una regla segura, proceden uno tras otro, esa ley, cálculo, modo, es, en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguirse uno a otro.

El transporte trágico es, en efecto, propiamente vacío, y es el más no-ligado.

Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el *transporte*, se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma.

Por eso, el seguirse uno a otro del cálculo, y el ritmo, es dividido y, en sus dos mitades, se relaciona, lo uno a lo otro, de tal manera que ellas, como iguales en peso, aparecen.

Pues bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las *primeras* arrastradas por las *siguientes*, entonces la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene que encontrarse *antes*, de modo que la primera mitad esté como protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo.

Si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que más bien las *siguientes* son apretadas por *las iniciales*, entonces la cesura se encontrará más hacia el final, porque es el final lo que ha de ser como protegido frente al comienzo, y, consiguientemente, el equilibrio se inclinará más hacia el final, porque la primera mitad se alarga más y el equilibrio, en consecuencia, tiene lugar más tarde. Todo esto por lo que se refiere a la ley calculable.

Pues bien, la primera de las leyes trágicas aquí citadas es la de <Edipo>.

<Antígona> va según la segunda aquí tratada.

En ambas piezas, la cesura la hacen las palabras de Tiresias.

Él ingresa en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos.

II

La *inteligibilidad* del todo estriba especialmente en que se capte y se retenga en la mirada la escena en la que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo y es tentado hacia el *nefas*.

En efecto, la sentencia del oráculo dice:

*Mandado nos ha Febo claramente, el rey,
debemos del país la mancha, nutrida sobre este suelo,
perseguir, no alimentar lo que no puede ser salvado*¹

Esto podía querer decir: erigid, en general, una justicia recta y pura, mantened buen orden ciudadano. Pero, en seguida, Edipo habla sacerdotalmente:

*Mediante qué purificación, etc.*²

Y va a lo particular:

*Y ¿para qué hombre indica él este destino?*³

Y así lleva *los pensamientos* de Creonte a la palabra terrible:

*Era para nosotros, ¡oh rey!, Layo antaño señor
en este país, antes de que tú gobernaras la ciudad.*⁴

Así son traídas al mismo punto la sentencia del oráculo y la historia, no necesariamente implicada en ella, de la muerte de Layo. En la escena inmediatamente siguiente, en rabioso presentimiento, el espíritu de Edipo, sabiendo todo, pronuncia expresamente el *nefas*, en cuanto que, recelosamente, interpreta el mandato general llevándolo a lo particular, y lo refiere a un causante de la muerte de Layo, y toma entonces también el crimen como infinito.

*El que, de entre vosotros, del hijo de Labdaco,
Layo, sepa por obra de quién ha perecido,
a ése le digo que me lo revele todo, etc.*⁵

1. La versión de *Edipo rey* es de Hölderlin, a cuya publicación acompañó con las "Notas". En la versión castellana de Marzoa sigue el texto alemán traducido y una indicación de la localización de los versos griegos: vv. 96-98

2. V. 99.

3. V. 102.

4. Vv. 103-104.

5. Vv. 224-226.

De aquí luego, al comienzo de la segunda mitad, en la escena con el mensajero de Corinto, cuando de nuevo es tentado a vivir, la desesperada lucha por llegar a sí mismo, el esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí mismo, la loca, salvaje búsqueda de una conciencia.

Yocasta

*Pues hacia arriba dobla Edipo el ánimo
en múltiple tortura, no, como un hombre,
sensatamente, interpreta por lo antiguo lo
[nuevo].¹⁰*

Edipo

*¡Oh mi más amada cabeza, de mi esposa
[Yocasta!
¿Por qué me has llamado a fuera del
[palacio?]¹¹*

Edipo

*De enfermedad se extinguió, a lo que parece,
[el viejo].*

El mensajero

*Y de haberse medido lo bastante a la mag-
[nitud del tiempo].¹²*

Es de notar cómo aquí, ante la sentencia buena, el Espíritu de Edipo se levanta; así pueden los discursos que siguen aparecer a partir de un motivo más noble. Aquí él, que ahora precisamente no soporta con hombros hercúleos, en su gran debilidad, llegar a ser dueño de sí, arroja lejos los regios cuidados:

*¡Ea!, ¿quién podrá ahora, mujer, otra vez más
el hogar profético interrogar, o
los pájaros que gritan de arriba?; según su sentido
yo tenía que matar a mi padre, el que
muerto duerme bajo la tierra; y aquí
estoy yo, y pura es mi lanza, a no ser que
en el sueño haya muerto por obra mía; se llevó
[consigo
las presentes sentencias de los videntes, y yace ahora
en el Hades, Pólibo, y aquello ya no es válido].¹³*

10. Vv. 914-916.

11. Vv. 950-951.

12. Vv. 962-963.

13. Vv. 964-972. En vez de "a no ser que en el sueño haya muerto por obra mía", el texto griego da "a no ser que haya perecido de nostalgia por mí; en tal caso habría muerto por obra mía" (Nota de Marzóa).

Finalmente domina en los discursos ante todo la demente búsqueda de una conciencia.

El mensajero
Bien muestras, hijo, que no sabes lo que haces.

Edipo
¿Cómo?, ¡anciano, por los dioses, habla!¹⁴

Edipo
¿Qué dices?, ¿no me ha engendrado Pólipo?

El mensajero
Aproximadamente tanto como yo.

Edipo
¿Cómo?, ¿un padre, igual que el que no es nadie?

El mensajero
Un padre. No Pólipo; no yo.

Edipo
¿Por qué, entonces, me llamaba hijo?¹⁵

El mensajero
Te solté; tus pies estaban cosidos.

Edipo
Terrible afrenta traje de los pañales.

El mensajero
De modo que por ello has sido nombrado.

Edipo
¡Oh, dioses! Por mi padre o por mi madre, dílo.¹⁶

Yocasta
¡No, por los dioses! Si te preocupa la vida, no averigües. Bastante sufro.

14. Vv. 1008-1009.

15. Vv. 1017-1021.

16. Vv. 1034-1037.

Edipo

*¡Ten coraje! Si fuera yo de tres madres
triplemente esclavo, eso no te envilecería a ti.*¹⁷

Edipo

*Lo que haya de ser, rompa. Mi linaje quiero,
aunque sea pequeño, quiero, con todo, conocerlo.
Con razón ella está, pues las mujeres piensan grande,
avergonzada de mi bajo nacimiento.
Pero yo quiero, teniéndome por hijo de la fortuna,
de la bien dotada, no ser deshonrado.
Pues tal es mi madre. Y pequeño y grande
me han rodeado las lunas de mi mismo nacimiento.
Y, así engendrado, no quiero salir tal
que no haya averiguado hasta el fin, lo que soy.*¹⁸

Precisamente en este buscarlo todo, este interpretarlo todo, consiste también el que su espíritu, al final, sucumba al rudo y simple lenguaje de sus servidores.

Porque tales hombres se mantienen en una relación violenta, también su lenguaje, casi al modo de las furias, habla en una conexión más violenta.

III

La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen. Uno en la saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión. Τηζ γύσεωζ γραμματεὺς ἦν τὸν κάλαμον ἀποβρέχων εὖνουν.¹⁹

De ahí el diálogo siempre conflictivo, de ahí el coro como contraste frente al diálogo. De ahí el agarrarse una a otra, demasiado inocente, demasiado mecánico y que acaba tácticamente, entre las diversas partes, en el diálogo, y entre el coro y el diálogo y entre las grandes partes o drámata, que constan de coro y diálogo. Todo es discurso contra discurso, que recíprocamente se suprimen.

17. Vv. 1060-1063.

18. Vv. 1076-1085.

19. "Era escriba de la naturaleza, mojando la pluma benévola" Cita (inexacta) de Suidas (Μαρζαα).

Así, en los coros de “Edipo”, lo quejumbroso, lo pacífico y lo religioso, la piadosa mentira (“si yo soy adivino”, etc.) y la compasión hasta el total agotamiento frente a un diálogo que, en su rabiosa afectabilidad, quiere desgarrar el alma de estos oyentes precisamente; en las escenas, las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso por herejía, en cuanto lenguaje para un mundo en el que, entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado, en un tiempo ocioso, el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y *la memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad*, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.

En momento tal, el hombre olvida a sí mismo y al dios, y se da la vuelta –cierto que de manera sagrada– como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios, porque él no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel: el tiempo, porque en tal momento se vuelve categóricamente, y comienzo y final en él no pueden en absoluto hacerse rimar; el hombre, porque en este momento tiene que seguir la vuelta categórica y, con ello, no puede en absoluto en lo que sigue igualar con lo inicial.

Así se yergue Hemón en “Antígona”. Así Edipo mismo en el medio de la tragedia de Edipo.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Toda la primera parte hace referencia a una serie de leyes poéticas, que no las tomaremos en consideración para la presente interpretación.
2. Entre esas leyes trata el tema de la *cesura*, que algunos intérpretes han considerado como un trasunto, en clave poética, del tema filosófico de la *escisión*. En ambos casos se hace referencia a un lugar de en medio o hiato, donde se juegan las acciones importantes.
3. A partir de II aparece el tema del *nefas* (“impiedad”, “sacrilegio”). Edipo es tentado por el *nefas*, “en rabioso presentimiento”, a adoptar posiciones contrarias a la voluntad de los dioses. Aquí podría establecerse un paralelismo con Empédocles, cuya *hybris* le hace plantar cara a los dioses y contrariar sus designios. Ambos son pensados por Hölderlin como personajes *trágicos*.
4. En el diálogo con Tiresias Edipo “ha rasgado sus límites” al interpretar con excesivo celo el precepto escrito en el frontispicio

del Oráculo de Delfos: “Conócete a ti mismo”. Todo enigma, también el del destino, entraña un desafío, provoca al hombre y le insta a desobedecer a los dioses. Esta tremenda carga de hostilidad de la que van acompañados los enigmas, para los griegos, ha sido analizada, con precisión y genialidad por Giorgio Colli.²⁰

5. Edipo es presentado por Hölderlin como un precedente del hombre moderno por la apasionada, humillante y casi siempre frustrada tarea de la búsqueda de una consciencia, de una identidad.
6. A partir de III aparece el concepto de lo *trágico*: escisiones y reconciliaciones ilimitadas en el seno de los hombres, la naturaleza y el dios.
7. En la última parte del texto aparece un tema muy querido de Hölderlin: la huida de los dioses. En el tiempo menesteroso de los dioses huidos es piedad, por parte de los hombres, responderles con la misma moneda de infidelidad. Este tema ha sido reinterpretado por Heidegger en la conferencia *¿Y para qué poetas?*,²¹ pronunciada en memoria del veinte aniversario de la muerte de Rilke (29 de diciembre de 1926). En tiempos de penuria, de la noche del mundo por la “falta de dios”, la tarea de Hölderlin (y de la poesía) es tomar consciencia de que el mundo ha quedado privado de fundamento. Los poetas son los encargados de bajar, los primeros, al abismo, recoger las huellas de los dioses huidos y transformarlas en canto reparador.

Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia* (Trad. Jesús Munárriz)

Hiperion a Belarmino

Entonces quise irme de Alemania. Ya no quería seguir buscando nada en ese pueblo, ya había sido mortificado bastante con implacables ultrajes, no quería que mi alma se desangrara por completo entre tales gentes.

Pero la celeste primavera me retuvo; era la única alegría que me quedaba, sí, era mi último amor, ¿cómo podía yo pensar en otras cosas y abandonar el país donde estaba también ella?

20. Colli, *El nacimiento de la filosofía*, (Trad. Carlos Manzano), Tusquets, Barcelona, 1977.

21. Incluido en *Caminos de bosque* (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza, Madrid, 1998.

¡Belarmino! Nunca había experimentado de forma tan completa aquella antigua sentencia del destino: que una nueva felicidad nace en el corazón cuando se mantiene firme y logra soportar y atravesar la medianoche de la pesadumbre, y que, como el canto del ruiseñor sólo se oye en la oscuridad, el himno a la vida del mundo sólo se deja escuchar en nosotros en el fondo del dolor. Pues a partir de entonces viví en compañía de los árboles en flor como entre genios benéficos, y los claros arroyos que a sus pies corrían me arrancaban, con sus susurros semejantes a voces divinas, las penas del pecho. ¡Y lo mismo me sucedía en todas partes, querido Belarmino!... cuando descansaba en la hierba y el verdor de su tierna vida me rodeaba, cuando subía a la tibia colina donde las rosas crecen al borde del sendero pedregoso, o cuando recorría en barca las riberas del río y todas las islas que su cuidado mantiene.

Y a menudo cuando, de mañana, subía a la cumbre de la montaña como los enfermos van en busca de la fuente milagrosa, por entre las flores aún dormidas, y mientras que junto a mí las avecillas, saciadas de las dulzuras del sueño, echaban a volar desde los matorrales, titubeando en la luz del amanecer y ávidas del día, y el aire, ya más vivo, llevaba hasta lo alto las oraciones de los valles, las voces de los rebaños y el son de las campanas matinales, y después, cuando la alta luz, con su serenidad divina, recorría su camino habitual, encantando la tierra con la vida inmortal que templaba su corazón, y todos sus hijos volvían a sentirse vivos. . entonces, como la luna que se queda un rato en el cielo para compartir la alegría del día, permanecía solitario yo también por encima de la llanura, y derramaba lágrimas de amor contemplando sus límites y el brillo de las corrientes de agua, y durante mucho tiempo no podía apartar los ojos de aquel espectáculo.

O al atardecer, cuando me hundía en el valle hasta la cuna de la fuente, donde me rodeaban con sus murmullos los oscuros robles, y la naturaleza me enterraba en su paz como al que muere de muerte sagrada; y luego, cuando la tierra era una sombra y una vida invisible susurraba en las copas de los árboles, y sobre las copas se mantenían quietas las nubes del atardecer, montaña deslumbrante desde la que caían sobre mí los rayos celestes como torrentes para saciar al viajero sediento... “¡Oh sol, oh vientos!, ” exclamaba entonces, “¡sólo entre vosotros vive todavía mi corazón como entre hermanos!”

Así me entregaba cada vez más a la cordial naturaleza, incluso de una forma excesiva. ¡Pero me hubiera gustado tanto transformarme en niño para estar más cerca de ella, me hubiera gustado tanto saber menos y convertirme en un puro rayo de luz para estar más cerca de ella! ¡Oh, sentirme un instante inmerso en su paz, en su belleza, valía para mí más que años enteros de pensamientos, más que todos los experimentos del hombre, que quiere experimentarlo todo! Todo lo

que he aprendido, lo que he hecho en mi vida, se derretía como el hielo, y todos los proyectos de la juventud se extinguían en mí; y vosotros, lejanos seres queridos, muertos y vivos, ¡qué íntimamente unidos estábamos!

Un día estaba sentado junto a un pozo en el campo, lejos de casa, a la sombra de unas rocas cubiertas de hiedra y, en lo alto, de arbustos en flor. Era el mediodía más hermoso que yo había visto nunca. Soplaban una dulce brisa y la tierra resplandecía aún con su frescura matinal, y la luz sonreía silenciosamente en su Eter natal. La gente se había marchado a descansar del trabajo en la mesa familiar; mi amor estaba solo con la primavera y había en mí una nostalgia indefinible. “Diótima”, grité, “¿dónde estás, sí, dónde estás?” Y creí escuchar la voz de Diótima, la voz que en otro tiempo me había serenado en los días alegres...

“¡Estoy con los míos”, gritó, “con los tuyos, con los que desconoce el extraviado espíritu de los hombres!”

Un dulce pavor se apoderó de mí y mis pensamientos se adormecieron en mi interior.

“Hermosas palabras de aquella sagrada boca”, exclamé al despertarme. “Querido enigma, ¿te he entendido bien?”

Y aún me volví a mirar otra vez la fría noche de los hombres, y me estremecí y lloré de alegría por ser tan feliz, y me parece que pronuncié palabras, pero eran como el crepitar del fuego cuando asciende y deja las cenizas tras de sí...

“¡Oh naturaleza, con tus dioses”, pensé, “yo he soñado hasta el final el sueño de las cosas humanas y digo que sólo tú vives, y cuanto han conseguido o pensado los hombres inquietos se derrite como granos de cera al calor de tus llamas!

”¿Cuánto hace que están privados de ti? Oh, ¿cuánto hace que sus muchedumbres te injurian, te insultan a ti y a tus dioses, que están vivos en apacible felicidad?” Los hombres caen de ti como frutos podridos; ¡deja que se hundan en ti, así volverán de nuevo a tus raíces! Y a mí, oh árbol de la vida, ¡hazme reverdecer otra vez contigo y envolver con mi aliento tu copa y los botones de tus ramas, apaciblemente unidos tú y yo, pues todos hemos brotado de la misma dorada semilla!

”¡Oh fuentes de la tierra!, ¡oh flores!, ¡y vosotros, bosques, y águilas, y tú, luz fraternal!, ¡qué antiguo y qué nuevo es nuestro amor!... Somos libres, no nos asemejamos exteriormente, ¿pues cómo no iban a ser distintas nuestras formas de vida? Pero todos amamos el Eter e interiormente, en lo más profundo de nosotros, nos asemejamos.

”Tampoco nosotros, Diótima, tampoco nosotros estamos separados, y llorar por ti es no comprenderlo. Nosotros somos notas vivas

sonando conjuntamente en tu armonía, ¡oh naturaleza! ¿Y quién podría romperla?, ¿quién puede separar a los que se aman?

”¡Oh alma, alma! ¡Belleza del mundo, indestructible, fascinante, en tu eterna juventud! Tú existes; ¿qué son, pues, la muerte y todo el sufrimiento de los hombres? ¡Ah, cuántas palabras huecas y cuántas extravagancias se han dicho! Sin embargo, todo nace del deseo y todo acaba en la paz.

”Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse.

”Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida.”

Estos fueron mis pensamientos. La próxima vez te hablaré más de ellos.

Sugerencias para interpretar el texto

1. El tema del *Hiperión* (1797) es doble: el amor por Diótima y su ideal de la fundación de una comunidad de hombres libres; amor y libertad cuyo punto de intersección es la poesía. El alma del poeta realiza una metafórica transmigración al alma griega, desde ella escribe su novela *Hiperión*, que no es propiamente tal, sino una serie de fragmentos escritos en prosa poética.
2. Diótima es el nombre figurado (en memoria de la inmortal maestra de amor de Platón) que da a su amada Susette Gontard, madre de cuatro hijos de los que Hölderlin fue preceptor. Este amor clandestino y correspondido fue el más importante para el poeta, personifica la pasión, el “instante desmesurado”.
3. Hiperión lucha por la libertad de Grecia, una Grecia ideal pasada por el filtro romántico, soñada como una patria de belleza y libertad. Podrían encontrarse influencias de Schiller, al que conoció cuando ya era famoso en toda Alemania y con el que le unió una relación de alumno-maestro, ya que éste apreciaba su poesía y le publicó un fragmento de Hiperión en su revista *Thalia*. Goethe, sin embargo, nunca reconoció su valía.
4. El tono elegíaco de Hiperión, que dirige una serie de cartas a su maestro y revolucionario Belarmino, se acentúa en la última carta, que es el presente texto. Lejos y muertos están los seres queridos, y agotada la esperanza de la liberación de Grecia, las fuerzas prometeicas y los paraísos prometidos ya son imposibles.
5. En la primera parte, el solitario se deja poseer por la sagrada naturaleza. Y como Zaratustra en la cumbre de la montaña, só-

lo a ella tiene por compañía, y a ella dirige sus palabras: “¡Oh sol, oh vientos!”, “¡Sólo entre vosotros vive todavía mi corazón como entre hermanos!”

6. Cuando la soledad, el amor y la nostalgia le invaden, interpela a su amada muerta en edad temprana, Diótima. Desde el más allá ella le habla: “¡Estoy con los míos...con los tuyos, con los que desconoce el espíritu extraviado de los hombres”. Este grupo de hombres a los que alude, a los que más adelante llama “hombres inquietos” son los románticos, sus contemporáneos, que a pesar de haber pensado y poetizado sobre la naturaleza sólo han conseguido insultarla, no la conocen ni se han dejado poseer por ella.
7. Hölderlin habla desde la consciencia de un tiempo menestero- so en que los dioses han huido de los hombres (“la fría noche de los hombres”); también ha desaparecido la nostalgia del mito del Edén (“¿Cuánto tiempo hace que están privados de ti?” –en referencia a la naturaleza–) y los hombres caen “como frutos podridos” de su sagrado seno. El sagrado Eter, que ocupa el lugar más elevado en la peculiar mitología del poeta, permite la reunificación y reconciliación de todo cuanto vive, también en Él se logra la armonía con los que han muerto. La distinción entre vida y muerte carece de sentido, como para Empédocles, que se lanzó al volcán Etna para fusionarse con el Uno y renacer en otros lugares de la Hélade.
8. El tema de la escisión y reconciliación, unión y separación de los contrarios aparece al final del texto. En él se prefiguran los conceptos de lo *aórgico* y lo *orgánico* que reflexionará en *Fundamento para el Empédocles* (1799), cuyo desarrollo analizaremos en el texto siguiente.

Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*

Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte -armónico, aunque de diversa índole-; cuando todo es por completo lo que puede ser, y un término se liga con el otro, suple la falta del otro, falta que el otro necesariamente ha de tener para ser por completo aquello que como término particular puede ser; entonces tiene lugar el cumplimiento, y lo divino está en el medio de ambos. El hombre, más orgánico, más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida, puramente, por el hombre puramente organizado, formado puramente en su índole, le da el sentimiento del

cumplimiento. Pero esta vida está presente sólo en el sentimiento y no para el conocimiento. Si debe ser conocible, entonces tiene que presentarse mediante el hecho de que ella, en la desmesura de la intimidad, en la que los contrapuestos se intercambian, se separa; de que lo orgánico, que se ha abandonado demasiado a la naturaleza y ha olvidado su esencia y su conciencia, pase al extremo de la actividad autónoma y del arte y de la reflexión, y la naturaleza, por el contrario, al menos en sus efectos sobre el hombre reflexivo, al extremo de lo aórgico, de lo inconcebible, de lo no-sentible, de lo ilimitado, hasta que, mediante el desarrollo de las acciones recíprocas contrapuestas, ambos, originariamente unitarios, se hacen frente como al comienzo, salvo que la naturaleza se ha hecho más orgánica por medio del hombre, el cual cultiva y forma, y de los impulsos y fuerzas de formación en general, y el hombre, por el contrario, se ha hecho más aórgico, más universal, más infinito. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que puede ser sentido, cuando ambos contrapuestos, el hombre universalizado, espiritualmente viviente, aórgico de modo artísticamente puro, y la buena figura de la naturaleza, se hacen frente. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que el hombre puede experimentar, pues la actual armonía le hace recordar la anterior pura relación inversa, y él siente a sí mismo y a la naturaleza doblemente, y la ligazón es más infinita.

En el medio está la lucha y la muerte del singular, aquel momento en que lo orgánico depona su yoidad, su particular ser-ahí, que se había convertido en extremo, y lo aórgico su universalidad, no, como al comienzo, en mezcla ideal, sino en la más alta lucha real, por cuanto lo particular, en su extremo, frente al extremo de lo aórgico, tiene que universalizarse activamente cada vez más, tiene que arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico, frente al extremo de lo particular, tiene que concentrarse cada vez más y, cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular; en *donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece encontrarse de nuevo a sí mismo y retornar a sí mismo, en cuanto que se atiene a la individualidad de lo aórgico, y el objeto, lo -aórgico, parece encontrarse a sí mismo, en cuanto que, en el mismo momento en que adopta individualidad, encuentra también a la vez lo orgánico en el más alto extremo de lo aórgico, de modo que en este momento, en este nacimiento de la más alta hostilidad, parece ser efectivamente real la más alta reconciliación. Pero la individualidad de este momento es sólo un producto del más alto conflicto, su universalidad es sólo un producto del más alto conflicto*; así, pues, como la reconciliación parece ser-ahí, y de nuevo actúan ahora sobre este momento lo orgánico a su manera, lo aórgico a la suya, así la individualidad aórgicamente surgida contenida en el momento se hace, sobre las impresiones de lo orgánico, de nuevo más aórgica y, sobre

las impresiones de lo aórgico, se hace de nuevo más particular la universalidad orgánicamente surgida contenida en el momento, de modo que el momento unificante, como un espejismo, se disuelve cada vez más, se aleja cada vez más de lo orgánico por el hecho de que reacciona aórgicamente frente a lo orgánico, pero, por esto y por su muerte, los extremos en lucha, de los cuales procedía, él los reconcilia y unifica más bellamente que en su vida, en cuanto que ahora la unificación ya no es en un singular y, por ello, demasiado íntima, en cuanto que lo divino ya no aparece sensiblemente, en cuanto que el feliz engaño de la unificación cesa en el mismo grado en que era demasiado íntimo y único, de modo que ambos extremos -de los que el uno, lo orgánico, tiene que ser hecho retroceder por medio del momento que transcurre y, por este medio, elevado a una universalidad más pura, y el otro, lo aórgico, en cuanto que tiene lugar un tránsito a ello, tiene que llegar a ser para lo orgánico un objeto de tranquila consideración y la intimidad del momento pretérito, surgen ahora de manera más universal, más contenida, más distinguierte, más clara.

Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos. Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen Uno; que deponen e invierten su originaria forma distinguierte; que lo que en el mundo de él vale por más subjetivo y está presente más en particularidad, el distinguir, el pensar, el comparar, el formar, el organizar y estar organizado, es en él mismo más objetivo, de modo que él, con el fin de nombrarlo tan fuertemente como es posible, es más distinto, más pensante, más comparante, más formante, más organizante y más organizado *cuando menos es cabe sí mismo y en la medida en que es menos consciente* de que cabe él y para él lo sin lenguaje gana lenguaje y, cabe él y para él, lo universal, lo más inconsciente, gana la forma de la conciencia y de la particularidad; que, por el contrario, aquello que en su mundo vale cabe otro por más objetivo, y está presente en forma más universal, lo que es menos distinguierte y distinguible, más carente de pensamiento, más incomparable, más no-figurativo, más no-organizado y desorganizante, eso es cabe él y para él más subjetivo, de modo que él es más indistinta e indistinguiertemente más carente de pensamiento en el efecto, más incomparablemente más no figurativo, más aórgico y *desorgánico* cuando más está cabe sí mismo y cuando y en la medida en que es más consciente; que cabe él y para él lo dicente se hace indecible o no diciendo; que cabe él y para él lo particular y más consciente adopta la forma de lo inconsciente y universal; que, por lo tanto, aquellos dos contrarios se hacen uno en él, porque en él invierten su forma distin-

guiente y se unen también en la medida en que en el sentimiento originario son diversos - un hombre tal sólo puede crecer a partir de la más alta contraposición de naturaleza y arte, y, tal como (idealmente) la desmesura de la intimidad procede de la intimidad, así *esta desmesura real de la intimidad* procede de la hostilidad y de la más alta discordia, en que lo aórgico adopta la modesta figura de lo particular y parece así reconciliarse con lo hiperorgánico, y lo orgánico adopta la modesta figura de lo universal y parece reconciliarse con lo hiperaórgico hiperviviente, sólo porque ambos en los extremos más extremos se atraviesan y tocan lo más profundamente y con ello tienen que adoptar en su forma externa la figura, la apariencia de lo contrapuesto.

Así, Empédocles es, como se ha dicho, el resultado de su período, y su carácter remite a éste, tal como de éste ha surgido él. Su destino se presenta en él como en una instantánea unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más.

[...]

Así, Empédocles debía ser una víctima de su tiempo. *Los problemas del destino en el que él creció debían resolverse aparentemente en él, y esta solución debía mostrarse como una solución temporal aparente, como ocurre más o menos en todos los personajes trágicos*, los cuales son todos, en sus caracteres y manifestaciones, en mayor o menor medida intentos de resolver los problemas del destino, y se suprimen todos en la medida y grado en que no son universalmente válidos, a menos que su papel, su carácter y las manifestaciones de él se presenten por sí mismos como algo efímero e instantáneo, de modo que, aquel que aparentemente resuelve el destino de la manera más completa, es también el que más se presenta, en su carácter percedero y en el progreso de sus intentos, de la manera más chocante, como víctima.

Sugerencias para interpretar el texto

1. El presente ensayo fue escrito con la intención de sentar las bases y los conceptos fundamentales que le servirían de guía para escribir su “oda trágica” *La muerte de Empédocles*.
2. Desde el comienzo aparecen contrapuestos “armónicamente” naturaleza y arte, a las que concede los atributos, respectivamente, de *aórgica* y *orgánica*. Estos dos términos, de acuñación propia, le sirven a Hölderlin para pensar lo *trágico* o la *escisión* (como se analizó en el capítulo 4, correspondiente). La naturaleza es *aórgica*, potencia disgregadora, universalizadora, “de lo inconcebible, de lo no-sensible, de lo ilimitado”. El hombre, “la flor de la naturaleza”, es *orgánico*, es decir, singularizado,

- organizado, cultivado, “formado” (*Bildung*); también lo son sus productos: arte y la reflexión.
3. Estas dos fuerzas se apoderan alternativamente de la totalidad. La fuente de inspiración es el pensamiento de Empédocles: lo aórgico guarda relación con νεῖκος (Reino de la Discordia) y lo orgánico con φιλία (Reino de la Amistad o del Amor).
 4. El fragmento en cursiva y en letras mayúsculas ha sido respetado del texto original de Hölderlin. Los contrarios, en lucha constante (¿está presente Heráclito que pensó el πόλεμος originario, como “guerra” y madre de todo lo que hay?) intercambian sus fuerzas en armónica discordia, de manera que “la más alta hostilidad” se transforma y asume la función de “la más alta reconciliación”.
 5. Pero el espíritu del poeta advierte contra el espejismo de reconciliación final entre la universalidad y la singularidad (¿podríamos pensar en una influencia de su amigo de juventud Hegel, que piensa la “consciencia desventurada” en la *Fenomenología del espíritu* como el momento del negativo o del distanciamiento, en que la consciencia abandona el primer momento ilusorio de fusión entre lo finito y lo infinito?). Para Hölderlin no hay momento final de sosiego y paz, porque todo siempre recomienza en una tarea de Sísifo. Para Hegel, por el contrario, sabemos que todo se unifica en el Espíritu absoluto, fin de la historia y templo del saber.
 6. Finalmente, a partir de la escenografía que ha creado con los conceptos anteriores, presenta al personaje de Empédocles como un “hijo de su cielo y de su período”, que es aórgico o de predominio del νεῖκος. Su destino trágico es el destino que corresponde a los poetas (y el poeta alemán sufre una compenetración con el pensador griego, afinidad fatal ¿que le condujo finalmente a la locura?).
 7. La ὕβρις o “desmesura” de Empédocles es no haber respetado la distinción entre lo aórgico y lo orgánico, la universalidad y la singularidad, lo finito y lo infinito. Quiso serlo todo a la vez y se convirtió en “víctima de su tiempo”.

5. HEGEL Y LA “MUERTE DEL ARTE”

Hegel, *Lecciones de estética* (Trad. Raúl Gabás)

Introducción

División

II

Pero como así la idea es unidad concreta, esta idea a su vez sólo puede penetrar en la conciencia artística por el despliegue y la nueva mediación de los momentos particulares de la idea, y gracias a esa evolución la conciencia artística recibe una *totalidad de estadios y formas particulares*. Por tanto, una vez que hemos considerado lo bello artístico en y para sí, hemos de ver cómo el todo de lo bello se despliega en sus determinaciones especiales. Así obtendremos como *segunda parte la doctrina de las formas del arte*. Estas formas tienen su origen en las formas diferentes de captar la idea como contenido, lo cual condiciona una diferencia de la configuración en la que ella aparece. En consecuencia, las formas del arte no son sino los diversos tipos de relación entre contenido y forma, relaciones que brotan de la idea misma y ofrecen así el verdadero fundamento para la división de esa esfera. Pues la división tiene que radicar siempre en el concepto, cuya particularización y división es.

Hemos de considerar aquí *tres* relaciones de la idea con su forma.

1. En *primer lugar*, la idea constituye el principio en tanto ella, hallándose todavía en la indeterminación y falta de claridad, o en una

determinación mala, carente de verdad, se convierte en contenido de las formas del arte. Como indeterminada, todavía no tiene en sí misma aquella individualidad que reclama el ideal; su abstracción y unilateralidad hace que la forma exterior sea deficiente y casual. Por eso, la primera forma del arte es más un *mero buscar* la configuración que una facultad de verdadera representación. La idea todavía no ha encontrado la forma en sí misma y, por esto, permanece todavía un esfuerzo por conseguirla y una aspiración a ella. Podemos dar a esta forma la denominación general de forma *simbólica* del arte. Aquí la idea tiene la forma fuera de sí misma, en la materia natural sensible; el configurar parte ahora de ella y queda ligado a ella. Los objetos de la intuición natural, por una parte, son dejados tal como son, pero a la vez se pone en su interior la idea sustancial como su significación, de modo que ellos reciben ahora la tarea de expresarla y han de ser interpretados como si la idea estuviera presente en los mismos. Esto implica que los objetos de la realidad llevan en sí un aspecto por el que son capaces de representar una significación general. Pero como todavía no es posible una correspondencia perfecta, esa referencia sólo puede afectar a una *determinación abstracta*, como cuando, por ejemplo, con el león significamos la fuerza.

En tal relación abstracta se hace consciente, por otra parte, la *lejanía* entre la idea y la manifestación natural. Y cuando la idea, que ya no da expresión a ninguna otra realidad, sale a la luz en todas estas formas y se busca allí en medio de la inquietud y falta de medida de las mismas, pero sin poderse encontrar adecuadamente en ellas, entonces eleva a lo indeterminado y desmedido las formas de la naturaleza y los fenómenos de la realidad. Vacila en su entorno, se prepara y fermenta a su vera, les inflige violencia, las desfigura y extiende de manera innatural, con el fin de elevar la aparición a la idea mediante la dispersión, la desmesura y el lujo de las formas. Pues la idea es todavía aquí lo más o menos indeterminado, lo incapaz de recibir forma, mientras que los objetos naturales son plenamente determinados en su forma.

Por eso, dada la inadecuación entre ambos polos, la relación de la idea con la objetividad se hace *negativa*, pues ella misma, como interior, está descontenta con tal exterioridad y se mantiene *elevada* sobre toda esta plenitud de formas, que no le corresponden, como su interior substancia general. Por supuesto, en dicha elevación, la aparición natural y la figura y datos humanos se toman y dejan tal como son, aunque se conocen también como inadecuados a su significación, que descuella sobre todo contenido del mundo.

Dichos aspectos constituyen en general el carácter del primer panteísmo artístico en Oriente, el cual, por una parte, pone la significación absoluta incluso en los peores objetos, y, por otra parte, fuerza violen-

tamente las formas de manifestación para que expresen su concepción del mundo. Con ello se hace bizarro, grotesco y falto de gusto, o bien, despreciando la libertad infinita, pero abstracta de la sustancia, se vuelve contra todas las apariciones como nulas y percederas. Con ello la significación no puede acuñarse perfectamente en la expresión, y, pese a tanta aspiración e intento, se mantiene, sin embargo, la inadecuación entre idea y forma. Ésta es la primera forma de arte, la simbólica, con su búsqueda, eferescencia, enigma y elevación.

2. En la *segunda* forma de arte, que denominaremos la *clásica*, está borrado el doble defecto de la forma simbólica. Ésta es imperfecta porque, de un lado, la idea entra en la conciencia solamente en una determinación o indeterminación abstracta, y, de otro lado, por ello mismo la coincidencia entre significación y forma tiene que permanecer deficiente y abstracta. Como disolución de este doble defecto la forma clásica del arte es la libre acuñación adecuada de la idea en la forma que propiamente pertenece a ella según su concepto, con la cual, en consecuencia, puede llegar a una concordia libre y perfecta. Así, por primera vez la forma clásica da la producción e intuición del ideal consumado y lo establece como realizado.

Sin embargo, la adecuación entre concepto y realidad en lo clásico, lo mismo que en lo tocante al ideal, no puede tomarse en el sentido meramente *formal* de la coincidencia de un contenido con su configuración externa. De otro modo, todo retrato de la naturaleza, toda fisonomía, región, flor, escena, etc., que constituye el fin y contenido de la representación, sería ya clásico por esa congruencia de contenido y forma. Por el contrario, en lo clásico la peculiaridad del contenido consiste en que él mismo es idea concreta y como tal es lo espiritual concreto; pues sólo lo espiritual es lo verdaderamente interior. Y de cara a ese contenido hay que preguntar ¿qué es aquello, entre todo lo natural, que de por sí corresponde a lo espiritual en y para sí? Tiene que ser el concepto original mismo el que ha *inventado* la forma para la espiritualidad concreta, de modo que ahora el concepto *subjetivo* —en nuestro caso el espíritu del arte— no ha hecho sino *encontrarlo* y hacerlo adecuado, como existencia natural informada, a la libre espiritualidad individual. Esta forma, que tiene en sí misma la idea como espiritual —y, por cierto, la espiritualidad determinada individualmente—, cuando tiene que salir a la aparición temporal es la *forma humana*. Con frecuencia el personificar y humanizar han sido denigrados como si fueran una degradación de lo espiritual. Pero el arte, en tanto tiene que conducir lo espiritual sensible, no puede menos de pasar a esta humanización, pues el espíritu sólo en el cuerpo humano aparece de manera adecuadamente sensible. Bajo este aspecto la metempsicosis es una representación abstracta, y la fisiología

debería considerar como uno de sus principios fundamentales el hecho de que lo vivo en su evolución tiene que progresar necesariamente hacia la forma del hombre como única aparición sensible adecuada al espíritu.

Pero, en el arte clásico, el cuerpo humano en sus formas ya no es mera existencia sensible, sino que está allí solamente como existencia y forma natural del espíritu, por lo cual ha de estar sustraído a la indigencia de lo meramente sensible y a la finitud casual de la aparición. Así la forma queda purificada para expresar en sí el contenido adecuado a ella. Y, por otra parte, si la concordancia entre significación y forma ha de ser perfecta, también la espiritualidad, que constituye el contenido, ha de ser de tal índole que sea capaz de expresarse en la forma natural del hombre, sin descollar por encima de esta expresión en lo sensible y corporal. Con ello el espíritu queda determinado aquí como más particular, como más humano, no como el espíritu totalmente absoluto y eterno, pues éste sólo puede expresarse y manifestarse como espiritualidad.

Y, a su vez, ese defecto es el punto en el que se disuelve la forma del arte clásico y exige la transición a un tercer estadio más elevado, a saber, el *romántico*.

3. La forma del arte *romántico* suprime de nuevo la unión consumada de idea y realidad y, en un nivel superior, se pone en la diferencia y oposición de ambas dimensiones, en aquella diferencia que la forma simbólica del arte aún no había logrado superar. En efecto, la forma clásica del arte había logrado lo máximo que la manifestación sensible puede alcanzar, y si en ella hay algo defectuoso, eso se debe al arte mismo y a la limitación de la esfera artística. Esa limitación se debe al hecho de que el arte en general objetiva de manera sensiblemente concreta lo que, según su concepto, es el infinito universal concreto, el espíritu; y en su forma clásica el arte establece una unidad consumada de la existencia espiritual y de la sensible como *correspondencia* de ambas. Pero, de hecho, en esa fusión el espíritu no es representado *según su verdadero concepto*. Pues el espíritu es la subjetividad infinita de la idea, la cual, como interioridad absoluta, no puede configurarse libremente desde sí misma y para sí misma si permanece derramada en lo corporal como existencia adecuada a ella. En virtud de este principio, la forma romántica del arte suprime de nuevo la unidad indivisa de lo clásico, pues ha logrado un contenido que va más allá de la forma clásica del arte y de su manera de expresión. Este contenido coincide con la conocida concepción cristiana de Dios como espíritu, a diferencia de los dioses griegos, que eran el contenido esencial y adecuado de la forma clásica. En ésta el contenido concreto *en sí* es la unidad de la naturaleza humana y de la divina,

una unidad que, porque es solamente *inmediata* y *en sí*, llega también a su manifestación adecuada en forma inmediata y *sensible*. El dios griego es para la intuición ingenua y para la representación sensible. Por eso, tiene su forma en lo corporal del hombre, y el círculo de su poder y de su esencia es algo individual de tipo particular, una sustancia y un poder frente al sujeto, con los cuales el interior subjetivo está en unidad solamente en sí, pero no posee esa unidad como saber subjetivo interno. Y el estadio superior es ahora el *saber de esta* unidad que es *en sí*, la cual en la forma clásica del arte era el contenido según su representabilidad consumada en lo corporal. Ahora bien, esa elevación del en sí al saber consciente de sí mismo trae consigo una diferencia enorme. Se trata de la diferencia infinita que separa al hombre, por ejemplo, del animal. El hombre es animal, pero incluso en sus funciones animales no se queda en un en sí como el animal, sino que se hace consciente de ellas, las conoce y las eleva a ciencia consciente, tal como hace, por ejemplo, con el proceso de digestión. Con ello el hombre desata el límite de la inmediatez que es en sí, de modo que, precisamente porque *sabe* que es animal, deja de ser animal y se da el saber de sí mismo como espíritu. Si, de esa manera, el en sí del estadio anterior, la unidad de la naturaleza humana y de la divina, es elevado de una unidad *inmediata* a una unidad *consciente*, entonces el *verdadero* elemento para la realidad de este contenido ya no es la inmediata existencia sensible de lo espiritual, la forma corporal humana, sino la *interioridad consciente de sí misma*. Por eso, el cristianismo, porque representa a Dios como *espíritu*, y no como individual y especial, sino como *absoluto*, porque lo representa en *espíritu* y en verdad, se aleja de lo sensible de la representación y se recoge en la interioridad espiritual, haciendo que sea ésta y no lo corporal el material y la existencia de su contenido. Asimismo, la unidad de la naturaleza humana y de la divina es una unidad sabida, la cual sólo puede realizarse por el saber *espiritual* y en *el espíritu*. Por eso, el nuevo contenido así logrado no está vinculado a la representación sensible, como correspondiente a él, sino que se libera de esta existencia inmediata, que ha de ser puesta negativamente, superada y sometida a reflexión en la unidad espiritual. Así, el arte romántico es el arte que se trasciende a sí mismo, si bien dentro de su propio ámbito y bajo la forma artística misma.

Por ello, podemos decir brevemente que en este tercer estadio el objeto es la *libre espiritualidad concreta*, que, como *espiritualidad*, tiene que aparecer para *el interior espiritual*. El arte, medido en este objeto, ya no puede trabajar para la intuición sensible, sino para la interioridad, que se recoge en sí y encuentra el objeto en su propio interior, para la interioridad subjetiva, para el ánimo, para el sentimiento, que como espiritual aspira a la libertad en sí mismo y busca y

tiene su reconciliación solamente en el espíritu interior. Este mundo *interior* constituye el contenido de lo romántico y, por eso, tendrá que ser representado como tal interior y con la apariencia de tal interioridad. La interioridad celebra su triunfo sobre lo exterior y hace que este triunfo aparezca en lo exterior mismo, con lo cual queda desvirtuada la aparición sensible.

Por otra parte, también esta forma, como todo arte, necesita de lo exterior para su expresión. Ahora bien, en tanto la espiritualidad se ha retirado hacia sí desde lo exterior y desde la unidad inmediata con ello, la exterioridad sensible de la forma, lo mismo que en el arte simbólico, es asumida y representada como inesencial y transitorio y, de igual manera, el espíritu y la voluntad subjetivos y finitos son asumidos y representados hasta en lo particular y arbitrario de la individualidad, del carácter, de la acción, de la aventura, del embrollo, etc. La dimensión de la existencia exterior queda confiada a la casualidad y a las aventuras de la fantasía, cuyo capricho lo mismo puede reflejar lo dado tal *como* está dado, que arrojar revueltas y desfigurar en manera grotesca las formas del mundo exterior. Pues, a diferencia de lo clásico, lo externo ya no tiene el concepto y la significación en sí mismo, sino en el ánimo, que ya no encuentra su aparición en lo exterior y en su forma de realidad, sino en sí mismo. Y el ánimo es capaz de conservar o recuperar la reconciliación consigo en medio de todo lo casual, en medio de lo accidental que se configura para sí, en medio de la desgracia y del dolor, e incluso en medio del delito mismo.

Con ello, al igual que en lo simbólico aparece de nuevo la indiferencia, la inadecuación y separación entre la idea y la forma, si bien con la *diferencia* esencial de que en lo romántico la idea, cuya deficiencia en el símbolo producía el defecto de la forma, ahora tiene que aparecer *consumada* en sí como espíritu y ánimo. Por razón de esa consumación superior, se sustrae a la unión correspondiente con lo exterior, por cuanto sólo puede buscar y realizar en sí su verdadera realidad y aparición.

En términos generales, éste es el carácter de la forma simbólica, clásica y romántica del arte como las tres relaciones de la idea con su forma en el ámbito artístico. Las tres formas consisten en la búsqueda, la consecución y la superación del ideal como la verdadera idea de la belleza.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Este escrito pertenece a la Introducción de la estética, al último apartado, bajo el epígrafe *División*, que hace alusión a la peculiar clasificación de las etapas históricas en que el arte se

- manifiesta: arte *simbólico, clásico y romántico*. Seguramente es un resumen o programa de los cursos universitarios que impartió durante doce años, con intervalos. Más adelante dedicará espacio al desarrollo de estas ideas introductorias.
2. A lo largo del texto despliega una *fenomenología* de la idea y su forma de penetración en la consciencia artística. Este método, camino o itinerario de experiencia ya había sido desarrollado en su *Fenomenología del espíritu*.
 3. En la Introducción ya había tratado, con anterioridad, el tema del *concepto de lo bello artístico*. Para entender el presente texto sería conveniente que hagamos una síntesis. La estética tiene para Hegel el rango de ciencia del arte, y en la introducción a toda ciencia se ha de comenzar por definir su *concepto*, lo que él es. Si la filosofía es el conocimiento del universo como totalidad orgánica, cada parte guarda relación con el todo. El objeto bello (y su concepto) es una de las partes, por lo tanto es un presupuesto dado en el sistema de su filosofía.
 4. Hegel se distancia de la tradición (desde Aristóteles a Kant) que entiende el *concepto* como lo abstracto, vacío y carente de determinaciones. Él quiere devolver al concepto sus cualidades, considerando que, por emanación (a la manera plotiniana), desarrolla las potencialidades que lleva como germen en su propia interioridad. Estas potencialidades o determinaciones del concepto son: lo universal, lo particular y lo singular, pasando de la una a la otra *dialécticamente*.
 5. Contra Kant, que consideraba el sentimiento de lo bello carente de concepto, Hegel piensa que el concepto de lo bello debe contener en sí, *mediados*, la universalidad metafísica y la particularidad real.
 6. La mediación, elemento clave de la filosofía hegeliana, vuelve a aparecer en el texto al hacer una definición del arte: relación (o mediación) entre *forma y contenido*.
 7. En el apartado 1 identifica el contenido con la *idea* y la forma con la *configuración* imaginativa y sensible.
 8. Las tres maneras de relacionarse la idea con su forma, en el despliegue de sus formas particulares e históricas, constituyen tres manifestaciones del arte.
 9. La primera es el arte *simbólico*. La relación de la idea con su forma es *exterior*, fuera de sí, en la materia sensible, y su determinación es *abstracta* (exterioridad y abstracción siempre tienen una significación peyorativa en Hegel). Los ejemplos que aparecen en el texto son los monstruos y quimeras del arte oriental, la decoración desmesurada, los entrelazamientos “bizarros, groseros y faltos de gusto” de las primeras religiones panteístas.

10. La segunda es el arte *clásico*. La relación se establece ahora entre la idea y el espíritu humano. Desaparece así el doble defecto de la forma simbólica: la relación es *interior* (con el espíritu) y la idea es adecuada a su forma, es idea *concreta*. Si el arte es manifestación sensible de la idea (en el texto reza: “conduce lo espiritual a la intuición sensible”), el espíritu tiene su manifestación más adecuada en la *forma humana*. El ejemplo paradigmático es la escultura griega.
11. La tercera es el arte *romántico*. Se relaciona la idea con el espíritu infinito, es decir, con la divinidad. Ahora el espíritu es representado *según su verdadero concepto*, que es la interioridad absoluta, su contenido es el Dios cristiano y el ejemplo pertinente el arte medieval.
12. Si tenemos en cuenta los tramos sucesivos de las tres formas de manifestación del arte podrá apreciarse la aplicación del esquema dialéctico, en el que cada estadio es un ‘progreso’ (desde el punto de vista hegeliano) sobre el anterior.

6. LA ESTÉTICA DE NIETZSCHE: UNA VISIÓN DE UN MUNDO DIONISIÁCO

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*
(Trad. Andrés Sánchez Pascual)

1

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de *lo apolíneo* y de *lo dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí,

y en ese aparcamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática

Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño y de la embriaguez*; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,
el interpretar y observar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le manifiesta en el sueño:
todo arte poético y toda poesía
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad.

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariciencia*: al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filósofo tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una *apariciencia*: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la

“divina comedia” de la vida, con su *Inferno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras –pues también él vive y sufre en esas escenas– y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia; y tal vez más de uno recuerde, como yo, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: “¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!” Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos éstos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. El, que es, según su raíz, “el Resplandeciente”, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad –no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser “solar”, en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya. *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 416: “Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis* [principio de individuación]”. Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconcusa en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la “apariencia”, junto con su belleza.

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos. Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de “enfermedades populares”, burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa “salud” suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guiraldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres.

Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstese el ser humano como miembro de

una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: “¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?”.

Sugerencias para interpretar el texto

1. *El nacimiento de la tragedia* (1872) es un libro rico, que pide interpretaciones plurales. Ofrece, en primer lugar, una nueva interpretación de los griegos, que no experimentaron sólo un mundo de serena armonía —como se había creído hasta el momento—, sino también pasiones oscuras, desenfrenadas y mortíferas. Esa contraposición, nunca resuelta, Nietzsche la define como *trágica* (de ahí el título del libro). Pero para nuestra interpretación nos conviene otra lectura: en el fenómeno de lo trágico, entendido por Nietzsche como categoría estética, se intuye la verdadera naturaleza de la realidad. El tema estético adquiere el rango de principio ontológico fundamental, desde él puede interpretarse todo lo que hay. El arte es el *organon* de la filosofía.
2. Convendría prestar atención al método empleado por el autor (no sólo en este libro, sino en todos los demás), que configurará su modo de hacer filosofía. Este método es la *intuición* (del verbo latino *intueor*, que significa “ver”), que desde Platón tenía el sentido de contacto (entre el alma y la idea). En Nietzsche adquiere el significado de experiencia inmediata con el ser. En el texto el método está aludido en “las profundas doctrinas secretas de su *visión* del arte” —en referencia a los griegos— y añade, “no ciertamente con conceptos”. En este texto primerizo Nietzsche le declara la guerra a los conceptos (de la ciencia o de la filosofía de la tradición) y desde su posición de filósofo-artista prefiere las figuras, las metáforas o los símbolos. Los primeros (“momias conceptuales” como los nombrará en *El crepúsculo de los ídolos*) los rechaza

porque encorsetan y fijan la realidad, negando la noción misma de devenir. Los símbolos y las figuras son abiertos y son más adecuados para intuir el fluyente enigma de la realidad y la vida.

3. Sobre las dos figuras simbólicas, tomadas de los dioses griegos Apolo y Dioniso, construye su visión estética del mundo del arte (y de la vida). Estética y ontología se hermanan.
4. El uso de pares de conceptos contrapuestos, en lucha, transitoria armonía y vuelta a la confrontación no es ajeno al pensamiento griego. Heráclito (al que Nietzsche considera, con su arrogancia característica “su digno predecesor”) consideraba el πόλεμος (“guerra”) como origen del universo. Empédocles habló de dos fuerzas: νεῖκος y φιλία (“odio” y “amistad o amor”).
5. En el capítulo 3, relativo a Schiller, se vio que la estética era pensada como “impulso de juego” producido por la confrontación, y posterior armonización, de los llamados “impulso material (o sensible)” e “impulso formal (o espiritual)”. En el capítulo 4, relativo a Hölderlin, se analizó la recreación, en clave romántica, de los dos principios empedocleanos: “discordia” como lo *aórgico* y “amistad-benevolencia” como lo *orgánico*. De las posibles influencias en Nietzsche de todos los autores estudiados, es algo que dejó a la consideración del lector.
6. Para definir lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, dice, en primer lugar que son dos “instintos” (en alemán *Trieb*, término también usado por Freud para hablar de los principios antagónicos: vida y muerte, que anidan en el inconsciente). Más adelante, hace una analogía con dos estados fisiológicos: “el sueño y la embriaguez.”
7. Enseguida relaciona el sueño con la *apariencia*, que es lo propio del arte (para él la realidad, ya que ha hermanado arte y ser). Aquí ya se vislumbra la operación de ‘poner boca abajo a Platón’, tarea que desarrollará en toda su filosofía. Pero, continúa diciendo: el “hombre filosófico” (el lúcido, el “despierto” de Heráclito) comienza a sospechar que “por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta”; en otras palabras, que detrás de una caverna hay otra, y después otra más profunda todavía. Después identificará esa última caverna con Dioniso, el “Uno primordial”, como verdad y fundamento de la multiplicidad de las bellas apariencias apolíneas. La lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco es trágica, que se da en la vida y la columbra el arte.

8. Apolo, el dios de la bella apariencia, muestra la superioridad del sueño (y de las bellas artes) sobre la realidad diurna, ya que la redime; el arte es salvífico. Otras características asociadas a este dios son la mesura, la limitación, el sosiego, además del *principium individuationis* (idea sugerida por Schopenhauer, su maestro de juventud, del que después se distanciara).
9. Dioniso simboliza lo contrario que Apolo: no redime, sino que hace que los hombres experimenten espanto y dolor de estar vivos, pero también el “éxtasis delicioso” por la fusión que sus fieles creían experimentar con el dios en las fiestas, “en el evangelio de la armonía universal” o en la “alianza entre los seres humanos”.
10. Además de la contraposición expuesta, en el texto aparece otra, que también desarrollará con posterioridad. Ella es su visión *trágica* de la naturaleza humana, presentada a través de dos tipos o figuras: el “último hombre” y el *superhombre*. El primero es acomodaticio, enfermo y cobarde, que busca siempre madrigueras de seguridad (en el texto: “los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal....”). El segundo es preludiado en “la vida ardiente de los entusiastas dionisiacos” que pasan “cantando y bailando como miembros de una comunidad superior” (Zaratustra es descrito, más tarde, con idénticos términos).
11. En su *Ensayo de autocrítica*, Dioniso es pensado como un Dios-artista creador y destructor de mundos (más allá del bien y del mal) y en el presente texto podría estar referido en sus últimas enigmáticas palabras: “¿Presientes tú al creador, oh mundo?”

Nietzsche, *Ensayo de autocrítica* (Trad. Sánchez Pascual)

5

Ya en el “Prólogo a Richard Wagner” el arte –y no la moral– es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, –un “dios”, si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos,

se desembaraza de *la necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenuitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimiéndose: a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica—, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el *significado morales* de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo “más allá del bien y del mal”, aquí se deja oír y se formula aquella “perversidad de los sentimientos” contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, —una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las “apariencias” (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los “engaños”, como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte. Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia *antimoral* es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, —el cristianismo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, —es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida*, la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error. El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en “otra” vida distinta o “mejor”. El odio al “mundo”, la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al “sábado de los sábados” —todo esto, así como la incondicional voluntad del cristianismo de admitir valores *sólo* morales me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una “voluntad de ocaso”; al menos, un signo de enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida, —pues

ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, incondicional) la vida *tiene que* carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida *es* algo esencialmente amoral, –la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno “no”, *tiene que* ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma –¿cómo?, ¿acaso sería la moral una “voluntad de negación de la vida”, un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente *artísticas, anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad –¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo?– con el nombre de un dios griego: las llamé *dionisiacas*.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Este escrito fue hecho quince años más tarde del *Nacimiento de la tragedia*. En él aparece la teología estética del autor, en contraposición absoluta a la teología cristiana. Dioniso, dios-artista, no crea por amor a los hombres, sino por el placer de mostrar su soberanía, por exceso de voluntad de poder, por sobreabundancia, porque le sobra. Es un dios contradictorio y sufriente, pasional, casi humano; pero divino por su capacidad creadora y destructora. Podría pensarse en una paulatina rectificación del arquetipo de Dioniso. En sus primeros escritos es un dios popular, cuyos ritos producen en sus fieles el *entusiasmo* (el dios penetra en el grupo y éstos se tornan *ενθεοι*, que literalmente significa “que tienen el dios dentro”). En los *Fragmentos póstumos*, perdida la esperanza de una comunidad espiritual soñada como “convencículo de espíritus libres”, se convierte en una experiencia individual y personal, que se expresa a través de ditirambos.
2. Su crítica al cristianismo: “la más aberrante versión sobre el tema moral” tiene como gran significante la vida. Y la moral cristiana es amor a la muerte y náusea de la vida, “voluntad de ocaso”, enfermedad, fatiga, desaliento y promesa alienadora en un más allá. Todo ello será llamado, en textos posteriores, *nihilismo*.
3. La nueva contraposición que encontramos en el texto es: Cristo/Dioniso. Su propuesta es *transvalorar*. Frente a una

valoración negativa y cansada de la vida moral cristiana, propone el “instinto defensor” de todo cuanto es vida, una valoración “puramente artística”, que para él significa exultación dionisíaca.

Nietzsche, *Fragmentos póstumos, Otoño 1887* (Textos y variantes establecidos por Colli y Montinari, traducidos al francés por Pierre Klossowski). Al no existir versión española, propongo la siguiente traducción hecha en colaboración con Herminia Esteva.

10 = W II 2.
(271) 10 [168]

Aesthetica

Es una cuestión de *fuerza* (para un individuo particular o un pueblo) el saber SI y DÓNDE <el> juicio: “bello” será pronunciado. El sentimiento de plenitud, de *fuerza acumulada* (a partir del cual está permitido aceptar con valor y júbilo diversas cosas con las que se *estremece* al débil) – el sentimiento de *poder* pronuncia el juicio “bello” incluso en relación a cosas y situaciones que el instinto de impotencia no sabría de otra manera apreciar más que como *odioso* y “feo”. La percepción de lo que seríamos más o menos capaces de superar en el caso de que se opusiera a nosotros en forma de peligro, problema, tentación, –esta percepción determina igualmente nuestro aquiescencia estética: (“esto es bello” es una *afirmación*).

De esto se deduce, en definitiva, que la *predilección por las cosas problemáticas y terribles* es un síntoma de *fuerza*; mientras que el gusto por lo *bonito*, por lo “*mono*” pertenece al débil, al delicado. El gozo experimentado en la tragedia caracteriza a las épocas y a los caracteres *fuertes*: su *non plus ultra* es, quizás, la *div<ina>com <media>*. Es en la crueldad trágica donde los espíritus HEROICOS se ponen a prueba a sí mismos: son lo suficientemente duros como para experimentar el sufrimiento como *gozo*. ... Admitido, por el contrario, que los *débiles* desean disfrutar de un arte que no ha sido concebido para ellos ¿qué harán para poner a su gusto la tragedia? La interpretarán proyectando sobre ella *sus propios sentimientos de valor*: por ejemplo “el triunfo del orden moral universal” o la doctrina del “no-valor de la existencia” o la exhortación a la resignación (–o incluso descargas afectivas semi-médicas, semi-morales a la aristotélica). En resumen: el *arte de lo espantoso*, en tanto excita los nervios, puede servir de estimulante para los débiles y los agotados: es la razón por la cual se *aprecia el arte w<agneriano>*.

Es una señal del sentimiento de *bien-estar* y de *poder* el grado en el que alguien llega a adjudicar a las cosas su carácter terrible, incierto; con el único inconveniente de preguntarse *si* precisa “soluciones” para acabar, —este tipo de *pesimismo-artista* es exactamente la *contrapartida* del *pesimismo moral y religioso*, que padece la “corrupción” del hombre, el enigma de la existencia. Ésta exige una solución a cualquier precio o, al menos, una esperanza de solución.... Los que sufren, los desesperados, los desconfiados por naturaleza, en una palabra, los enfermos, han necesitado siempre *visiones* extáticas para soportar la existencia (de ahí el origen del concepto “beatitud”).

— Un caso parecido: los artistas de la *decadencia*, que en el fondo adoptan una posición *nihilista* con relación a la vida, *encuentran refugio* en la *belleza de la forma*.....en las cosas *escogidas* donde la naturaleza, que ha alcanzado la perfección, es *grande y bella* por igual.....

— así que el “amor por lo bello” puede ser otra cosa que la *capacidad de ver* un aspecto de lo bello, de *crear* lo bello: puede ser precisamente la expresión de la *incapacidad* a este respecto.

— los artistas arrolladores, que saben extraer de cualquier conflicto un *tono de armonía*, son los que hacen que las cosas mismas se impregnen de su propia fuerza y de su propio desembarazo; manifiestan su experiencia más íntima en la simbología de toda obra, - su creación es un acto de reconocimiento para su ser.

— La *profundidad del artista trágico* reside en que su instinto estético abarca las más remotas consecuencias, que no se detiene en lo inmediato, que da su aprobación a la *economía general*, la cual justifica lo *espantoso*, el *mal*, lo *incierto* y hace algo más que simplemente... justificar.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Estos apuntes fragmentarios, que nunca llegó a publicar como libro, recogen muchas de las reflexiones sobre el arte y los artistas que ya había tratado en su época juvenil, en los textos analizados con anterioridad.
2. En ellos vuelve a la contraposición: hombres *fuertes y débiles*, en un contexto estético. Cuando habla de *fuerza acumulada* o *poder* está haciendo referencia a la *voluntad de poder* y añade que es propia de los individuos o los pueblos. La idea de voluntad de poder es uno de los grandes temas de reflexión nietzscheanos, aparece en todos sus libros, en su mejor estilo de “rumiante”. ¿Cómo podría entenderse? Como principio interpretativo de la totalidad de lo real, y forzando su talante an-

timetafísico, podríamos decir que es lo que la filosofía de la tradición denominó esencia. Voluntad de poder insinúa poder propio, inmanente a cada ser (piénsese en Spinoza, por ejemplo), o quizás llegaríamos a una comprensión mejor de tal idea si meditamos en el *dictum* del poeta Píndaro: “Llega a ser lo que eres”; en otras palabras, desarrolla al máximo las potencialidades propias, llevándolas a su culminación.

3. Los hombres fuertes, los poseedores de voluntad de poder, son llamados *artistas trágicos* (en textos anteriores *artistas dionisiacos*). El término tragedia es usado aquí, sin especificar, en el mismo sentido analizado con anterioridad: como contradicción sin posibilidad de reconciliación. Estos artistas son capaces de absorber y decir Sí a las antítesis de la vida, más aún, sienten una exultante gratitud por la vida, un sentimiento de bienestar, y asumen el riesgo de la duda, de lo terrible y espantoso. Ellos son los únicos capaces de pronunciar el juicio acerca de lo “bello”. Me vienen a la memoria aquellos versos de Rilke:

4.

.... *Porque lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que
nosotros todavía podemos soportar*¹

5. Los hombres débiles, los que carecen de voluntad de poder, son los llamados *artistas de la decadencia*, poseedores de un *pesimismo-artista*. Ellos son los que sufren, los desesperados, los desconfiados, los enfermos (la similitudes con la contraposición entre *aristós* y *esclavo* de la *Genealogía de la moral* son palmarias) que “tienen necesidad de *visiones* extáticas” para buscar refugios cobardes en un enajenante estado de “beatitud” (radicalmente opuesto, por su estatismo, al estado de júbilo y exaltación dionisiacas). Estos pseudo artistas no serán capaces de emitir juicios acerca de lo bello, sino, a lo sumo, sobre lo “bonito”, lo “amable”, lo “mono” (*mignon*, en el texto francés) “que encuentran refugio en la beatitud de la forma”.
6. La crítica al arte integrado, sin capacidad de denuncia, convertido en pura mercadería, que años más tarde realizará la Escuela de Frackfurt, especialmente Adorno, está servida. No es de extrañar la extraordinaria influencia que el pensamiento nietzscheano, a golpes de martillo, ha ejercido en la estética contemporánea.

1. Rilke, *Elegías de Duino* (I) (en la excelente traducción de Eustaquio Barjau), Cátedra, Madrid, 1993, vv. 3-5, pág 61.

7. BENJAMIN Y EL AURA DE LAS COSAS

Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*
(Trad. Jesús Aguirre)

2

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario.¹ No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.

El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; correspondientemente, la comprobación de que un determinado manuscrito medieval procede de un archivo del siglo XV favorecerá la fijación de su autenticidad. El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica —y desde lue-

1. Claro que la historia de una obra de arte abarca más elementos: la historia de Mona Lisa, por ejemplo, abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos XVII-XVIII-XIX.

go que no sólo a la técnica—² Cara a la reproducción manual, que nominalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original. En la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana. Además, puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco gramofónico. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora. Aunque en modo alguno valga ésto sólo para una obra artística, sino que parejamente vale también, por ejemplo, para un paisaje que en el cine transcurre ante el espectador. Sin embargo, el proceso aqueja en el objeto de arte una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable. Se trata de su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad.³

2. Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos, técnicos por cierto, han permitido al filtrarse intensamente, diferenciar y graduar la autenticidad misma. Elaborar esas distinciones ha sido una función importante del comercio del arte. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una Virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exhuberantemente que nunca en el siglo pasado.

3. La representación de *Fausto* más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra, porque en cualquier caso le hace la competencia ideal al estreno en Weimar. Toda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candelas (que en *Mefistófeles* se esconde Johann Heinrich Merck, un amigo de juventud de Goethe, y otras cosas parecidas), resulta inútil en la pantalla.

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva, y precisamente en ella, sin este otro lado suyo destructivo, catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Este fenómeno es sobre todo perceptible en las grandes películas históricas. Es éste un terreno en el que constantemente toma posiciones. Y cuando Abel Gance, proclamó con entusiasmo en 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine.... . Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar, ante nuestras puertas”,⁴ nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Este texto está ampliamente comentado en el capítulo 7, correspondiente al autor. Me limitaré, por tanto, a señalar una serie de características propias del arte de la tradición (que era poseedor de *aura*) y el arte de la era de la reproductibilidad técnica (que no la posee).
2. El arte anterior tenía los siguientes atributos: *existencia singular* (“el aquí y ahora”), *autenticidad* (en relación con su originalidad, con su carácter de irrepetible), *autoridad* (derivada de las anteriores. La nota 3, relativa a las representaciones del *Fausto* de Goethe, la ilustran) y *perduración* (vinculada con la tradición).
3. A partir de estas características, comienza a introducir las que corresponden a la obra de arte hoy, que son las opuestas (por

4. A. Gance, «Le temps de l'image est venu» (*L'art cinématographique*, II), París, 1927.

contraposición dialéctica), a las anteriores, Frente a la singularidad y originalidad, las nuevas técnicas de reproducción hacen que la distinción entre original y copia carezca de sentido (el ejemplo invocado es la fotografía).

4. Creo que tiene especial interés la idea de que el arte hoy “sale al encuentro de su destinatario” (y los ejemplos son: la fotografía, de nuevo, y el disco). La idea de que la obra de arte está vinculada con su lugar de origen, ha sido puesta de manifiesto por Heidegger, en *El origen de la obra de arte* *, que comentaremos en el capítulo siguiente. El ejemplo paradigmático es el templo griego: desde ese lugar, espacio originario, “claro del bosque”, *ser*, salen despedidos los entes. “Es precisamente en una obra semejante, si es obra, donde está obrando la verdad” * (en la edición que estamos usando pág. 26).
5. Aparece, por primera vez en este parágrafo, el *aura*, aún sin definir. Y hace una referencia negativa: “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”, responsabilizando de tal pérdida a la desvinculación con la tradición y la pérdida de la memoria de un pasado. En la interpretación del capítulo correspondiente: la memoria a la que se refiere Benjamin es la *memoria comunal y de experiencia*, como legado de generaciones.
6. Comienza a insinuarse la idea de la importancia de los movimientos de masas y su influencia sobre el arte contemporáneo. Las películas históricas serían las responsables de la “liquidación del papel de la tradición” (en referencia al entusiasmo que manifiesta por ellas Abel Gance, del que disiente Benjamin).

3

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. El tiempo de la Invasión de los Bárbaros, en el cual surgieron la industria artística del Bajo Imperio y el *Génesis de Viena*, ** trajo consigo además de un arte distinto del antiguo una percepción también distinta. Los eruditos de la escuela vienesa, Riegel y Wickhoff, hostiles al peso de la tradición clásica que sepultó aquel arte, son los primeros en dar

** El *Wiener Genesis* es una glosa poética del Génesis bíblico, compuesta por un monje austríaco hacia 1070 (N. del T.).

con la ocurrencia de sacar de él conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Por sobresalientes que fueran sus conocimientos, su limitación estuvo en que nuestros investigadores se contentaron con indicar la signatura formal propia de la percepción en la época del Bajo Imperio. No intentaron (quizás ni siquiera podían esperarlo) poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad. En la actualidad son más favorables las condiciones para un atisbo correspondiente. Y si las modificaciones en el medio de la percepción son susceptibles de que nosotros, sus coetáneos, las entendamos como desmoronamiento del aura, sí que podremos poner de bulto sus condicionamientos sociales.

Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales⁵ tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la

5. Acercar las cosas humanamente a las masas, puede significar que se hace caso omiso de su función social. Nada garantiza que un retratista actual, al pintar a un cirujano célebre desayunando en el círculo familiar, acierte su función social con mayor precisión que un pintor del siglo XVI que expone al público los médicos de su tiempo representativamente, tal y como lo hace, por ejemplo, Rembrandt en *La lección de anatomía*.

realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.

Sugerencias para interpretar el texto

1. La primera idea que aparece, relativa a teoría del conocimiento, es “la modificación de la percepción sensorial”. La *crítica* (y la teoría estética, que son lo mismo) de Benjamin plantea la necesidad de una teoría del conocimiento como fundamento, pues sin esclarecer tales fundamentos epistemológicos sería inútil y falsa. Percepciones diferentes, modificadas históricamente por transformaciones sociales, traerían consigo “cambios de sensibilidad”.
2. Primera definición del *aura*: “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. Si en el párrafo anterior la ilustra con películas históricas, que la han perdido; ahora la ejemplifica positivamente con seres de la naturaleza (“el aura de las montañas”).
3. Las masas entran en el ruedo social y plantean nuevas exigencias al arte. Repite la idea del “acercamiento”, que es equivalente a descontextualización espacio-temporal. Pero los nuevos protagonistas sociales piden, además “acercar... humanamente las cosas”. Ortega y Gasset, en su conocido escrito, *La deshumanización del arte*, plantea la indignación de las masas ante las obras de arte nuevas, porque le resultan ininteligibles. La masa hace una errónea interpretación de “los derechos del hombre” y se siente ofendida.
4. Otra demanda de las masas es “la necesidad de adueñarse de los objetos”, por supuesto, en su imagen o reproducción. El dominio sobre los objetos artísticos, su apropiación, es la actitud radicalmente opuesta a la que pensó Kant en la *Crítica del juicio* como “contemplación desinteresada” (ver el capítulo correspondiente).
5. Resumiendo las características de la obra de arte hoy, serían: *reproductibilidad* (que elimina la singularidad y autenticidad, como atributos de la autoridad del arte tradicional), *fugacidad* (por su desvinculación con el lugar de origen y la memoria).
6. La última idea del texto, “la orientación a la realidad” (como exigencia de las masas) podría hacer pensar en la idea de la *Estética* de Hegel que denomina “lo prosaico”, o la prosa del mundo, a esa orientación a lo común y cotidiano, de la que debe huir toda obra de arte.

La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura. La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.⁶ Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado.⁷ Este servicio profano, que se formó en el Renacimiento para seguir vigente por tres siglos, ha permitido, al transcurrir ese plazo y a la primera conmoción grave que le alcanzara, reconocer con toda claridad tales fundamentos. Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de "*l'art pour l'art*" esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la

6. La definición del aura como "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo "lejanía por cercana que pueda estar". Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia.

7. A medida que se seculariza el valor cultural de la imagen, nos representaremos con mayor indeterminación el sustrato de su singularidad. La singularidad empírica del artista o de su actividad artística desplaza cada vez más en la mente del espectador a la singularidad de las manifestaciones que imperan en la imagen cultural. Claro que nunca enteramente; el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultural.) Pero a pesar de todo, la función del concepto de lo auténtico sigue siendo terminante en la teoría del arte: con la secularización de este último la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultural.

idea de un arte “puro” que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición).

Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una civilización que tiene que habérselas con la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproducibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida.⁸ De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Nuevo acercamiento a la idea de *aura*, ahora relacionada con la función cultural, con los ritos, primero mágicos y luego religiosos, cuyo fundamento era la utilidad.

8. En las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción. Ésta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza. Y la impone porque la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro, no podrá en cambio permitirse el de una película. En 1927 se calculó que una película de largo metraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas. Bien es verdad que el cine sonoro trajo consigo por de pronto un movimiento de retrocesión. Su público quedaba limitado por las fronteras lingüísticas, lo cual ocurría al mismo tiempo que el fascismo subrayaba los intereses nacionales. Pero más importante que registrar este retroceso, atenuado por lo demás con los doblajes, será que nos percatemos de su conexión con el fascismo. Ambos fenómenos son simultáneos y se apoyan en la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, en una visión de conjunto, llevaron a intentar mantener con pública violencia las condiciones existentes de la propiedad, han llevado también a un capital cinematográfico amenazado por la crisis, a acelerar los preparativos del cine sonoro. La introducción de películas habladas causó en seguida un alivio temporal. Y no sólo porque inducía de nuevo a las masas a ir al cine, sino además porque conseguía la solidaridad de capitales nuevos procedentes de la industria eléctrica. Considerado desde fuera, el cine sonoro ha favorecido intereses nacionales; pero considerado desde dentro, ha internacionalizado más que antes la producción cinematográfica.

2. La secularización del arte llega acompañada de la pérdida del referente (lenguaje-mundo). Mallarmée es el primero que lo lleva a término en su poesía. La rosa ya no huele, no pincha, el nuevo arte sólo se tiene como referente a sí mismo.
3. La consecuencia de la citada secularización sería la crisis del arte, y la época reacciona con una nueva teología del arte, o teoría de “*L’art pour l’art*”, mal denominado arte “puro”, cuya consecuencia es la desvinculación con lo social. El arte será, entonces, acrítico y mostrará su indiferencia o su complicidad con el poder.
4. La última idea del texto es la alternativa, planteada por Benjamin, a la teoría del arte puro. También es el intento de buscar una nueva fundamentación al arte; si el ritual se ha perdido, el fundamento del arte hay que buscarlo en el ámbito de lo profano, es decir, en el territorio de la política. El arte y los artistas serán los encargados de llevar a término una posible *revolución política*. Su utopía estética podría estar aquí apuntada.

Epílogo

La proletarización creciente del hombre actual y el alineamiento también creciente de las masas son dos caras de uno y el mismo suceso. El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos).⁹ Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el

9. Una circunstancia técnica resulta aquí importante, sobre todo respecto de los noticiarios cuya significación propagandística apenas podrá ser valorada con exceso. A la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas. La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso, cuyo alcance no necesita ser subrayado, está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva y de rodaje. Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Sólo a vista de pájaro se captan bien esos cuadros de centenares de millares. Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular. Esto es, que los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos.

fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales.

Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra. La guerra, y sólo ella, hace posible dar una meta a movimientos de masas de gran escala, conservando a la vez las condiciones heredadas de la propiedad. Así es como se formula el estado de la cuestión desde la política. Desde la técnica se formula del modo siguiente: sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad. Claro que la apoteosis de la guerra en el fascismo no se sirve de estos argumentos. A pesar de lo cual es instructivo echarles una ojeada. En el manifiesto de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía se llega a decir: “Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética... Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que reúne en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas!”¹⁰

Este manifiesto tiene la ventaja de ser claro. Merece que el dialéctico adopte su planteamiento de la cuestión. La estética de la guerra actual se le presenta de la manera siguiente: mientras que el orden de la propiedad impide el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas, el crecimiento de los medios técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía, urge un aprovechamiento antinatural. Y lo encuentra en la guerra que, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. La guerra imperialista está determinada en sus rasgos atroces por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprove-

10. *La Stampa*, Turín.

chamiento insuficiente en el proceso productivo (con otras palabras: por el paro laboral y la falta de mercados de consumo). La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el *materi- al humano* las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su mate- rial natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplano- s, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.

“*Fiat ars, pereat mundus*”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percep- ción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada de “*l’art pour l’art*”. La humanidad, que anta- ño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalie- nación ha alcanzado ahora un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteti- cismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le con- testa con la politización del arte.

Sugerencias para interpretar el texto

1. Con este epílogo, lúcido y terrible, acaba la reflexión sobre el arte de su época. Identifica proletarización con alienación, ya que hay una falsa participación de las masas, a las que se les permite “expresarse (pero ni por asomo, que hagan valer sus derechos)”. Los análisis de Hannah Arendt sobre los fenóme- nos totalitarios son aquí absolutamente pertinentes.
2. La masa, engañada, encuentra un espejo falso e ilusorio en “los desfiles, en las asambleas monstruos...”, pero en realidad lo único que puede hacer es percibir pasivamente, mirar sin partici- par realmente. El individuo pierde su consciencia de tal y se identifica con la masa. Los *tiempos de oscuridad* han hecho su aparición.
3. El “esteticismo de la vida política” (usado ahora el término es- tético en sentido peyorativo) viene avalado y potenciado por los nuevos avances de la técnica. La “movilización total” de la que habla Ernst Jünger, es pensada por Benjamin como movi- mientos de masas a gran escala, que tiene su culminación en la guerra.
4. En el *Primer manifiesto del futurismo* (1919), el siniestro Mari- netti proclama “¡La guerra es bella!”. Los jóvenes italianos de su grupo (el mayor de los cuales apenas tenía treinta años) se toparon, de repente, con el mundo moderno y lo digirieron

mal; quedaron pasmados ante la técnica, las “lunas eléctricas”, las estaciones ferroviarias, los coches.... . Así creyeron que el mundo se “había enriquecido con una belleza nueva: la velocidad”, como dice el citado manifiesto. Quisiera hacer una salvedad importante con respecto al futurismo. No todos sus representantes defendieron las ideas de Marinetti, sino que hubo otro futurismo, de signo contrario, progresista, que recibió la denominación de “verismo social”, preocupado por los problemas de miseria y dolor, producidos, precisamente, por las guerras. Teófilo Patini y Archille D’ Orsi fueron sus defensores y abrieron camino hacia un tipo de arte de denuncia del poder.

5. El concepto de esteticismo viene desarrollado en la última parte del texto. Significa una nueva percepción de la realidad, ayudada por los nuevos medios técnicos, que hace que las masas, que anhelan la mera exposición o exhibición, se conviertan en espectáculo de sí mismas. La alienación llega a tal extremo, que la destrucción de la humanidad puede ser pensada como espectáculo y “goce estético de primer orden”. La fascinación-rechazo que, años más tarde, manifestarían los humanos con el fantasma de la bomba atómica, como posible destructora de la especie, sería el epílogo de esta faz oscura del nihilismo futurista.

8. HEIDEGGER: LA ONTOLOGÍA DEL ARTE

Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte)

La cosa y la obra

Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. Pero ¿qué puede verse allí? Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos.

Estos datos, perfectamente correctos, no hacen sino ilustrar algo que ya sabemos. El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿qué decir de ésta? ¿Capta ya la utilidad el carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra, ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la la-

bradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.

Por el contrario, mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.

Pero tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro, mientras que la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas. ¡Si fuera tan sencillo como parece! Cada vez que la labradora se quita sus botas al llegar la noche, llena de una dura pero sana fatiga, y se las vuelve a poner apenas empieza a clarear el alba, o cada vez que pasa al lado de ellas sin ponérselas los días de fiesta, sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada. Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamaremos su fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí

de esa manera: en el utensilio. Decimos “sólo” y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillez una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia.

El ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad. Aquélla palpita en ésta y no sería nada sin ella. El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente. Así es como el ser-utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en un mero utensilio. Esta vaciedad del ser-utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad. Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben su aburrida e insolente vulgaridad, es sólo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio. La gastada vulgaridad del utensilio se convierte entonces, aparentemente, en el único modo de ser propio del mismo. Ya sólo se ve la utilidad escueta y desnuda, que despierta la impresión de que el origen del utensilio reside en la mera elaboración, que le imprime una forma a una materia. Pero lo cierto es que, desde su auténtico ser-utensilio, el utensilio viene de mucho más lejos. Materia y forma y la distinción de ambas tienen una raíz mucho más profunda.

El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio. Pero todavía no sabemos nada de lo que estábamos buscando en un principio: el carácter de cosa de la cosa. Y sabemos todavía menos de lo único que de verdad estamos buscando: el carácter de obra de la obra entendida como obra de arte.

¿O tal vez ya hemos aprendido algo acerca del ser-obra de la obra sin darnos cuenta y como de pasada?

Ya hemos dado con el ser-utensilio del utensilio. Pero ¿cómo? Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente.

Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras. Si hay algo cuestionable en todo esto será

únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.

¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que *es* de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos ἀλήθεια. Nosotros decimos “verdad” sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. “Poner” quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer.

Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen este tipo de obras se las denomina bellas artes, en oposición a las artes artesanales, que elaboran utensilios. No es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la belleza está reservada a la estética.

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad? Pero la reproducción de lo ahí presente exige coincidencia con lo ente, la adaptación a éste o *adaequatio*, como se decía en la Edad Media y ὁμοίωσις como ya decía Aristóteles. La coincidencia con lo ente se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo? ¿Acaso pensamos que la tela es copia de algo real que él ha sabido convertir en un producto de la producción artística? Nada de esto.

Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero ¿dónde está y cómo es esa esencia general con la que coinciden las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa puede coincidir un templo griego? ¿Quién podría afirmar algo tan inverosímil como que en el edificio concreto está representada la idea de templo en general? Y, sin em-

bargo, es precisamente en una obra semejante, siempre que sea obra, donde está obrando la verdad. Si no, pensemos en el himno de Hölderlin "El Rin". ¿Qué le ha sido dado aquí al poeta y cómo le ha sido dado, para que a continuación haya podido reproducirlo en el poema? Por mucho que en el caso de este himno y otros poemas semejantes la idea de una relación de copia entre la obra real y la obra de arte parezca fallar manifiestamente, la opinión de que la obra copia parece confirmarse de modo admirable en una obra como el poema de C. F. Meyer "La fuente romana".

Se eleva el chorro y al caer rebosa la redondez toda de la marmórea concha, que cubriéndose de un húmedo velo desborda en la cuenca de la segunda concha; la segunda, a su vez demasiado rica, desparrama su flujo borboteante en la tercera, y cada una toma y da al mismo tiempo y fluye y reposa.

Sin embargo, en este poema ni se está reproduciendo poéticamente una fuente verdaderamente existente ni la esencia general de una fuente romana. Y, con todo, la verdad obra en la obra. ¿Qué verdad ocurre en la obra? ¿Y acaso puede ocurrir la verdad y ser por lo tanto histórica? Según se suele decir, la verdad es algo intemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar de verdad en ella el arte que allí reina. La base de cosa ha demostrado ser lo más próximo a la obra. Pero para captar lo que la obra tiene de cosa no bastan los conceptos tradicionales de cosa, pues éstos tampoco consiguen dar con la esencia del carácter de cosa. El concepto predominante de cosa, la cosa como una materia conformada, ni siquiera tiene su origen en la esencia de la cosa, sino en la esencia del utensilio. También hemos comprobado que hace mucho tiempo que el ser-utensilio ocupa un lugar privilegiado en la interpretación de lo ente. Este privilegio, sobre el que nunca se ha reflexionado propiamente, ha sido el que nos ha dado la pista para replantearnos una vez más la pregunta por el carácter de utensilio evitando las interpretaciones tradicionales.

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra, ¿qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? Íbamos por mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa. Ahora nos encontramos ante un sorprendente resultado de nuestras reflexiones, si se puede llamar a esto un resultado. Dos asuntos están claros:

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, la base de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad.

En cuanto contemplamos la obra desde esta perspectiva la estamos considerando sin querer como un utensilio al que le concedemos una superestructura en la que se supone se encierra lo artístico. Pero la obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración.

Nuestra manera de preguntar por la cosa se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por un utensilio. Sólo que fue la estética la que desarrolló esta manera de preguntar y no nosotros. La manera en que ésta contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente. Pero lo esencial no es el desmoronamiento de este planteamiento habitual. De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobrentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes. Ésta es la razón por la que hemos tenido que dar un rodeo, rodeo que nos devuelve enseguida al camino capaz de llevarnos a una determinación del carácter de cosa de la obra. No hay por qué negar el carácter de cosa de la obra, pero puesto que forma parte del ser-obra de la obra, dicho carácter de cosa habrá de ser pensado a partir del carácter de obra. Si esto es así, el camino hacia la determinación de la realidad de cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa.

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este desencubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra el ser de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. ¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte? ¿Qué es ese ponerse a la obra?

La obra y la verdad

El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? El arte es real en la obra de arte. Por eso buscamos primero la realidad de la

obra. ¿En qué consiste? Las obras de arte muestran siempre su carácter de cosa aunque sea de manera muy diferente. Hemos fracasado en el intento de captar ese carácter de cosa de la obra con ayuda de los conceptos habituales de cosa, y no sólo porque tales conceptos no capten dicho carácter, sino porque con la pregunta por la base de cosa de la obra obligamos a ésta a adentrarse en un concepto previo que nos bloquea cualquier acceso al ser-obra de la obra. No se podrá determinar nada sobre el carácter de cosa de la obra mientras no se haya mostrado claramente la pura subsistencia de la misma.

Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma. ¿Y acaso no es ésta la auténtica intención del artista? Gracias a él la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia. Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí misma en la creación.

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?

Las “esculturas de Egina” de la colección de Munich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo. Por otra parte, incluso cuando intentamos impedir o evitar dichos traslados yendo, por ejemplo, a contemplar el templo de Paesturn a su sitio y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado.

El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. Como esas que ya han sido, nos hacen frente en el ámbito de la tradición y la conservación. A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos. Ciertamente, su manera de hacernos frente es todavía consecuencia

de su anterior modo de subsistencia, pero ya no es exactamente eso mismo. Eso ha huido fuera de ellas. Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras.

Pero ¿acaso la obra sigue siendo obra cuando se encuentra fuera de toda relación? ¿Acaso no es propio de la obra encontrarse implicada en alguna relación? Desde luego que sí, pero falta preguntar en qué relación.

¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad. Al poner como ejemplo el cuadro de Van Gogh intentamos darle nombre a ese acontecimiento. A ese fin se planteó la pregunta sobre qué es la verdad y cómo puede acontecer la verdad.

Ahora vamos a plantear esa misma cuestión de la verdad teniendo en cuenta la obra, pero para familiarizarnos con lo que encierra la cuestión será necesario volver a hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra. A este propósito elegiremos con toda intención una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aqué-

lla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente φύσις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos *tierra*. De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómico, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.

La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal. Los hombres y los animales, las plantas y las cosas, nunca se dan ni se conocen como objetos inmutables para después proporcionarle un marco adecuado a ese templo que un buen día viene a sumarse a todo lo presente. Estaremos más cerca de aquello que *es* si pensamos todo a la inversa, a condición, claro está, de que estemos preparados previamente para ver cómo se vuelve todo hacia nosotros de otra manera. Porque pensar desde la perspectiva inversa, sólo por hacerlo, no aporta nada.

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto *es* el dios mismo. Lo mismo se puede decir de la obra hecha con palabras. En la tragedia no se muestra ni se representa nada, sino que en ella se lucha la batalla de los nuevos contra los antiguos dioses. Desde el momento en que la obra de la palabra se introduce en los relatos del pueblo, ya no habla sobre dicha batalla, sino que transforma el relato del pueblo de tal manera que, desde ese momento, cada palabra esencial lucha por sí misma la batalla y decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo (*vid.* Heráclito, frag. 53).

Entonces ¿en qué consiste el ser-obra de la obra? Sin apartar nunca nuestra mirada de lo que acabamos de indicar de manera bastante imperfecta, vamos a comenzar por aclarar un poco dos rasgos esenciales de la obra. A tal fin, partiremos de eso tan conocido que sobresale en la superficie del ser-obra, el carácter de cosa, el cual proporciona un punto de apoyo a nuestro proceder habitual respecto a la obra.

Cuando se lleva una obra a una colección o exposición también se suele decir que se instala la obra. Pero este instalar es esencialmente diferente a una instalación en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua o la representación de una tragedia con ocasión de una fiesta. Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia. De la consagración forma parte la glorificación, en tanto que reconocimiento de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el dios, sino que es en la dignidad y en el esplendor donde se hace presente el dios. En los destellos de ese esplendor brilla, es decir, se aclara, aquello que antes llamamos mundo. Erigir quiere decir abrir la rectitud, en el sentido de esa medida que orienta a lo largo del trayecto y bajo cuya forma lo esencial nos da las directrices. Pero ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige tal en su ser-obra. ¿Cómo es que la obra exige semejante instalación? Porque es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un *mundo* y lo mantiene en una reinante permanencia.

Ser-obra significa levantar un mundo. Pero ¿qué es eso del mundo? Ya lo indicamos al hablar del templo. Por el camino que tenemos que seguir aquí, la esencia del mundo sólo se deja insinuar. Es más, esta leve indicación se tendrá que limitar a apartar todo aquello que pudiera confundir la visión de lo esencial. [...]

Sugerencias para interpretar el texto

1. Procederemos, en primer lugar, a una contextualización de los acontecimientos políticos y personales de Heidegger, y de su país natal, y de las reflexiones correspondientes. En 1932 da unos cursos sobre la *República* de Platón y asume la idea del filósofo como gobernante. En 1933 reinterpreta el papel del filósofo en el que denomina “el principio de caudillaje”, que queda reflejado en el *Discurso del Rectorado* (1933) al ser elegido rector de la Universidad de Friburgo. En 1934 deja el cargo, no por desacuerdos con el Reich, sino por exigencias de un mayor pureza en el movimiento ‘revolucionario’.¹ *El*

1. Según la opinión de Safranski, *Un maestro de Alemania*, op. cit., capítulo, nota 103.

origen de la obra de arte es del año 1935 y fue el tema de una conferencia dada en Zurich en 1936. En 1946 será depurado y se le prohibirá la enseñanza hasta 1951, en que se reincorpora.

2. Los escritos que dedica a la esencia del arte y de la poesía podrían entenderse a partir de la posible desilusión producida por el desarrollo de los incidentes políticos. El giro, *Khere*, al segundo Heidegger se produce a partir del texto que vamos a comentar. Su trayectoria posterior, a partir de *La pregunta por la técnica* (1953) sería, en síntesis, una contraposición entre un “tiempo del calcular” (organización general de todas las cosas o mundo de la técnica), frente a su nueva propuesta de un “tiempo del pensar”. El texto que analizamos tendría este aliento meditativo.
3. Este ensayo es una exploración fenomenológica y ontológica, guiada por la pregunta esencial *¿Qué es eso del arte?* En primer lugar, intenta responder a partir del ser-cosa de la cosa y, en segundo lugar, a partir del ser-utensilio del utensilio, para concluir en el ser-obra de la obra. La meta es hermanar la pregunta por el arte con la interrogación acerca del ser, y la respuesta es: ambos son un enigma.
4. El primer ejemplo que aparece en el texto es la obra de arte *Las botas* de Van Gogh. El lenguaje de Heidegger está empezando a sufrir una transformación, cada vez se aleja más del tradicional lenguaje filosófico (de un profesor alemán, además) para imbuirse de lenguaje poético.
5. Comienza sus interrogaciones a partir de la consideración de las *botas* como un *utensilio* (que radica en su utilidad). Con ello cree estar en la órbita de la interpretación habitual del pensamiento occidental. Pero no quiere quedarse en este estrato, sino ahondar en él; entonces se pregunta por el fundamento de la utilidad: “ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su *fiabilidad* [...]. sensación de protección”, en otros contextos lo denomina “ser de confianza” o seguridad. La campesina (o campesino, en el texto cambia varias veces de género) se siente segura/o en su relación a la tierra y a su mundo.
6. *Tierra* y *mundo* aparecen en cursiva en el texto heideggeriano. Vamos, pues, a detenernos en ellos, pues ambos “están ahí de esa manera: en el utensilio”. Pero no en su “gastada vulgaridad”, pues no son unas botas reales, meramente existentes en la vida real, sino unas botas pintadas, una obra de arte. Ella es la que habla. Heidegger, y ahora nosotros, nos ponemos a la escucha. “Esta proximidad de la obra nos ha llevado brus-

- camente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente”, el arte nos saca de nuestra existencia cotidiana y común y nos lleva a lo extraordinario, al lugar originario.
7. Este lugar originario es la *tierra*, en la que se funda un *mundo*. En el caso de *las botas*, entendidas desde la perspectiva del ser-utensilio, la labradora siente *fiabilidad* porque “se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo”.
 8. A continuación alerta Heidegger contra una interpretación subjetivista del arte. “Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras”, la que habla es la obra misma, que nos muestra lo que *es*, la esencia o la *verdad*. Está haciendo ontología del arte.
 9. La ontología es pensada a partir del cuadro de Van Gogh: “este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser”. Los griegos nombraron esta acción de desocultamiento con el término ἀλήθεια, palabra de una riqueza extraordinaria por su productiva ambigüedad. Él lo traduce por “verdad” (véase, apartado 8. 2 del capítulo sobre Heidegger) y le dedica numerosos escritos, por ejemplo: *De la esencia de la verdad* (1943) y *Ser, verdad y fundamento* (1968).
 10. La conclusión de este primer tramo de la investigación es: *en la obra de arte acaece la verdad*. Acaecer (*ereignis*) es lo mismo que “poner-en-obra”, “alcanzar su permanencia”, instituir, fundar, “apertura de lo ente en su ser”. Todas estas acepciones tienen que ver con la *verdad histórica* (en el entendimiento de que historia es historia del ser).
 11. Heidegger se desmarca, tanto de la verdad lógica, entendida como *adaequatio* (pensamiento – cosa), como del arte entendido como ὁμοίωσις (“copia” de la realidad); para él la verdad es el ser mismo, que se manifiesta y oculta, a la vez, (ἀλήθεια), que es verdad y no-verdad, misterio y enigma. Esta insistencia en la verdad del arte, en contraposición a la idea de belleza, de la estética tradicional, vuelve a manifestar su intención de pensar una ontología de la obra de arte.
 12. El final de este apartado pone en evidencia su cambio de orientación. Había iniciado su meditación acerca del arte preguntando por la cosa, que conduce a la obra; en el curso de su investigación fenomenológica se da cuenta de que la ruta ha de recorrerse a la inversa: el camino ha de ir de la obra de arte (en la que emerge la verdad del ser) a la cosa (es decir, a los entes intramundanos).

13. En el siguiente apartado, *La obra y la verdad*, recoge los frutos de la meditación anterior. Para acceder a la verdad de la obra de arte, hay que hacer salir de ella todo lo accesorio, “aquello diferente de ella misma” con la intención de “dejarla reposar a ella sola en sí misma (...) en su pura autosubsistencia”. Aquí está planteado el tema de la *autonomía del arte*, al que dedican especial atención los románticos y más tarde Adorno, en su *Teoría estética*, aunque para él los antagonismos de la realidad han de estar presentes en la obra de arte, como problemas inmanentes a su contenido y a su forma. Para pensarlo acuña la categoría estética de *disonancia*: lo negro, lo feo, las cicatrices del mundo, las heridas de la historia; y también la ironía, el humor y la paradoja (véase en el capítulo 9 el tratamiento de la estética de Adorno).
14. En cuanto al concepto de verdad, también Adorno considera que en la obra de arte hay un *contenido de verdad*, una verdad inmanente, que refleje las leyes internas de su propio desarrollo, las cuales corren parejas con las transformaciones de los medios de producción. Esta verdad de la que habla Adorno está mucho más en sintonía con el concepto de *crítica* del arte de su amigo Benjamin (ver capítulo correspondiente).
15. En este apartado aparecen varios ejemplos, los primeros son: las esculturas del Frontón de Egina de la Gliptoteca de Múnich y la *Antígona* de Sófocles. Las primeras han sido “arrancadas fuera de su propio espacio esencial” y la segunda ha sido reproducida muchas veces. En ambos casos el mundo al que esas obras de arte pertenecían se ha derrumbado. La vinculación de la obra de arte a un lugar y un tiempo propio y determinado (el *aura* de las obras), había sido objeto de reflexión de Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (véase capítulo correspondiente). En esta era “las obras salen al encuentro” de su destinatario, las masas, y pone el ejemplo de la fotografía o el disco. La consecuencia era la pérdida del aura. Es de interés constatar que nunca se citan mutuamente Benjamin y Heidegger, y no sabemos si hay una influencia de uno en otro. Teniendo en cuenta que el primero escribió su obra en 1936 y el segundo en 1935, es posible que se conociesen sus escritos y lo silenciasen, debido a sus posiciones políticas absolutamente encontradas.
16. El ejemplo al que dedica mayor atención, en este segundo apartado, es un *templo* griego y su reflexión es similar a la de “las botas”. En el templo se pone-en-obra (*ereignis*) una escenificación espacial de la verdad. Precisamente el templo revela un espacio originario, al que vuelve a aludir como la *tierra*,

“que se presenta como aquello que acoge”, lo permanente, lo inamovible; la φύσις la denominaron los griegos, el emerger imperante, que permite a los hombres construir su morada como *mundo*. El mundo articula los acontecimientos propiamente humanos: “nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota”. La obra-templo abre el mundo de un pueblo histórico para que cumpla con su *destino*. El tema del destino (*Geschick*), solamente insinuado aquí, es un concepto clave en su pensamiento, en otros contextos puede traducirse por “mandatos” o “envíos” del ser. Cada época del ser es un destino, se da un lugar; las épocas del ser son el fundamento de la historia.

17. En el templo se da la lucha entre *mundo* y *tierra*, la obra de arte pone de manifiesto esa violencia, lucha y confrontación de opuestos. En el ámbito abierto por esa lucha: “claro del bosque”, emerge la obra de arte. De ese medio claro (el ser mismo) salen despedidos los entes.
18. El giro (*Kbete*) que los estudiosos señalan entre un ‘primero’ y ‘segundo’ Heidegger se ha consumado. En su primera etapa (*Ser y tiempo*) daba la primacía al *Dasein*, que lanza en el proyecto un mundo y al ser mismo. En su restante reflexión, o ‘segundo’ Heidegger hay una preponderancia absoluta del ser y sus mandatos o comisiones. De las consecuencias desdichadas de esta interpretación ya se dio cuenta en le tema correspondiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Teoría estética*, (Trad. Fernando Riaza), Taurus, Madrid, 1980.
- ANDRIC, I. *Un puente sobre el Drina* (Trad. Luis del Castillo) Debate, Barcelona, 1996.
- ARENDT, H. *Los orígenes del totalitarismo* (Trad. Guillermo Solana), Alianza, Madrid, 1987.
- ARENDT, H. *Hombres en tiempos de oscuridad* (Trad. Claudia Ferrarri), Gedisa, Barcelona, 1992
- ARENDT, H. *La condición humana* (Trad. R. Gil Novales), Paidós, Barcelona, 1996.
- ARGULLOL, R. *La atracción del abismo*, Bruguera, Barcelona, 1983.
- ARGULLOL, R. *Territorio del nómada*, F.C. E., Madrid, 1987.
- BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*, "Tesis de filosofía de la historia", "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" (Trad. Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1982.
- BENJAMIN, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (Trad. Yvars y Jarque), Península, Barcelona, 1988.
- BENJAMIN, W. *Iluminaciones IV*, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos" (Trad. Roberto Blatt), Taurus, Madrid, 1991.
- BENJAMIN, W. *Dos ensayos sobre Goethe* (Trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico), Gedisa, Barcelona, 1996.
- BRETON, A. *Manifiestos del surrealismo* (Trad. Andrés Bosch), Guadarrama, Madrid, 1974.
- COLLI, G. *Después de Nietzsche*, (Trad. Carmen Artal), Anagrama, 1987.
- COMADIRA, N., MARÍ, A., RÀFOLS CASAMADA, A. *Ut pictura póiesis*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

- DUCHAMP, M. *Caja Verde* (Reflexiones en torno al *Gran Vidrio: La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), Era, México, 1968.
- DUCHAMP, M. Declaraciones recogidas por J.J. Sweeney, *The Bulletin of the museum of Modern Art*, vol. XIII, nº 4-5, N. York, 1946.
- FERIA JALDÓN, E. *Crítica de la razón tecnológica*, Diputación provincial de Huelva, 1995.
- FREUD, S. *Lo siniestro*, (1919), (Trad. Luis López-Ballesteros) *Obras completas*, T. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*, (Trad. Wenceslao Roces), F. C. E. Madrid, 1981.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*, (Trad. Raúl Gabás), Península, Barcelona, 1989.
- HEIDEGGER, M. *Nietzsche*, Gallimard, (Trad. P. Klossowski), París, 1961.
- HEIDEGGER, M. *Introducción a la metafísica* (Trad. E. Estiu); Buenos Aires, Nova, 1980.
- HEIDEGGER, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, “Hölderlin y la esencia de la poesía” (Trad, José M^a Valverde), Ariel, Barcelona, 1983.
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*, “El origen de la obra de arte”, “¿Y para qué poetas?” (Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza, Madrid, 1998.
- HÖLDERLIN, F. *Hiperión, o el eremita en Grecia* (Trad. Jesús Munárriz), Ayuso, Madrid, 1976.
- HÖLDERLIN, F. *Ensayos*, “Fundamento para el Empédocles”, “Notas sobre Edipo” (Trad. Felipe M. Marzoa) Hiperión, Madrid, 1983.
- HÖLDERLIN, F. *La muerte de Empédocles*, (Trad. Carmen Bravo Villasante), Hiperión, Madrid, 1983.
- KANT, E. *Crítica del juicio*, (Trad. García Morente), Austral, Madrid, 1991.
- MOREY, M. *Deseo de ser pielroja*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- NIETZSCHE, F. *Nachgelassene Fragmente* (1887-1888), Ed. Colli y Montinari, (Trad. francesa de P. Klossowski), Gallimard, 1976.
- NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*, (Trad. Andrés S. Pascual), Alianza, Madrid, 1977.
- NIETZSCHE, F. *Ensayo de autocrítica*, texto que acompaña a la edición citada del *Nacimiento de la tragedia*.
- NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal* (Trad. Andrés S. Pascual), Alianza, Madrid, 1978.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo*, (Trad. Andrés S. Pascual), Alianza, Madrid, 1978.
- NIETZSCHE, F. *La gaya ciencia* (Trad. Pedro González), Olañeta, Barcelona, 1979.

- NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* Vol. V, tomo 2 según la edición de Colli y Montinari, Revista *Teorema* (Trad. Luis Valdés y Teresa Ortuña), Valencia, 1980.
- PAZ, O. *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, ("Libro-maleta") Era, México, 1968.
- PLATÓN, *Fedón*, (Trad. García Gual), Ed. Gredos (T.III), Madrid, 1986.
- RUBERT DE VENTÓS, X. *Teoría de la sensibilidad*, Península, Madrid, 1969.
- RUBERT DE VENTÓS, X. *El cortesano y su fantasma* (Trad. de Mercè Rius), Destino, Barcelona, 1991.
- SAFRANSKI, R. *Un maestro de Alemania* (Trad Raúl Gabás), Tusquets, Barcelona, 1997.
- SEMPRÚN, J. *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- SHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación* (Trad. Eduardo Ovejero), Porrúa, México, 1987.
- TRÍAS, E. *Drama e identidad*, Barral, Barcelona, 1974.
- TRÍAS, E. *La memoria perdida de las cosas*, Taurus, Madrid, 1978.
- TRÍAS, E. *El lenguaje del perdón*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- TRÍAS, E. *Filosofía del futuro*, Ariel, Barcelona, 1983.
- TRÍAS, E. *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.
- TZRA, T. *Siete manifiestos Dadá*, Manifiesto de 1918, Tusquets, 1981.
- WITTE, B. *Walter Benjamin* (Trad. al catalán de Joan Leite), Edicions 62, Barcelona, 1992.

JULIA MANZANO ARJONA, *Doctora en Filosofía por la Universitat Autònoma de Bellaterra. Catedrática de filosofía de enseñanza secundaria. Miembro de l'Associació Catalana de Fenomenologia, filial de la Societat Catalana de Filosofia.*

Publicaciones (a partir 1993)

Revista de documentación científica de la cultura, *Anthropos*, nº 4, monográfico sobre Eugenio Trías (nueva edición), "Transitando por el límite", Barcelona, 1993.

Revista de cultura *Boca bilingüe*, nº 10-11, "Los latidos del corazón de cristal: Eugenio Trías y Marcel Duchamp", Lisboa, 1994.

Revista del *Departament de Cultura KRTU*, "¿Puede pensarse el mestizaje como categoría ética?", Barcelona, 1995.

Revista de Occidente, "Pasaba por aquí, empujado por el viento", Madrid, Noviembre, 1996.

Revista de libros, "Primeros ditirambos de un niño", Madrid, junio, 1997.

Revista de libros, "Thomas Bernhard o el horror de indiferencia", Madrid, junio 1997.

Revista de Filología de la Universidad de Málaga, *Analecta Malacitana*, "Nietzsche y Heidegger, Idilio y desencuentros en el barranco nihilista", Málaga, 1999.

Revista de Filosofía de la Universitat de Barcelona, *Manía*, "Walter Benjamin: 'Constelación redentora' y 'nihilismo teocrático' Abril, 1999.

Revista *La página*, "Disonancia y utopía en el *sueño del amor* de Iris Zavala", S. Cruz de Tenerife (en prensa).

Eugenio Trías: Nuevos escenarios para la metafísica, Destino (en prensa).

Profesora de Cursos de formación permanente del profesorado

(ICE y Colegio de licenciados)

1996-97. "De la estética romántica a la *Era del Impudor*".

1997-98. "Vigencia del rumor nihilista: Nietzsche, Heidegger, Jünger, Benjamin, vanguardias y transvanguardias artísticas".

1998-99 "Amor y filosofía".



En este libro se hace una propuesta de la estética como hermenéutica; es decir, la legitimidad de considerar el mundo del arte (sus producciones simbólicas) como laboratorio de observación privilegiado para entender la situación del hombre en el mundo, encarando la cuestión moderna del sentido. Para ello se hace un recorrido por una serie de hitos históricos: desde Kant (pórtico de la estética romántica), que introduce a los propiamente románticos Schiller, Hölderlin y Hegel, pasando por el jalón intempestivo de Nietzsche, que entrega el testigo a las reflexiones estéticas contemporáneas de Benjamin, Heidegger y Adorno. Cada uno de estos pensadores es presentado en un contexto de época, a través de escenografías o constelaciones constituidas por ideas-fuerza filosóficas o políticas, que se traducen en manifestaciones artísticas. El trayecto concluye en una reflexión sobre el mundo de hoy, denominado por la autora la *Era del Impudor*. Estos tiempos presentes están dominados por los medios de información, cuyo exceso, intencionado, enmascara lo esencial. Los medios son fábricas de opinión y de consenso que pervierten la aparente transparencia de la democracia. La vivencia del presente y la pérdida de la memoria de la tradición son también efecto colateral de los medios. Sus repercusiones en el mundo del arte se resumen en la necesidad de crear impacto, en la exigencia de distracción, exhibición, escándalo público, y la transformación del arte en pura mercadería. Contra este pseudoarte y para denunciarlo el arte hoy necesita de la filosofía-estética para seguir vivo, pero sólo si expresa las tensiones múltiples de la realidad y de la historia.

CUADERNOS DE EDUCACIÓN quiere contribuir al proceso de reflexión y debate sobre la educación escolar poniendo al alcance de todos los profesionales, y muy especialmente de los profesores/as, los trabajos que, por la novedad de sus propuestas, el rigor de su formulación y la pertinencia de su temática, pueden ser utilizados como instrumentos de cambio y de innovación educativa. La colección está abierta a todas las áreas y niveles de la educación escolar y pretende situarse en ese espacio intermedio entre la reflexión y la acción -entre lo que se hace o se propone hacer en el aula y el cuestionamiento del por qué, para qué y cómo se hace o se propone hacer- que constituye, sin lugar a dudas, un eslabón decisivo en la formación inicial y permanente del profesorado.

ISBN 84-85840-79-8



9 788485 840793