

---

---

# BOLETÍN DE ESTÉTICA

---

---

## UNA CULTURA DE LA CRUELDAD

El escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte

*Sergio Sánchez*

## TIEMPO Y ESCANSIÓN

Consideraciones sobre el significado rítmico de la duración  
en Husserl y Bachelard

*Carlo Serra*

## ÓPERA Y ARTE DE MASAS EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE NIETZSCHE*

*Mauro Sarquis*

## Comentarios bibliográficos

**UNA CULTURA DE LA CRUELDAD**  
**El escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte**

*Sergio Sánchez*

**TIEMPO Y ESCANSIÓN**  
**Consideraciones sobre el significado rítmico de la duración**  
**en Husserl y Bachelard**

*Carlo Serra*

**ÓPERA Y ARTE DE MASAS**  
**EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE NIETZSCHE**

*Mauro Sarquis*

**Comentarios bibliográficos**

AÑO XIV | PRIMAVERA 2018 | Nº 45

ISSN 2408-4417

### Director

Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

### Comité Editorial

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavese (Universidad de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

### Comité Académico

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Eleonora Orlando (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires, CONICET) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlín)

### Secretario de Redacción

Mauro Sarquis (Universidad Nacional de San Martín)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Dirigido a un público especializado, su objetivo es contribuir al desarrollo de la estética y la filosofía del arte en el mundo académico de habla hispana a través de la difusión de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizado en: SCOPUS (Elsevier), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

<http://www.boletindeestetica.com.ar/>  
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño gráfico: Verónica Grandjean      Maqueta original: María Heinberg

Primavera 2018

### SUMARIO

<b>Artículos</b>	5
Sergio Sánchez <b>Una cultura de la crueldad. El escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte</b>	7-39
Carlo Serra <b>Tiempo y escansión: consideraciones sobre el significado rítmico de la duración en Husserl y Bachelard</b>	41-76
Mauro Sarquis <b>Ópera y arte de masas en <i>El nacimiento de la tragedia</i> de Nietzsche</b>	77-116
<b>Comentarios Bibliográficos</b>	117

## ARTÍCULOS

**Sergio Sánchez** es Doctor en Ciencias de la Cultura por la Università di Modena. Profesor de Historia de la Filosofía Contemporánea y Metafísica en la Universidad Nacional de Córdoba, se ha especializado en el abordaje histórico del pensamiento de Friedrich Nietzsche y su recepción en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XX. Es miembro del Comité Científico Internacional de “Hyper-Nietzsche. Gruppo di ricerca internazionale” y director de la “Colección Nietzscheana” de la Editorial Brujas. Ha publicado *El problema del conocimiento en la filosofía del joven Nietzsche* (1999), *Lógica, verdad y creencia: consideraciones sobre la relación Nietzsche-Spir* (2000), *La insensata fábrica de la vigilia. Nietzsche y el fenómeno del sueño* (2014) y *Borges lector de Nietzsche* (2014, reed. 2018). Este último libro ha traducido al italiano: *Borges lettore di Nietzsche e Carlyle* (2018), con traducción y prólogo de Giuliano Campioni. Correo electrónico: ssanchez@ffyh.unc.edu.ar

**Carlo Serra** es Doctor en Filosofía. Es investigador en la Università della Calabria, donde enseña Estética y Filosofía de la Música. Sus intereses se centran en el estudio de la morfología melódica, la escansión rítmica y la investigación fenomenológica de las relaciones entre el simbolismo y el fenómeno de la coloración tonal en la escucha. Codirige la colección de estudios filosóficos “Il Duocaedro” de la Università degli studi di Milano. Es autor de *Intendere l'unità degli opposti: la dimensione musicale nel concetto eracliteo di armonia* (2003), *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale* (2005), *Lascoltatore in cammino: Hegel e la narratività musicale* (2008), *Musica, corpo, espressione, Estetica e Critica* (2008) y *Come un suono di natura* (en prensa). Correo electrónico: carloserrafilosofia@gmail.com

**Mauro Sarquis** es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional del Sur y doctorando en Filosofía de la Universidad Nacional de San Martín, donde se desempeña asimismo Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra de Estética. Se especializa en la recepción argentina del pensamiento de Friedrich Nietzsche durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en la estética musical de Mariano Antonio Barrenechea y Juan Carlos Paz. Correo electrónico: sarquismauro@gmail.com.

## UNA CULTURA DE LA CRUELDAD

### El escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte

*Sergio Sánchez*

**Sergio Sánchez**

Universidad Nacional de Córdoba

### Una cultura de la crueldad: el escritor Agustín de Foxá ante el “psicólogo” Malaparte\*

#### Resumen

Este artículo se propone indagar en el perfil psicológico-ideológico del intelectual español falangista conde Agustín de Foxá, descrito por su amigo Curzio Malaparte. La investigación se basa principalmente en la novela *Kaputt* (1944) del famoso narrador, periodista, dramaturgo y diplomático italiano. Este retrato es relevante para la comprensión de aspectos centrales de la obra y la persona del pratense, a saber: 1) el alcance y sentido de nociones claves de su obra, como la dicotomía crueldad-piedad; 2) el papel que, en la óptica de Malaparte, juega el catolicismo dogmático y “retórico” del español en la configuración de su actitud ante el concreto sufrimiento humano; 3) la caracterización del cristianismo “anarquista” de Malaparte en contraposición al catolicismo “teológico” de De Foxá. Los rasgos que Malaparte destaca en Foxá, sostenemos aquí, son los que caracterizan una “cultura de la crueldad” inherente a la Europa moderna, una cultura que encierra una concepción antropológica “abstracta y metafísica”.

#### Palabras clave

Compasión – animalidad – totalitarismo – cristianismo anárquico – cultura metafísica

#### A culture of cruelty: Malaparte's “psychological” portrait of the writer Agustín de Foxá

#### Abstract

The purpose of this paper is to inquire into the psychological and ideological profile of the Spanish falangist intellectual Agustín De Foxá depicted by his friend Curzio Malaparte. This research draws upon mostly in *Kaputt* (1944), the novel of the famous Italian journalist, writer and diplomat. This portrayal is essential, we think, to understand the main characteristics of Malaparte's thought and work, specially: 1) the scope and meaning of key concepts of his work such as the dichotomy “cruelty-compassion”; 2) the central role of “rhetorical” and dogmatic Catholicism in the representation of Foxá's attitude before human suffering; 3) the characterization of Malaparte's “anarchic” Christianity vs. De Foxá's theological Catholicism. Finally, the paper suggests that the Foxá's traits emphasized by Malaparte are the ones that characterize, according to his own perspective, a “cultura di crudeltà” inherent to European modernity, a culture that embodies an “abstract and metaphysical” anthropological conception.

#### Keywords

Compassion – animality – totalitarianism – anarchical Christianity – metaphysical culture

Recibido: 12/10/18. Aprobado: 18/12/2018.

\* Una versión reducida de este trabajo apareció en italiano, con el título “Agustín de Foxá, antitesi cattolica del cristiano Malaparte”, en *Revista Chroniques italiennes*, web 35 (1/2018): *Curzio Malaparte, Esperienza e Scrittura*, al cuidado de Maria Pia De Paulis-Dalembert: <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-vient-de-paraitre-441558.kjsp?RH=1178827308773>.

...una cosa sé con certeza: que el valor humano de los vencidos es superior al de los vencedores. Todo mi cristianismo está en esta certeza.

–Curzio Malaparte, “Branco 1953”

(Ronchi-Suckert 1995: 547)<sup>1</sup>

## 1. “UNA TRADICIÓN MÍA PERSONAL”

La guerra es el *arché* del mundo de Malaparte; el principio, la materia y la ley que rigen gran parte, si no toda su obra. No se trata de que el “tema” bélico esté presente por doquier en su producción, sino que ésta mana de una experiencia *personal* de la guerra, una lección que trastoca en quien la vive las coordenadas habituales y consolidadas de la comprensión del mundo y la vida. Vivencia de la desmesura que, paradójicamente, provee una medida que proporciona los acontecimientos humanos, suspendidos sobre lo inconmensurable.

En efecto, desde su primer libro, el mundo revelado por la guerra, el mundo común desenmascarado en ella, dicta sus interrogantes, más esenciales que las respuestas posibles. Y quien ha vivido la guerra apenas puede comunicarse, en un sentido no banal, con quienes no han conocido en carne propia esa experiencia. Por esto *La rivolta dei santi maledetti* (1921) se abre con la expresión de la duda de que semejante libro pueda ser comprendido por quienes no han “descendido todos los peldaños de

<sup>1</sup> Todas las traducciones del italiano y del francés citadas en este trabajo nos pertenecen.

la humanidad para morder en la raíz misma de la vida”: “No todos podrán leer este libro porque no todos habrán desesperado” (Malaparte 2009: 5). El combatiente Malaparte valoró siempre la experiencia de la guerra como un estigma imborrable de su vida, su *Bildungserlebnis* por excelencia, forjadora de un punto de vista ineludible. Así lo subrayará a la distancia de veinticinco años de su libro sobre la derrota de Caporetto, en el *Memoriale* de 1946:

[La guerra] había sido la más válida, rigurosa y exigente experiencia de mi juventud y la más sinceramente padecida [...] una tradición mía personal, mi primera experiencia fundamental de vida. (Ronchi-Suckert 1991: 281-282)

En *La rivolta*, el infinito liberado por la guerra atraviesa a los hombres desnudándolos en su condición *humana* más elemental, condición que, dado que es la del hombre en tanto creatura inerme y sufriente, Malaparte no duda en denominar *cristiana*, señalándola en “los pobres cristos del Isonzo”: “Un pueblo [...] sangrante como Cristo, bueno, heroico y escarnecido como el hijo del hombre” (Malaparte 2009: 88). Tal la experiencia que ve como presupuesto necesario para la comprensión de su primer libro, pero que bien podemos acordar que lo es por igual de la lectura de sus grandes obras. Sin duda lo es de *Kaputt* (1944) y *La pelle* (1949):

Es preciso [...] haber sufrido, esperado, maldecido, es preciso haber sido hombres, simplemente humanos, para poder leer este libro sin prejuicio y sentir el sabor de la vida. (Malaparte 2009: 5)

El infinito inhumano que la guerra obliga a los hombres a reconocer opera en ellos una conversión por la que son restituidos a su constitutiva, irreductible *humanidad*, que había sido eclipsada

por la artificial y “retórica” civilización moderna, ahora en trance de descomposición:

La civilización había acobardado a los hombres: el sentido del misterio y de la muerte, esto es, del infinito, se había perdido. Las concepciones de la vida y del mundo se habían restringido; el universo estaba limitado por el horizonte y el misterio se confundía con lo incomprensible. Faltaba a la humanidad el contacto de lo inhumano, de aquello que está por sobre nosotros, que no tiene límites, que no es relativo.

[En la guerra] la humanidad fue presa de horror y espanto, se midió con aquel misterio no humano y reencontró así su esencia más profundamente humana. (Malaparte 2009: 34)

En ninguna otra obra extiende la guerra todo su dominio, pinta con su paleta todas las cosas, las humanas y las que no lo son, como en *Kaputt*. Pero esta misma omnipresencia la hace desplazarse del centro visible, como el ojo que todo lo ve, pero que en sí mismo permanece invisible: sale del foco de la escena, se vuelve trasfondo, personaje secundario:

[...] entre los protagonistas de este libro, la guerra no es más que un personaje secundario. Se podría decir que tiene valor tan sólo como pretexto, si los pretextos inevitables no pertenecieran al orden de la fatalidad. En *Kaputt* la guerra cuenta pues como fatalidad. No aparece de ninguna otra forma. Diría que no aparece como protagonista, sino como espectadora, en el mismo sentido en que es espectador un paisaje. La guerra es el paisaje objetivo de este libro. (Malaparte 2009: 330-331)

En cambio, lo que sí estará en el centro del paisaje será la Europa despedazada, irremisiblemente despojada de la forma que fue: la Europa devastada cuyo nombre es *Kaputt*:

El protagonista principal es *Kaputt* [...] Ninguna palabra mejor que la dura y casi misteriosa palabra alemana *kaputt*, que literalmente significa “roto, acabado, hecho añicos, malogrado”, podría dar mejor el sentido de lo que somos, lo que Europa es hoy día: un montón de chatarra. (Malaparte 2009: 431)

En este mundo en ruinas, seres y cosas encuentran su lugar, su peso, su estatura en presencia del “infinito inhumano” sin más referencias que las que, en la relación de unos con otros, definen sus posiciones relativas, sus perfiles finitos integrando la constelación de hechos que nos ofrece el narrador de *Kaputt*. La distancia y la peculiar ironía de este han de valorarse precisamente como asunción del punto de vista del espectador que ha incorporado a su mirada la experiencia “de lo inhumano, de aquello que está por sobre nosotros, que no tiene límites, que no es relativo”, según leemos en *La rivolta* (Malaparte 2009: 34). Con prescindencia de toda articulación de teologías o de iglesias, este punto de vista es para Malaparte el del hombre cristiano.

Es preciso tener esto presente, pues cuando el narrador traza el retrato de los hombres con los que traba relación opera como el instrumento que los ausculta en busca de una actitud *humana* frente al mundo y la vida, la de un alma *probada* en su finitud, que se sabe conscientemente erguida en medio del infinito.

Esto vale especialmente para el caso del conde de Foxá.<sup>2</sup> Como veremos, cuando Malaparte hace de él un personaje destacado de *Kaputt*, crea las condiciones para un retrato del español que entraña un juicio sobre él, que lo mide. Y que es, también, una contracara de sí mismo, presentando la cual pinta un autorretrato indirecto.

## 2. “UN MURO ALTO, LISO, INFRANQUEABLE”

Bajo el título de “Historia de un manuscrito”, las páginas iniciales de *Kaputt* dan cuenta de las peripecias que sufrió esta obra desde su génesis ucraniana “en el verano de 1941”, hasta su completa finalización en septiembre de 1943, tras la caída de Mussolini, en

---

<sup>2</sup> Agustín de Foxá Torroba, Conde de Foxá, Marqués de Armendáriz (1906-1959). Poeta, novelista, dramaturgo, periodista y diplomático español. Creció en el seno de la aristocracia que rodeaba la corte monárquica en decadencia. Estudió en el colegio marianista de Nuestra Señora del Pilar. Luego cursó la carrera de Derecho. En 1930 ingresó en la carrera diplomática. Amigo del fundador de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, ingresa a instancia suya al partido en 1935. Junto al poeta Dionisio Ruidrejo y otros intelectuales, participó de la creación del himno falangista *Cara al sol*. Su obra poética comprende *La niña del caracol* (Madrid, 1933); *El toro, la muerte y el agua* (Madrid, 1936), con prólogo de Manuel Machado; *El almendro y la espada* (1940), y *El gallo y la muerte* (1948). Se destaca como articulista del diario monárquico *ABC*, durante treinta años desde 1931. Los artículos del período finlandés que aquí nos interesa, han sido recogidos por Jordi Amat (2010) en la antología *Nostalgia, intimidad y aristocracia*. Su obra más destacada es la novela *Madrid, de corte a checa* (Foxá 1938), en que recrea los últimos tiempos de la monarquía, los años de gobierno republicano y el período revolucionario anterior al alzamiento militar. En julio de 1941 es destinado a Helsinki, en donde permanece hasta junio de 1943. Es el período que comparte con Malaparte. Sobre su vida y su obra, puede verse Sagrera 1960 y Ruidrejo 1983, así como la introducción de Jordi Amat a la compilación arriba citada, “Medio siglo de otro tiempo. Vida y obra de Agustín de Foxá” (2010: IX-LXIX). Para su colocación en el contexto literario, véanse Carbajosa y Carbajosa 2003, Mainer 2013 y Trapiello 2010.



Capri. El autor nos dice que, antes de regresar a Italia, dividió el manuscrito en tres partes, de las cuales confió una al príncipe Dinu Cantemir, otra a Titu Michailesco y la tercera “al ministro de España en Helsinki, conde Agustín de Foxá” (Malaparte 2009: 430). Aunque los tres portadores de las partes del manuscrito están incluidos como personajes de *Kaputt*, sólo el español ocupa un lugar prominente y su retrato evidencia real interés y una fina atención por parte del narrador.

La primera aparición de Foxá *qua* personaje tiene lugar en el célebre capítulo “Los caballos de hielo”. Su entrada en escena está precedida de un episodio cuyo protagonista es el teniente Svartström, con quien el narrador nos dice que ha ido a “ver liberar a los caballos de la prisión de hielo” del lago Ládoga.<sup>3</sup> El teniente finlandés es retratado con gran empatía por el narrador:

[...] empecé a tomarle aprecio a Svartström el día que lo vi palidecer (estábamos en el *kannas*, frente a los suburbios de Leningrado) por aquel pedazo de carne humana que los *sissit* habían encontrado en el zurrón de un paracaidista ruso que se había pasado dos meses escondido en un hoyo en el corazón del bosque junto al cadáver de un compañero. Por la noche, en el *korsu*, Svartström vomitó y llorando dijo: «Lo han fusilado, pero él ¿qué culpa tenía? Nos convertiremos todos en bestias, acabaremos devorándonos entre nosotros». No estaba borracho, no bebía casi nunca. Fue aquel pedazo de carne humana, y no el alcohol, lo que

<sup>3</sup> Se trata de los caballos de la artillería soviética, que “acorralados en un círculo de fuego” de un incendio en el bosque de Ráikkola y acosados por los disparos de los *sissit* finlandeses “contra el muro de llamas y humo”, escaparon y “alcanzaron la orilla del lago” y “se precipitaron al agua”. Al poco tiempo, el Ládoga se heló, conservándolos en una tumba de hielo (Malaparte 2009: 492).

le hizo vomitar. A partir de aquel día empecé a tomarle aprecio [...] (Malaparte 2009: 495)

El incidente que hizo vomitar al teniente es evocado por el conde de Foxá en ocasión de una cena apacible y exquisita en la legación de España en Helsinki, una de las tantas burbujas de suntuosidad en medio de las ruinas de la guerra. De manera directa y escueta, en líneas que combinan la simple descripción de la reacción de los comensales al tema propuesto por el conde con un reproche del narrador lleno de ironía, éste acota:

Todos se pusieron a protestar, diciendo que aquel paracaidista ruso no era un hombre, era una fiera, pero ninguno de ellos se puso a vomitar: ni la condesa Mannerheim, ni Demetra Slörn, ni el príncipe Cantemir, ni el coronel Slörn [...] ni el barón Bengt von Torne ni tampoco Titu Mihăilescu; nadie se puso a vomitar. (Malaparte 2009: 496)

Acto seguido, asistimos a un diálogo en el que surgen las opiniones contrapuestas de los protestantes y del conde católico, quien expresa enfáticamente el dogma del Concilio de Trento sobre la eucaristía, subrayando los aspectos que en su día escandalizaron a los protestantes con el fantasma de la antropofagia:

“Un cristiano”, dijo Anita Bengenström, “se dejaría morir de hambre, antes que comer carne humana”. El conde de Foxá se reía. “¡Ah, ah, ah! Un católico no, un católico no; a los católicos les gusta la carne humana. Y como todos protestaran [...], el conde de Foxá dijo que «todos los católicos comen carne humana, la carne de Jesucristo, la santísima carne de Jesús; la hostia, la carne más humana y más divina del mundo.» (Malaparte 2009: 496).

Inmediatamente, no disuadido por el rechazo de sus interlocutores y con acrecentado histrionismo, el conde extrema su provocación:

se puso a recitar con voz grave aquel poema de Federico García Lorca, el poeta español fusilado en 1936 por los secuaces de Franco, la famosa “Oda al Santísimo Sacramento del altar! [...] Al llegar a los versos de la «rana», De Foxá alzó levemente la voz:

*Vivo estabas, Dios mío,  
dentro del ostensorio.  
Punzado por tu Padre con  
agujas de lumbre.  
Latiendo como el pobre  
corazón de la rana  
que los médicos ponen en el  
frasco de vidrio.*

(Malaparte 2009: 446)

Llegado a este punto, el conde comprueba el éxito de su intervención escandalizadora, que sella con la reiteración lapidaria de su dogma:

“¡Pero eso es horrible!”, exclamó la condesa Mannerheim.  
“¡La divina carne de Jesús latiendo dentro del ostensorio como el corazón de una rana! ¡Ah, menudos monstruos estáis hechos los católicos!”  
“No hay mejor carne en el mundo”, dijo el conde de Foxá con voz grave. (Malaparte 2009: 497)

En consonancia con esta primera caracterización, el capítulo “La noche de invierno” muestra los rasgos acaso más sugestivos del retrato de Foxá. Éste y Malaparte se encuentran en una peletería

tártara, en la que se pueden adquirir pieles de diversos animales, entre ellas las de perros, exhibidas en una vasta variedad. El conde pregunta a Malaparte si no ha “visto nunca guantes de piel de perro” y sin esperar respuesta prosigue:

“Quisiera comprar un par y llevármelos a Madrid. Le diría a todo el mundo que están hechos con piel de perro. Los de *spaniel* son lisos y suaves, pero los de braco son más rígidos. Para los días de lluvia me gustaría tener un par de *ruff terrier*. Hasta las mujeres, aquí, llevan bolsos y manguitos de piel de perro.” De Foxá se reía mirándome de reojo. “La piel de perro”, agregó, “realza la belleza femenina”. (Malaparte 2009: 654)

Esta escena, que en sí misma no parece representar un fragmento especialmente relevante de la obra, revela toda su importancia en el contexto de ésta, íntimamente vinculada a la idiosincrasia de Malaparte. Vale la pena detenerse brevemente a fin de seguir luego el hilo que es posible asir aquí.

Se debe pensar en el papel determinante que juegan los animales en *Kaputt*, cada una de cuyas partes lleva por título un animal emblemático: caballos, ratas, perros, pájaros, renos, moscas. Los animales son las víctimas más inocentes de la locura de la guerra desatada por los hombres. Solo el hombre es capaz de mortificar y trastocar la vida hasta la raíz y al hacerlo, su crueldad se concentra en los animales. En “Les métamorphoses”, un ensayo inconcluso de 1945 escrito en francés, encontramos explicitada esta sombría visión:

[...] nada más despreciable que el hombre [...] animal degenerado por la razón. El asesino es siempre un hombre, me decía un soldado alemán [...] su víctima es siempre un

animal. Por esto el hombre asesinado se vuelve un animal acorralado, aterrorizado. Por esto el hombre asesinado suscita piedad. Porque no es un hombre, sino un animal. (Ronchi-Suckert 1993: 733)

El animal encierra en *Kaputt* la cifra de un profundo y oscuro temor de los hombres, cuyo objeto es identificado en las páginas del diálogo con Axel Munthe, quien pregunta a Malaparte si “era verdad que los alemanes eran tan terriblemente crueles”. La respuesta es una interpretación de la crueldad como “efecto del miedo”:

“Su crueldad está hecha de miedo”, respondí, “están enfermos de miedo. Son un pueblo enfermo, un *krankes Volk* [...] tienen miedo de todo y de todos, matan y destruyen por miedo [...]. Pero tienen miedo de todo lo que está vivo, de todo lo que está vivo aparte de ellos, y también de todo lo que es diferente a ellos. Sufren un mal misterioso. Tienen miedo sobre todo de los seres débiles, de los indefensos, de los enfermos, de las mujeres, de los niños. Tienen miedo de los ancianos.” (Malaparte 2009: 441)

Los animales simbolizan la vida inocente e indefensa. A este título, no menos que los *fanti* de Caporetto, son equiparados con Cristo, la carne mortificada por los hombres, la carne de sacrificio. Y cuanto menos cruel es un hombre, más se aproxima a ellos, como se nos da a entender en el capítulo “Hombres desnudos”, cuando Malaparte describe a Friki y a los otros oficiales jóvenes con ojos y miradas animalescas:

[Friki] Tiene la mirada de un animal, pienso horrorizado, la misteriosa mirada de un animal. Tiene los ojos de un reno, pienso, los ojos humildes y desesperados de un reno. [...] Los demás oficiales, [...] tienen los ojos desesperados

del reno. [...] llevan estampada en el rostro y en la mirada la bellísima, maravillosa y triste mansedumbre de los animales salvajes, en todos ellos trasluce la locura absorta y melancólica de los animales, su misteriosa inocencia, su terrible piedad. Esa piedad cristiana que habita en todos los animales. Los animales son Cristo, pienso... (Malaparte 2009: 848)

Pero entre todos los animales, el perro, emblema de fidelidad, que acompaña al hombre desde hace milenios, cuando entró en su casa domesticado, ocupa un lugar aparte en la consideración del autor, como saben sus lectores. Recuérdese al perro entre todos: *Febo*, presente en *La Pelle* y objeto de “las afectuosas páginas de *Un cane come me*” (Malaparte 2009: 1137).

Si ahora volvemos al episodio de la peletería tártara, en que Foxá se muestra fascinado con los guantes de piel de perro, tentado de adquirir más de un par para lucir en Madrid, resulta evidente el contraste entre el español y el italiano. Mientras uno no puede soportar el sufrimiento infligido a estos animales, lo que es evidente en su primera reacción frente a la vitrina, “preso de un sutil horror”; el otro no ve en ellos más que meros proveedores de objetos excéntricos de adorno personal. La nota de crueldad de Foxá se acentúa con el hecho de que su conocimiento de la afición de Malaparte por los perros, lejos de disuadirlo de los comentarios que hace al respecto, es por el contrario el motivo que lo impulsa a hacerlos malévolamente: “De Foxá reía mirándome de reojo”.

La crueldad es sin dudas el rasgo cardinal que define el retrato de este personaje en *Kaputt*. Ciertamente, no faltan en la obra otros que a primera vista se dirían más crueles que el español (piénsese sólo en el *Generalgouverneur* Frank o en los reclutas de los

*Leibstandarte* de las SS.). Pero si creemos que se debe prestar atención al modo específico que la crueldad adopta en el personaje Foxá, es porque ello nos da ocasión, como acaso ninguna otra página de *Kaputt*, de adentrarnos en aspectos esenciales de la idiosincrasia “cristiana” de Malaparte.

Las páginas del *Giornale* de 1942, en que ambos están apostados en el frente finlandés, son una cantera preciosa para conocer el modo de trabajo del escritor italiano, que muy frecuentemente vierte en ellos la primera factura de sus obras, y las numerosas impresiones y juicios que suscitan en él los hombres y las cosas de las tierras árticas. Una página en particular nos interesa. Es la que narra un episodio que tiene a Foxá por protagonista, en una trinchera de Bielowostrowo, frente a los suburbios de Leningrado. La escena ha sido luego reproducida en *Kaputt*, con mínimas, pero muy significativas modificaciones, que obligan a tener presentes ambos textos:

Estábamos en un observatorio de primera línea, y era el día de Viernes Santo. [...] Se veían dos soldados siberianos, de alta estatura, caminar en la nieve a lo largo del borde de un terraplén, llevando en sus espaldas una viga [...] Un oficial superior finlandés, creyendo que le hacía un favor, se volvió a Foxá, diciéndole “*Monsieur le Ministre, ¿quiere que disparemos dos cañoneadas sobre esos dos?*”

Foxá estaba envuelto en su traje blanco de esquiador. Tenía anteojos y parecía un poco grotesco en su improvisada ropa de trinchera. Miró al oficial y respondió: “Le ruego que no dispare. Hoy es Viernes Santo, viernes de Pascua. ¿Por qué debería cargar con esos dos hombres en mi conciencia? No se mata gente para hacer honor a un turista. *Car je ne suis ici qu'un touriste*”. El tono y los gestos eran un poco teatrales. Pero estaba palidísimo, y gruesas gotas de sudor le perlaban la frente.

Sin embargo, los finlandeses dispararon lo mismo sobre los dos soldados enemigos, algunos disparos de cañón. Los dos siberianos se detuvieron, siguiendo con el rostro vuelto hacia lo alto la trayectoria de los proyectiles: que estallaron a poca distancia de ellos, sin afectarlos. Cuando Foxá vio que los dos enemigos retomaban su camino como si nada hubiese sucedido, sonrió y la sangre volvió a iluminarle el rostro. (Ronchi-Suckert 1993: 369-270)

[...] era Viernes Santo y yo estaba con Foxá [...] frente a los suburbios de Leningrado. Abajo [...] había dos soldados rusos que caminaban al descubierto por la nieve [...] cargando a hombros el tronco de un abeto. [...] El coronel Lukander se volvió hacia Foxá y le dijo: «Señor ministro, ¿desea que mande lanzar un par de granadas contra esos dos hombres?» Foxá, envuelto torpemente en un traje blanco de esquiador, miró al coronel Lukander desde debajo de su capucha. “Es Viernes Santo” respondió, “¿por qué han de pesarme esos dos hombres en la conciencia precisamente hoy? Si de veras quiere hacerme un favor, no dispare”. El coronel Lukander parecía asombrado. “Hemos venido aquí a hacer la guerra” dijo. “Tiene razón”, replicó Foxá, *mais moi je ne suis ici qu'en touriste*. Su tono y sus gestos eran insólitamente pronunciados, y eso me impresionó. Estaba muy pálido y grandes gotas de sudor perlaban su frente. *Lo que le horrorizaba no era que esos dos hombres pudieran ser sacrificados en su honor, sino que pudieran ser asesinados en Viernes Santo.*

El coronel Lukander, no obstante, ya porque no captara el conmovido acento del francés de Foxá, ya porque de veras creyera hacerle un honor [...] ordenó de todos modos lanzar un par de granadas contra los soldados rusos. Los dos siberianos se detuvieron y levantaron la vista buscando el silbido de las granadas, que estallaron a pocos metros de ellos sin causarles ni un rasguño. Cuando vio que los dos soldados soviéticos retomaban la marcha sin abandonar

siquiera el tronco de abeto, [...] como si nada hubiese ocurrido, Foxá sonrió y, ruborizándose, dijo con voz afligida: “¡Lástima que sea Viernes Santo! Me hubiera gustado ver volar en pedazos a ese par de valientes”. (Malaparte 2009: 678-679)

¿Sucedieron las cosas como nos la refiere el *Giornale*, aparentemente tomadas del natural, sin especial intervención del escritor? Muy probablemente. Pero Malaparte decidió narrarlas en *Kaputt* con dos añadidos (destacados por nosotros en itálicas) con los que claramente retrata la psicología de Foxá tal como él la percibía. El primero es una observación directa de Malaparte. Resalta el apego literal y dogmático del español al símbolo del Viernes Santo, su observancia incondicional, único obstáculo para el ejercicio gratuito de la crueldad implicado en la propuesta del coronel Lukander. Ya antes notamos que tal era su actitud, igualmente literal, respecto del símbolo de la presencia de Cristo en la eucaristía, lo que había provocado el escándalo de los comensales en el almuerzo de la Legación española. Pero como contrapeso de esto, ha de observarse que en ambos casos el comportamiento de Foxá está contaminado de calculado histrionismo, lo que nos advierte de no tomarlo a la letra. En efecto, en la versión de la escena contenida en el *Giornale*, se dice que “el tono y los gestos del conde eran un poco teatrales”, en tanto que en la versión de *Kaputt*, esta caracterización es sustituida por la de “insólitamente pronunciados”. Este cambio no desmiente la nota de teatralidad de la conducta de Foxá, antes bien señala un rasgo que es propio de ella: el nerviosismo, la inseguridad de quien representa un papel que no termina de encarnar íntima y convencidamente, que de algún modo se le ha impuesto.

Antes de la escena que consideramos, se puede leer una larga disquisición sobre la personalidad de Foxá, caracterizada por un elemento de rigidez proporcionado por el catolicismo, que limita en los españoles la libertad o flexibilidad de espíritu:

Era profundamente católico, pero a la manera española, es decir que consideraba los problemas religiosos como problemas personales y mantenía frente a la Iglesia y los propios problemas de la conciencia católica una libertad de espíritu –la proverbial insolencia española– que nada tenía en común con la libertad de espíritu volterriana. Su actitud hacia los problemas políticos, sociales y artísticos no era distinta. Era falangista, pero de la misma manera que un español es comunista o anarquista, es decir, a la manera católica. A eso lo llamaba Foxá “tener la espalda contra el muro”. (Malaparte 2009: 676)

El sentido de la metáfora del muro como límite del libre juego de la inteligencia, como su presupuesto o marco inamovible, es explicitado en una página de 1942 del *Giornale* y a renglón seguido del párrafo de *Kaputt* que acabamos de citar. Aunque ambos textos coinciden en lo esencial, conviene también aquí considerarlos conjuntamente, a fin de apreciar las diferencias entre uno y otro:

[Foxá] Hombre ciertamente de primer orden, si bien le falta algo (o tiene algo de más, no sé). Tiene una gran libertad intelectual, pero apoyada a un muro. Todo español está apoyado a un muro. Libre, pero apoyado a un muro alto, liso, infranqueable. El muro católico, el muro teológico, el muro de la ferocidad ibérica. La vida intelectual del español, una eterna corrida contra los elementos animales de la naturaleza, contra el primer reino de la naturaleza. Contra el toro del celo sanguinario, y de la fuerza sexual, contra el caballo que es el honor, el espíritu caballeresco, el heroísmo, el erotismo, contra el perro, que es la fidelidad,

contra todo animal, contra el animal que es el hombre (contra los elementos animales que están en Dios, contra Dios). (Ronchi-Suckert 1993: 268-269)

Todo español es libre, pero con la espalda apoyada a un muro: el muro alto, liso e infranqueable del catolicismo, el muro teologal, el muro de la vieja España, el mismo contra el que disparan los pelotones de fusilamiento (anarquistas, republicanos, monárquicos, fascistas, comunistas), el mismo ante el cual se celebran los autos de fe y se representan los diálogos teológicos de los autos sacramentales. (Malaparte 2009: 676)

Ambas versiones caracterizan la idiosincrasia de los españoles (no solo de Foxá), disciplinada por un catolicismo intransigente y rígido, causa de una historia de violencia. Pero a diferencia del texto de *Kaputt*, el texto del *Giornale* abunda en observaciones preciosas que amplían y precisan considerablemente la visión de Malaparte. Por lo pronto, comprendemos que “el muro del catolicismo”, muro “teológico” o “teologal”, ha instaurado una escisión profunda en el alma española, formándola sobre la base de una íntima hostilidad hacia la inmediatez sensual-sensible de la vida: “los elementos animales de la naturaleza”. Esta repulsión por lo animal corpóreo se complementa en Foxá con una atención tensa hacia el alma y su supervivencia, hacia el mundo fúnebre de los espectros y la noche. Por esto en *Kaputt* Malaparte nos lo muestra “delante de un negocio de cajones de muerto”, cautivado en la contemplación de estos implementos mortuorios, y apunta:

Foxá es cruel y fúnebre como todo buen español. Sólo siente respeto por el alma; el cuerpo, la sangre, los sufrimientos de la pobre carne humana, sus enfermedades, sus heridas lo tienen sin cuidado. Disfruta hablando de la muerte, se alegra como de una fiesta al ver pasar un corte-

jo fúnebre, se para a mirar los escaparates con ataúdes, se deleita hablando de llagas, tumores y monstruos. Pero tiene miedo a los espectros. (Malaparte 2009: 654)<sup>4</sup>

Confinado en su conciencia católica, indiferente “a los sufrimientos de la pobre carne humana”, lo vemos blindado ante la piedad, como en la escena del Viernes Santo: sin salirse del foco en que, bien controlado, representa un papel ya decidido con antelación. Así sortea las circunstancias en que pudiera tentarlo la compasión. Su comportamiento es entonces, como vimos, teatral, irónico, cínico: no capturado por la incumbente gravedad del momento. Como la araña en su tela suspendida sobre el mundo, se siente en ocasiones amenazado por las contingencias de éste. Es lo que subrayan los párrafos que introducen la anécdota del Viernes Santo:

---

<sup>4</sup> Este elemento “fúnebre” de la personalidad de Foxá es ilustrado por *Kaputt* en el capítulo “La noche de invierno”, en que se relata la visita del poeta, acompañado de “los jóvenes escritores madrileños César González Ruano, Carlos Miralles, Agustín Viñola y Luis Escobar”, al cementerio madrileño de San Sebastián en 1933, en ocasión en que, ante su inminente demolición, se efectuaban exhumaciones de tumbas. La escena que allí se describe, en la que al caer la tarde Foxá y sus amigos recitan poemas junto a las tumbas abiertas, reproduce con parcial fidelidad una de las jornadas de un curioso “evento cultural”, el ciclo de 1934 de “Visitas de arte a los cementerios románticos” organizado por el *Comité de Arte de los Estudiantes Católicos* y el grupo de *Los jóvenes y el Arte*. En las distintas instancias del ciclo, tenían lugar “extrañas reuniones de un dandismo quizá un poco trasnochado” (González-Ruano 1979: 341), en las que se escuchaba alguna melodía fúnebre y “sobre todo se recitaban versos ante algunos espacios emblemáticos del cementerio de turno” (Amat 2010: XXV). En su edición madrileña del 28 de diciembre de 1934, el *ABC* da cuenta de que Foxá «leyó una magnífica “despedida a los muertos”». De igual modo, inspirado en estas peculiares visitas, Foxá ha escrito una escena de su novela (De Foxá 1962: 148-149), el artículo “Elegía al cementerio de San Sebastián” (De Foxá 1935) y el poema “Cementerio de 1800” incluido en *El toro, la muerte y el agua* (De Foxá 1939).

Otras veces, Foxá se mostraba extrañamente inseguro frente a los aspectos más simples de un problema que parecía haber resuelto hacía tiempo, y de forma definitiva, en lo más profundo de su conciencia católica, como aquel día en Belostrov, frente a Leningrado. (Malaparte 2009: 677)

Foxá es una substancia insoluble en el común elemento humano: inmune a los contactos que suscitan piedad y que, consecuentemente, desafían cualquier personal identidad rígidamente asumida. Su inseguridad es la de quien vive el temor de la disolución.

Tras subrayar muy sugestivamente que, por su sonrisa, su ironía y su aspecto general, Foxá es “semejante al diablo católico que en los autos sacramentales se sienta en los peldaños de la Iglesia”, el narrador apunta:

Su aguda impiedad se veía acentuada en ocasiones por algo sensual, acaso por la continua presencia del orgullo, que estorba y a menudo impide en los latinos, máxime en los españoles, los movimientos espontáneos, los impulsos profundos, el juego libre y gratuito del intelecto. Advertía en Foxá una desconfianza maliciosa, un temor a descubrirse, a mostrarse al desnudo en alguna faceta oculta suya, a exponerse inerme ante un ataque inesperado. (Malaparte 2009: 679)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Esta “inseguridad” como elemento característico de una psicología, que delata el esfuerzo por afirmarse en un terreno y con unos rasgos que no terminan de ser suyos, que íntimamente no le pertenecen, pero que quiere (necesita) representarlos, es una constante en la caracterización de diversos intelectuales en el Malaparte de los años cuarenta, que se repite en textos suyos de los primeros años cincuenta. Notable, entre estos, el que escribe en Chile, en 1953, sobre Hemingway. Allí identifica de modo preciso el carácter y el objeto de esa necesidad de “afirmarse”, ante sí mismo y ante los otros, en una figura que de todos modos no llega a pertenecerle por entero: “[Hemingway] tiene siempre una necesidad tan aguda, tan prepotente de probar su propia virilidad contra la

Cabe notar que éste, como otros rasgos del español presentes en el retrato de *Kaputt* han sido igualmente destacados por biógrafos, estudiosos y amigos suyos, con total autonomía de la obra malapartiana. Así, a la muerte de Foxá, el escritor José María Pemán subrayaba en su necrológica el mismo temor pudoroso de exponerse, que lo habría convertido en “un violento disfraz de sí mismo”, construyendo una barrera de protección con su proverbial “spiritosità”. Es interesante que Pemán utilice la metáfora del muro, que Malaparte sugiere habérsela oído al propio de Foxá:

Agustín se había construido una densa muralla de gracias porque sentía el pudor de su pavorosa intimidad. [...] Era un celtíbero feroz, que se daba aires de decadente. Un sentimental que jugaba a la despreocupación. Se defendía con sonrisas de todas las cosas que le daban miedo. (Permán 1959: 43)

En su novela *Madrid de corte a checa*, en lugar de la metáfora del muro, Foxá se sirve para caracterizar a su *alter ego* José Félix de la imagen de la «coraza caliza»: necesaria protección que habría forjado para sí un alma joven, fuertemente apegada al Dios de la tradición y la monarquía, frente a los embates de la modernidad desencantadora.

Era un muchacho de veintidós años, alto, romántico y generoso, que se avergonzaba de su corazón. Porque tenía

---

naturaleza, contra los animales, los árboles, las nubes; de apuntar el fusil contra todo ser que tiene plumas y vuela y trina o vive libre y feliz en la pradera o en la selva: y todo porque no conoce otro modo de probarse, a sí mismo y a los otros, que es un hombre, un hombre fuerte, valiente. Un macho [...] Nuestra época está llena de hombres que buscan en la sangre ajena, humana o animal, una prueba de la propia virilidad, de la propia existencia. Toda la tragedia de Europa, de la humanidad, está en esta impotencia de muchos, de demasiados hombres de sentirse humanos, viriles, sin necesidad de probarlo a sí mismos y a los otros con la sangre de los inocentes” (Malaparte 1963:208-209).

una inteligencia fina y templada, tentada por [...] los filmes rusos, la pintura cubista de Picasso y los periódicos satíricos. Por eso había recubierto una sensibilidad, que ya no se llevaba, con una coraza caliza como los caracoles. Había nacido en el siglo del automóvil y de la deshumanización del Arte y tenía que abandonar a Dios en la sordidez del Ateneo, a la novia en los libros zoológicos de Freud y a la Patria en los Estatutos de Ginebra. (De Foxá 1962: 10-11)

De manera similar, como almas bellas ocultas tras severa dureza, “un lirio en un vaso de hierro”, son descritos los hermanos Miralles de la “Juventud Monárquica”:

[...] dos desterrados del siglo XIII. Almas de capitanes en un mundo miserable de taxis, tranvías y guardias de Seguridad [...] bajo su empuje valiente se ocultaba una ternura imprevista y una fe ardorosa. (De Foxá 1962: 52)

Es notorio el contraste entre estos retratos, compuestos con inocultable empatía y los que Foxá traza de las clases populares:

Olían las calles a sudor, a vino; polvo y gritos. Pasaban los camiones con hombres arrebatados, enronquecidos, en mangas de camisa, y las golfas [...] con los pechos desnudos, envueltas como matronas de alegoría en las banderas tricolores y rojas. Era el día de los instintos sueltos. Nadie pagaba en los tranvías ni en los cafés. Vomitonas en las esquinas, abortos [...], pellizcos obscenos y el sexo turbio que se enardecía en los apretones. (De Foxá 1962: 65)

Ninguna piedad en la descripción del pueblo rebelde, ningún reconocimiento de los reales sufrimientos, marginación y postergación que pudo haberlos impulsado a las calles. Antes bien, es el altivo desprecio y la indignación de un “señorito” (y su círculo de

pertenencia) ante el espectáculo de ver trastocados la jerarquía y el orden sacrosantos de la tradición lo que aquí habla el lenguaje de la crueldad. Claramente Malaparte está en las antípodas de su amigo español. Vale recordar cuanto los hombres valen para él por su condición de víctimas, “hombres humanos” por los que él toma partido, se trate del proletariado de las trincheras o de las muchachas de Soroca o de tantas otras figuras “crísticas” expuestas en su nuda humanidad. Por esto, aunque también Malaparte nos presenta en *La rivolta* una suerte de orgía de los sublevados de Caporetto, allí se trata de la “*santa canaglia*” de las trincheras traicionada por la “*vigliaccheria*” de la “Italia oficial” con su “patriotismo retórico”: humildes soldados, a los que sin vacilar llama “los cristos del Insonzo” (Malaparte 2009: 90).

Así, pues, la crueldad que caracteriza a Foxá en *Kaputt*, tiene su indudable raíz en la escisión aludida por la imagen del muro (que con diferente valoración encontramos en la propia novela del español). Esta es mentada bajo diferentes formas en la obra de Malaparte. Piénsese sólo en los uniformes de los generales nazis en el capítulo “Hombres desnudos”, asimilados a caparazones sin los cuales los cuerpos que recubren pierden toda su intimidatoria consistencia (recuerdan a la “pulpa de los crustáceos”):

Su rostro, severo y duro, su rostro de alemanes contrasta de un modo singular con la desnudez de sus miembros blancos y flácidos y adquiere casi el valor de una máscara. [...] Los alemanes desnudos son maravillosamente inermes. No dan más miedo. El secreto de su fuerza no está en su piel, sus huesos, su sangre, sino en su uniforme. Tan desnudos están que no se sienten vestidos si no es en uniforme. Su verdadera piel es su uniforme. (Malaparte 2009: 854)



Las gélidas crueldades narradas en *Kaputt* proceden precisamente de esa separación (muro, muralla, coraza, uniforme, caparazón) que sofoca toda piedad.<sup>6</sup>

### 3. “UN HOMBRE SIN ARQUITECTURA TEOLÓGICA”

La peculiaridad *católica* de la crueldad de Foxá hace a Malaparte anotar en su *Giornale*: “en un cierto sentido, De Foxá es mi antítesis” (Ronchi-Suckert 1993: 269). Sobre el sentido y alcance de esta línea ya hemos dicho algo, que esperamos precisar aún más en lo que siga. Ahora es conveniente considerar otros apuntes del

---

<sup>6</sup> No se ha de descartar que en este punto obre en Malaparte la sugestiva visión del pensador ortodoxo ruso Vladimir Soloviev, de cuya cristología Andrea Orsucci ha encontrado resonancias en *La rivolta* (véase Orsucci, 2015: 60-70). En especial, la naturaleza del mal ligada a la clausura de los individuos en formas de un egoísmo “natural”, que los aísla como átomos insolubles, es un aspecto central de esta. “La esencia del mal en el mundo consiste en que los seres se sienten extraños los unos a los otros, presos en discordia y contradicciones” (Soloviev, 1998: 75, 77). Este modo de entender el mal tiene su correlato en Dostoyevski, gran amigo del teólogo ruso (se sabe que la figura de Aliosha está inspirada en él) y lectura clave de Malaparte en la época de la composición de *Kaputt* (como se comprueba en el *Giornale*). Basta leer las páginas de *Los hermanos Karamázov* en las que el stárets Zosima, según el registro manuscrito que ha hecho Aliosha de sus conversaciones, habla del “espantoso aislamiento” – infausto destino posible para el grano de trigo de la parábola evangélica, epígrafe de la gran obra del novelista ruso– que “ahora, sobre todo en nuestro siglo, reina en todas partes [...] Pues ahora cada individuo se esfuerza en destacar su persona en todo lo posible, quiere experimentar en sí mismo la plenitud de la vida, aunque lo único que alcanza con todos sus esfuerzos, en vez de esa plenitud, es un suicidio total; cae en un aislamiento absoluto [...] En nuestro siglo, todo se ha dividido en unidades, cada individuo se aísla en su madriguera, cada uno se aleja de los otros, se esconde [...] Pues se acostumbra a confiar únicamente en sí mismo, a separarse del todo como unidad” (Dostoyevski 2013:369-370).

*Giornale* y las páginas de *Kaputt* que proveen de material para este cometido.

En la entrada antes citada del *Giornale*, Malaparte, siempre hostil a los lenguajes anquilosados de la “civiltà”, sintetiza así su discrepancia con el español:

En el fondo, lo que me diferencia de Foxá, es esto: el no cree más en la fuerza del espíritu, cree en los viejos símbolos ya sin significado. Yo creo en el espíritu. Se encontrarán nuevos símbolos, tan buenos como los viejos. (Ronchi Suckert 1993: 270)

El apego literal a símbolos (la eucaristía, el Viernes Santo, etc.) perimidos, su fidelidad al sistema del catolicismo, al vasto entramado teológico que lo articula, concebido y vivido como una dimensión no histórica: tal el muro de Foxá y de “todo buen español”. Es un apego que el escritor italiano ve ligado al hecho de que el español no cree en la fuerza del espíritu. Su fe católica se cumple en un respeto irrestricto a los símbolos en su literalidad, como si no constituyeran un lenguaje cifrado y cambiante por el que el espíritu se expresa en la historia sin jamás vaciar en ellos de manera definitiva su sentido inagotable. La fidelidad a símbolos “ya sin significado”, no sólo hace de Foxá un reaccionario en su nostálgica vindicación de un orden perimido; también introduce en su carácter una nota “retórica”, no disímil de la que caracterizaba a los “patriotas retóricos” de *La rivolta*, desprovistos de un vínculo vivo, elemental, anterior a toda articulación derivada-civilizada, con la vida concreta de los hombres. La fidelidad a la sola letra del símbolo expresa y propicia la impiedad que encontramos en Foxá en la escena de la trinchera frente a Leningrado, en la que Malaparte advierte que lo que lo horroriza no es

que se mate gratuitamente al par de soldados, sino sólo que se lo haga en Viernes Santo.

A continuación de la anterior cita, Malaparte vuelve sobre “lo que, en el fondo, es el problema fundamental para Foxá”, transcribiendo una discusión con éste que luego pasará ligeramente modificada a *Kaputt*, convertida en un segmento de diálogo entre el español y el embajador sueco Westmann. La discusión es una ejemplificación o prueba de lo que ha apuntado antes: el dogmático creyente Foxá no acierta a ver que los obreros puedan ser “naturalmente” cristianos, dada su condición de víctimas, sin importar si creen literalmente en la inmortalidad del alma o el infierno y el paraíso:

De Foxá: “Yo estoy en contra de los obreros, porque los obreros no creen en la vida ultraterrena. No creen ni en el infierno ni en el paraíso.”

Yo: “Su infierno es la fábrica, la mina, el tugurio, la miseria. Su Paraíso es una vida mejor en esta tierra.”

De Foxá: “Ils ne sont pas chrétiens”

Yo: “Son políticamente antirreligiosos, para usar la definición oficial, pero también ellos son naturalmente cristianos”.

De Foxá: “Esta definición de Tertuliano no se puede aplicar a los marxistas”

Yo: “¿Por qué no?”, etc. etc. (Ronchi-Suckert 1993: 270)

Otra página del *Giornale* vuelve sobre las peculiaridades del catolicismo del español, subrayando el carácter hecho de automatismos consuetudinarios, asimilables en su ejercicio a los procesos físico-biológicos, desprovistos de real conciencia y de alerta libertad:

De Foxá es católico. Sin duda es católico. Pero hay mucha afectación, y mucho hábito mecánico en su catolicismo. Él va a la Iglesia (¿va?) como iría a la corte. [...] Pero es católico. Come católico, viste católico, ama católico, habla, camina, duerme católico. El catolicismo, en él, es un hecho físico. Es un elemento de su organismo. Es un hecho biológico (como para la grandísima parte de los católicos). (Ronchi-Suckert 1993: 269)

Hay en Foxá una profunda aversión al pensamiento moderno, a la modernidad en sus principales logros emancipatorios. Lo que más parece detestar es la que Joseph de Maistre, uno de los maestros que se le adivinan junto a Maurras, llamó “*teofobia del pensamiento moderno*”: el prescindir de Dios, el excluirlo de las imágenes del mundo y el destino del hombre en él. En su novela es clara la repulsión que esto le causa. Sin embargo, ¿qué relieve, qué significado vital concreto tiene el Dios de Foxá, clave de bóveda de su catolicismo, a juicio de Malaparte? Un párrafo del *Giornale* lo equipara a M. de Brissac, recordado por Chamfort en una de sus máximas, sugiriendo que el español, no menos que el duque francés, se hace una imagen de Dios que no es más que una desleída proyección de sí, de su clase: “Para él –leemos– Dios es, como para aquel gentilhombre francés, creo que se llamaba De Brissac, que llamaba a Dios “*le gentilhomme d’en haut*” (De Chamfort 1993: 427-428, §796).

Son muchos los lugares en que se lee la valoración crítica del católico Foxá en *Kaputt* y en el *Giornale*.<sup>7</sup> Sólo hemos considerado los que estimamos que muestran con más elocuencia y nitidez

<sup>7</sup> Encontramos a De Foxá también en *Il Volga nasce in Europa* (Malaparte, 1965) y en el *Diario di uno straniero a Parigi* (Malaparte 1966). Para nuestro interés, sólo el segundo reviste una relativa importancia, que confiamos el lector pueda apreciar debidamente a la luz de cuanto apuntamos en el presente trabajo.

el sentido de la afirmación de Malaparte según la cual el español es su antítesis. A la luz de la indagación efectuada hasta aquí, podemos ahora precisar más el significado de esta.

Se podría decir que en el centro del catolicismo de Foxá está Dios y es Él lo que más le importa, mientras que en el cristianismo de Malaparte el centro (lo que preocupa dramáticamente) es el hombre y su destino, cuya humanidad queda desnuda y clama en la piel de los inocentes humillados y arrasados por la guerra.

Esto se hace particularmente claro en un momento del diálogo entre Foxá y Westmann en que éste afirma amar a España. La conversación gira entonces hacia Dios, que en la idiosincrasia del español está fusionado con su patria, lo que es coherente con el hecho de que antes el narrador haya afirmado que aquel es católico, como es falangista, etc., “a la manera española”:

*“Mais quelle Espagne aimez-vous? Celle de Dieu, ou celle des hommes?”*

*“Celle des hommes, naturellement”, respondió Westmann. [...]*

“También usted?”, dijo. “Los hombres del norte no aman más que lo que España tiene de humano. Y sin embargo, todo lo que en España es joven e inmortal pertenece a Dios. Es preciso ser católico para comprender y amar España, la verdadera España, la de Dios. Porque Dios es católico y español.” (Malaparte 2009: 675)

La centralidad excluyente de Dios no deja lugar en el español a Cristo, cuya naturaleza “anárquica” cuestiona el sistema del catolicismo, su Iglesia:

El [Foxá] dice: “a *les catholiques* no le importa Jesús Cristo”. Si Jesús Cristo no hubiese muerto en la cruz y estuvie-

se vivo, lo mataríamos nosotros para salvar el catolicismo. Cristo era cristiano, esto es, anárquico, etc. No católico. Ha fundado una Iglesia que íntimamente lo repudia, etc.<sup>8</sup> (Ronchi-Suckert 1993: 269)

A Malaparte, en cambio, precisamente porque coloca en el centro a los hombres le importa Cristo, lo que en éste es humano, tanto como le importa en los hombres lo que tienen de Cristo, del *Cristo sufriente*.<sup>9</sup> Esto último es lo que comparten con los animales mientras no se vuelven extraños a la inocencia que por doquier se descubre en bestias y hombres, víctimas asimiladas al cordero de sacrificio: “todos estamos destinados a ser *koppâroth*, víctimas, *kaputt*; por eso mismo somos cristianos” (Malaparte 2009: 762). El texto de *Les Métamorphoses* antes citado da voz al corazón más íntimo y sensible de la cosmovisión cristiana de Malaparte y permite integrar en un cuadro coherente cuanto hemos apuntado sobre la irreparable escisión entre el hombre y los animales, figurada en “el muro católico” del español Foxá, que ahora hemos de comprender como imagen de la humanidad caída. La “redención” malapartiana del hombre aparece entonces como “redención del animal” en él:

Es esto lo que en el fondo más amo del Cristianismo: esta idea de que el hombre es un ser caído porque ha traicionado a los animales con los que vivía en perfecta inocencia [...] Siempre me he preguntado si Cristo no vino a la tierra

<sup>8</sup> A continuación, Malaparte remite el contraste Cristo-Iglesia a “el episodio del inquisidor en *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski”, y apunta una importante observación sobre de Foxá: “tengo la impresión de que en su catolicismo el elemento inquisición es simulado, una pose”. Este rasgo se le habría revelado en la escena del Viernes Santo que analizamos.

<sup>9</sup> Para las fuentes rusas de este tópico, véase Orsucci 2015: 60-70.

y murió en la cruz, para la redención del animal en el hombre. (Malaparte 2009: 736)

La síntesis alegórica de esta visión la encontramos en *Kaputt* en la imagen onírica del “Cristo-caballo” del final de la Parte primera.

En una entrada del *Giornale* de 1942, leemos: “De Foxá me reprocha el no ‘tener una teología’, el ser un hombre sin arquitectura teológica, etc.” (Ronchi-Suckert 1993: 266). En otra, tras una operación de apéndice que lo puso en peligro de muerte, escribe:

El pensamiento de la muerte no me oprime, ni aún en estos días tan próximos a la muerte. Me sorprendí la otra noche pensando que tal vez yo no tengo el sentido de la muerte. He aquí acaso mi separación de la fe, mi religiosidad anárquica. De Foxá dice que jamás encontró ningún hombre que fuera más religioso que yo. Sí, pero anárquico. (Ronchi-Suckert 1993: 280)

Efectivamente, el católico español ha visto bien: el cristianismo de Malaparte carece de “arquitectura teológica”: es anárquico. Y su crítica de la crueldad es inseparable de esta hostilidad a toda concepción “intelectual” y “abstracta” (teológica o metafísica) del hombre. Su cristianismo elemental, se reduce al núcleo de la piedad, que corresponde a la percepción del otro en la finitud compartida; piedad y percepción que el miedo inhibe exacerbando el “sentido de la muerte” y habilitando la fuga hacia una cultura de abstracciones y de crueldad.<sup>10</sup> Cristiana es entonces la creatura

<sup>10</sup> Una página del *Diario di uno straniero a Parigi* es explícita y tajante en la afirmación de esta unidad indivisa de “concepción abstracta” y “crueldad”: “Entendámonos sobre este punto esencial: la crueldad no deriva de la falta de respeto por el hombre, por la vida humana, de un desprecio por el hombre.

digna de piedad, natural *imago Christi*, tanto como quien la percibe y se compadece de ella. Se trata de una piedad que se expresa espontáneamente, sin atender a la observancia de preceptos ni dogmas, porque se recoge en el germen del cristianismo previo a toda configuración en sistema o ideología. Y su posibilidad es una deuda elemental hacia los hombres, extrañamente no exclusiva de estos: “piedad que el hombre debe a su semejante, que la naturaleza debe al hombre” (Malaparte 1965: 310).<sup>11</sup>

Superados los muros que el miedo erige, aceptada la natural finitud del animal humano desguarnecido, es éste el núcleo originario del “cristianismo anárquico”, no sujeto a “principios”, de Malaparte.

#### REFERENCIAS

- AA.VV. (2009), *Viaggio fra i terremoti, Malaparte e il giornalismo*, Atti del Convegno Prato, 12 dicembre 2008 (Prato: Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini).
- AMAT, Jordi (Ed.) (2010), *Agustín de Foxá, Nostalgia, intimidación y aristocracia* (Madrid: Fundación Banco Santander).
- CARBAJOSA, Mónica & CARBAJOSA Pablo (2003), *La corte literaria de José Antonio* (Barcelona: Crítica).

---

Deriva, al contrario, de una concepción del hombre que llamaré abstracta, intelectual.” Allí mismo, aprecia consecuentemente al pueblo etíope (“los etíopes no conocen la tortura, non son crueles”), destacando cómo son “un pueblo, desde el punto de vista moral, altamente civilizado, más civilizado que los blancos, que nosotros” precisamente porque “la crueldad le es tan ajena como la metafísica” (Malaparte, 1966:145-146).

<sup>11</sup> En *Kaputt*, en efecto, esta piedad parece constituir un punto límite del credo de Malaparte, sin ningún explícito desarrollo ulterior. En *La piel* (1949), como se sabe, y en el film *Il Cristo proibito* (1951) confluirá en el *sacrificio*, complemento y culminación de la religiosidad malapartiana.

- DE CHAMFORT, Nicolas (1993), *Massime e pensieri* (Milano: BUR).
- DE FOXÁ, Agustín (1935), "Elegía al cementerio de San Sebastián", *ABC*, 1 de Noviembre: 25.
- \_\_\_ (1936), *El toro, la muerte y el agua*, prólogo de Manuel Machado (Madrid: Imprenta de Galo Sáez).
- \_\_\_ (1962), *Madrid, de corte a checa* (Madrid: Prensa Española).
- \_\_\_ (2003), *Artículos selectos*, prólogo y selección de Jaime Siles (Madrid: Visor Libros).
- DOSTOIEVSKY, Fiódor (2013), *Los hermanos Karamázov*, trad. de Augusto Vidal (Madrid: Alianza).
- GONZALEZ RUANO, César (1957, ), "Aquel joven de Prato de Toscana", *ABC*, 21 de Julio, 57.
- \_\_\_ (1979), *Mi medio siglo se confiesa a medias* (Madrid: Técnos).
- GUERRI, Giordano Bruno (1991), *L'Arcitaliano, Vita di Curzio Malaparte* (Milán: Leonardo Editore).
- MAINER, Juan Carlos (2013), *Falange y literatura* (Barcelona: RBA).
- MALAPARTE, Curzio (1959), *Mamma marcia*, a cura di Enrico Falqui (Florenca: Vallecchi).
- \_\_\_ (1961), *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, edición de Enrico Falqui (Florenca: Vallecchi).
- \_\_\_ (1963), *Viaggio fra i terremoti* (Florenca: Vallecchi).
- \_\_\_ (1965), *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra* (Florenca: Vallecchi).
- \_\_\_ (1966), *Diario di uno straniero a Parigi* (Florenca: Vallecchi).
- \_\_\_ (2009), *Opere Scelte*, a cura di Luigi Martellini (Milán: Mondadori).
- ORSUCCI, Andrea (2015), *Il "giocoliere d'idee", Malaparte e la filosofia* (Pisa: Edizioni della Normale).
- PEMÁN, José María (1959), "Verdad y apariencia de Agustín", *ABC*, 1 de Julio, 43.
- PREZZOLINI, Giuseppe (2015), *Dopo Caporetto, Vittorio Veneto* (Roma: Edizioni di storia e letteratura).
- RONCHI-SUCKERT, Edda (1991), *Malaparte* (vol. 1: 1905-1926) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- \_\_\_ (1993), *Malaparte*, (vol. 6: 1942-1945) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- \_\_\_ (1995), *Malaparte*, (vol. 10: 1952-1954) (Città di Castello: Ponte alle Grazie).
- RUIDREJO, Dionisio (1983), "Foxá", en *Sombras y bultos* (Barcelona: Destino), 102-121.
- SAGRERA, Luis (1960), *Agustín de Foxá y su obra literaria* (Madrid: Cuadernos de la Escuela Diplomática, año 5, vol. 2).
- SOLOV'EV, Vladimir (1998), *I fondamenti spirituali della vita (1882-84)* (Roma: Lipa Edizioni).
- TRAPIELLO, Andrés (2010), *Las armas y las letras, Literatura y guerra civil (1936-1939)* (Barcelona: Destino).

**TIEMPO Y ESCANSIÓN**  
**Consideraciones sobre el significado rítmico de la duración**  
**en Husserl y Bachelard**

*Carlo Serra*

**Carlo Serra**

Università della Calabria

### **Tiempo y escansión: consideraciones sobre el significado rítmico de la duración en Husserl y Bachelard**

#### **Resumen**

En la investigación fenomenológica, los conceptos de instante y presente viven *in potente* una abierta tensión constitutiva: en la filosofía de Edmund Husserl es el presente el que transcurre, dilatándose conjuntamente hacia el pasado y el futuro como la heraclíteica cuerda del arco, que se extiende entre los dos lados de una dirección unitaria y continua. Gaston Bachelard, por el contrario, es un pensador de la discreción, no existe un continuo temporal sino una gran sutura en la que los instantes se diferencian en la duración. Las concepciones del tiempo entre los dos filósofos parecen oponerse la una a la otra y, sin embargo, entre las dos formas de escansión, existe un hilo firme, que ciñe las dos interpretaciones, haciéndolas precipitar una dentro de la otra, en nombre del contenido perceptivo. Las dos posiciones emergen con su diferencia en *La dialéctica de la duración* (1936) y en un texto temprano de Husserl sobre el tema de la atención.

#### **Palabras clave**

Fenomenología – atención – interés – ritmo – estética de la música

#### **Time and scansion: considerations on rhythmical meaning of duration in Husserl and Bachelard**

#### **Abstract**

Inside phenomenological search, present time and instant live inside a troubled dialectic: for Edmund Husserl present runs, widening out past and future, in the same moment, like the Heraclitean bowstring which stretches between two dimensions. Gaston Bachelard, on the contrary, is the thinker of Discreteness, where temporal continuum is linked to the reciprocal differentiating of instants in the duration. So, the conceptions of time inside these philosophers seem to be opposed one to the other, but inside these two modalities of scansion we meet a steady thread, which underlies both the interpretations, which precipitate one on the other. Let's read the taking shape of the positions inside *La dialectique de la durée* (1936) and in an early text by Husserl on the subject of attention.

#### **Keywords**

Phenomenology – attention – interest – rhythm – aesthetics of music

Traducido del italiano por Facundo Bey (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

Recibido: 03/07/18. Aprobado: 24/08/18.

### **1. FORMA CONCÉNTRICA DE LA ATENCIÓN**

Es difícil no advertir la complejidad que se esconde detrás de la invitación “Presta atención”: la expresión remite a un brusco cambio de actitud en nuestro modo de entender el mundo, empujándonos hacia una suerte de nuevo examen total sobre aquello que nos circunda. Prestar atención a algo puede ser una invitación a retomar una escena apenas trascurrída, para poner en el centro un aspecto de ésta, o una trama de detalles, que, en un principio, pasó inadvertida: estábamos mirando algo, pero un detalle imprevisto, o una laguna en el mutar de la escena perceptiva nos ha invitado a mirar mejor. El mirar mejor puede consistir tanto en una reducción focal sobre este o aquel elemento, como en el sopesar de qué modo un nuevo aspecto va recortándose con respecto al contexto del que proviene. Son operaciones muy parecidas pero diferentes entre sí, y dejan su huella en empleos lingüísticos característicos: “¿Has reconocido el matiz de aquel color? ¿Identificas el contorno común entre aquellas dos formas que se entretienen?”, “¿Adviertes cómo se funden entre sí aquellos sonidos?”, “A fuerza de pensarlo, he recordado que...”

Bajo la presión de estímulos similares el campo perceptivo vuelve a ser recorrido, en continuidad con aquello que hemos visto, escuchado, oído con anterioridad, pero con una diferente tensión constatativa, dirigida a relevar diferencias, modificaciones, con respecto a un cuadro que antes fue entendido sencillamente.

Hay otros aspectos ambiguos: presto atención y ahora algo se recorta frente a mí de un modo más definido, emergiendo con respecto a un contexto, según una relación de contraste y continuidad: el color rojo emerge de un fondo blanco, pero es justamente gracias a aquel fondo que es percibido con nitidez: si fuera un simple matiz en la gama del rojo, sería entendido de modo diferente. En el mundo de las expectativas perceptivas, se abren pasajes en los que la escena de la atención, aparentemente dividida en dos, recobra todos los nexos que flotan alrededor de las cosas en primer plano, transcurriendo incesantemente en una comparación entre pasado y presente.

En efecto, hay un *nexo* en lo discontinuo de las fases (la expresión paradójica está en el centro del problema) capaz de lograr reempezar una escansión: para obrar, exige que los planos perceptivos sean articulados de otra manera, dando lugar a inclusiones recíprocas y diferenciaciones. El concepto de escansión se impone: ello determina el modo en que toma forma una articulación rítmica, en la música o en el verso: en aquel contexto, escandir significa describir cómo las relaciones entre sonidos o las particiones espaciales sobre una superficie, ocurren, siguiendo un orden, o mejor, haciéndolo susceptible de ser percibido. En suma, prestar atención a algo no significa simplemente dejar que ese algo emerja de un contexto, sino definir las formas por las cuales aquel contexto permite que emerja: por lo demás, un *focus* se desliza siempre *sobre* algo, dejando que el borde de lo que resulta aislado emerja del continuo perceptivo como la silueta de una letra en una palabra encuadrada por la lupa, que se recorta *entre* todas las otras, en relación de continuidad y contraste.

¿Qué ocurre en el *constituirse* del diafragma, en la región intermedia, que separa el área aislada de la atención con respecto a

aquello que la circunda? En aquel punto de contraste móvil, existe en efecto una concentricidad, que diferencia relieve y fondo, condicionándolos recíprocamente. Definir las formas de esta concentricidad con respecto a los aspectos inclusivos por los cuales resulta condicionada, el modo en que surge y sobre qué se sustente, es el tema que atormenta a Edmund Husserl en el análisis de la atención. Constatar algo, significa practicar la individuación de un elemento entendido —y contextualizarlo— con respecto a un antes y a un después: por este motivo estos textos están marcados por vueltas obsesivas en torno al tema de lo discreto, de lo continuo, y sobre la escansión temporal por medio de la cual se dibuja el relieve, el contorno que separa el elemento de aquello que lo circunda.

El texto que tomaremos en consideración, “Über Wahrnehmung” (1904-1905), es una brillante contribución juvenil, incluida dentro de una serie de lecciones compuestas en forma sucesiva: ha sido entendido como un cumplimiento por desarrollar, una reflexión de valor fósil, inserta en un nuevo tejido, que debería sostener la lectura e interpretación de éste. El injerto de un texto dentro de otro siempre lleva a la formación de ambigüedades que deben ser disueltas, en la precariedad de una compulsión que no se cerrará nunca con certeza: sólo nos consuela que haya sido el autor mismo el que abra este escenario, sin explicitarlo hasta el final.

En el encaminarse en la investigación sobre los fenómenos atencionales es fácil identificar una tendencia de fondo, que orienta toda la investigación. Explicitémosla, con las palabras de Husserl:

Una conciencia unitaria se confirma por los actos individuales que se suceden uno después del otro, o bien se eri-



ge sobre su fundamento. Realizamos la percepción  $\alpha$ , y luego mantenemos firme la intención directa sobre  $\alpha$ , mientras damos vida a la percepción  $\beta$ . Mantenemos aún bien firme la dirección hacia  $\beta$  cuando percibimos  $\gamma$ . Expresado en términos lógico-lingüísticos, nosotros no percibimos simplemente  $\alpha$ , luego  $\beta$  y luego  $\gamma$ , sino que percibimos  $\alpha$  y  $\beta$  y  $\gamma$ , percibimos el conjunto de estas tres cosas [...] (*excluida la función del recuerdo, ligada al hecho de que las percepciones ocurren al interior de una estructura que ya es protencional-retencional*). En este entender, que ha concluido con la percepción de  $\gamma$ , poseemos pues una conciencia perceptiva, que sintetiza de manera totalmente peculiar percepciones individuales efectivamente distintas. Esta síntesis posee el carácter de una percepción (pero no de la percepción en sentido común), ya que ella tiene precisamente un objeto, diferente de aquel de las singularidades individuales, justamente el conjunto de las tres singularidades. (Husserl 2016: 99-100)

El *conjunto* de tres singularidades, oxímoron aparente que Husserl desarma así: en el proceso perceptivo de un todo entero las objetualidades se funden en un objeto diferente, que se articula por medio de las tres percepciones distintas, tal como ocurre para las notas individuales recogidas verticalmente en un acorde, o para los matices cromáticos que se suceden en la variación de la luz sobre la superficie de una mesa: una escena es interior a la otra, no hay una sucesión de elementos simples sino una trama. De este modo, hay una tensión dinámica entre diferencias, que se contextualizan recíprocamente: nace una síntesis procesal, que disuelve los componentes individuales en una estructura más amplia, unitaria, en la que las percepciones son mantenidas juntas por medio de una métrica común. Podríamos también decirlo así: se llega a un solo enfoque entre fases distintas en el mismo movimiento, mientras que el momento perceptivo se asimila a

una escansión en la que lo rítmico abraza aquello que parecía separado.

El tema de la concentricidad toma forma porque la percepción no tiene sólo una lógica interna sino una propia ritmicidad de explicitación que Husserl quiere poner en cuestión desde 1898.<sup>1</sup> Es evidente que no basta con verla operar en sucesivas focalizaciones, como ocurre en las explicitaciones de las que se hace cargo el acto atencional: las explicitaciones son evidentemente consecuencia de un fenómeno más profundo, que saca a la luz un criterio de orden oculto, que organiza la trama de los actos perceptivos. Para alcanzar el sentido hasta lo más profundo, debemos indagar el oscuro tema del interés, que pone en movimiento las respuestas perceptivas con respecto al mundo, en la unicidad de un *focus*.

## 2. LA REDUCCIÓN A LO UNITARIO COMO APERTURA A LA CONTINUIDAD

Husserl se agota en una refinada investigación alrededor de la *naturaleza* del interés, que él vincula a la constitución del proceso perceptivo: la tensión de la espera entre dos golpes en una secuencia rítmica, la reacción que une la intensificación o reducción de un ruido con respecto a la disminución o al aumento de la distancia de un objeto, la espera relacional entre movimientos en una prosecución, o el simple dejar que se pose la mirada lidiando con el ambiente que lo circunda, determinan estructuras perceptivas concretas, conectadas según reglas que deben ser desentre-

---

<sup>1</sup> Sobre las complejas vicisitudes de la paginación, veáanse las observaciones de Andrea Scanziani en Husserl 2016: 18-25. Intentaremos seguir como un bloque unitario aquello que Husserl ha reunido en vista de un argumento definitivo nunca alcanzado.

lazadas. Debemos identificar la naturaleza del interés que pone continuamente en movimiento la trama de actos perceptivos, sin la pretensión de alcanzar *un* elemento primitivo, pero aprehendiendo la *relación estructural*, que garantice su activación:

Ahora este interés, y con intensidad también muy diferente, a menudo hace su aparición, aunque no sin excepciones, sobre la base de una percepción [...] El interés me aparece como un acto (una vivencia) de aquella clase que recojo bajo el título de vivencias intencionales y, en particular, me parece aunado a los actos del tipo del esperar, del desear, del querer y similares. (Husserl 2016: 133).

En el entorno que la circunda, la conciencia parece constitutivamente atravesada por formas de autotranscendencia, agitadas por el indicar hacia algo que esté fuera de ella, llamándola nuevamente: en este sentido constituye un mundo de correlaciones, por medio de vivencias, que responden a las diversas objetualidades que las activan. El interés se desarrolla dentro de esta esfera, constituida por niveles que se entretejen continuamente entre sí, orientando *la praxis perceptiva hacia metas diferentes*.<sup>2</sup>

El doble nivel puesto en juego por el interés se hace más evidente, partiendo de una ejemplificación musical: escuchamos la trama de voces en una fuga, ya teniendo en mira las relaciones espaciales entre las notas, ya los componentes tímbricos del sonido, ya las intersecciones rítmicas en las duraciones. Como sabemos, hay una sustancial continuidad en la manifestación de estos aspectos, ligados a la tensión interior a la escucha, pero se distinguen aspectos, que tocan planos analíticos que se gradúan entre sí: identifico el intervalo, el color tímbrico y las relaciones entre

<sup>2</sup> Véase la introducción de Paolo Spinicci en Husserl 2016: 8-11.

duraciones como momentos que manifiestan aspectos diferentes en el mismo entero perceptivo. En los actos, característicamente, habrá una tensión (intención) que va hacia una resolución (compleción), graduándose ésta también en escalas de diferente intensidad. Ahora, Husserl quiere rastrear una escansión interior al acto, que saque a la luz la constitución del plano teórico desde el plano motivacional, sin cerrar de inmediato el discurso dentro del círculo que se da entre satisfacción y falta, que son ya algo constituido. Se contempla así a la reconstrucción de la función fundante del interés *en el interior* del decurso perceptivo entre motivación e intelectualidad, en un continuo movimiento de ascenso y descenso de los niveles analíticos que tocan distintas esferas: para aislar este nivel tenemos que entrar en la discontinuidad de la relación rítmica, manteniéndonos firmemente sobre la función unificadora del interés:

Sería una descripción errada la que quisiera indicar la felicidad con respecto al aparecer del objeto deseado como satisfacción del deseo. No lo sería para nada si el deseo en mí ya no estuviera "vivo". Si se verifica este último caso, entonces con el aparecer de lo que es deseado, el deseo se renueva, y se completa en la posesión conquistada. Esta conciencia de compleción es una vivencia de un tipo completamente nuevo, que en su determinación interna corresponde exactamente a la del acto de la intención. (Husserl 2016: 133).

Si quisiéramos comprender el sentido de la tensa separación que se abre entre la fenomenología de Husserl y la interpretación que de ella propone Martin Heidegger<sup>3</sup>, podríamos partir de las dife-

<sup>3</sup> Al lector en busca de comparaciones se le sugiere leer cómo son propuestas las modalidades para cuidar del mundo, el concepto de inclinación y la distancia tomada en el análisis presente en el curso heideggeriano de 1921/1922. En

rencias de método y de modalizaciones lógicas sobre este punto específico: el desear es un proceso intencional en devenir, en el que el aparecer de lo que es deseado tiene un valor retroactivo, que modifica y estimula el suceder del proceso, porque la vivencia completada tiene un nuevo color, que injerta un proceso de identificación entre el primer momento intencional y aquello que lo ha satisfecho. Es por ello por lo que el tema del deseo no tiene aquí un valor fundacional: no es momento originario en la constitución del sentido sino algo que se forma en un proceso sostenido por otra cosa.

El plano de la relación originaria se mueve sobre un plano teórico cognoscitivo, en el que el objeto es explorado según los puntos de vista que vienen a nutrir el movimiento intencional. El impulso, sin embargo, proviene de un plano más interno: podría estar interesado sobre en qué medida el factor tímbrico que distingue entre dos voces en polifonía resulte reforzado por el diverso repicar de los intervalos en las regiones espaciales en que se extienden las voces, y el tema perceptivo reactivaría, y en parte modificándolo, el avance de la respuesta determinada por el interés mismo, ciertamente en un juego de enfoques sucesivos,

---

estas lecciones el reconocimiento sobre el estar inclinado y sobre la categoría de la relucencia, hasta el arrastre, se juega exclusivamente dentro del punto de llegada, la autosatisfacción y del punto de partida, la distancia, sin entrar en el mérito de las estructuras fenomenológicas que sostienen tal arco, si no dentro de un originario, y muy general, darse del mundo como sentido. Igual que antes, la condición que la vida tiene para enfrentarse a sí misma madura inmediatamente desde el plano meramente perceptivo hasta aquel de su cerrarse, sin coronar la tarea que aquí Husserl se plantea, que es captar las formas de constitución de los polos a partir de los cuales esta relación se inicia. Probablemente el verdadero núcleo del contraste entre los dos filósofos debería buscarse entre las formas de constitución modal del sentido: para una comparación textual, véase Heidegger 1990: 130-137.

que son, sin embargo, mantenidos por algo que sigue el momento perceptivo, sosteniéndolo.

Se abre así un ángulo del problema que es, al mismo tiempo, tautológico y precioso: con fineza, Husserl explica que donde entre en escena un interés teórico sobre la base de una percepción, o de una síntesis de percepciones escandidas por *un* interés, como ocurre cuando miro la concatenación de detalles en una fotografía, el proceso asumirá la forma de un acto complejo que tiene, sin embargo, la peculiaridad de *fundar en su unidad* una multiplicidad de tensiones y resoluciones. Tal como es esperable para nosotros, no se tratará de una suma de actos individuales, sino, diríamos, de una *serie* de actos conducida por un interés *unitario abarcativo*: regresa así un aspecto estilístico del pensamiento husserliano, la vocación continuista, respetada al menos en términos de principio.

Una escansión hecha de actos diferenciados, aunque motivados por un único interés, asume el carácter de un ciclo rítmico, que puede extenderse a lo largo de diferentes estratos temporales, unificando el proceso principalmente en *fases*, captadas unitariamente, más que en un desagregado de momentos separados. En el recorrido perceptivo se abre así una doble vía, según una dirección fenomenológica conocida: las intenciones que son progresivamente satisfechas por la respuesta se transforman en una respuesta que abre a nuevos aspectos, como ocurre, tomándonos algunas libertades con respecto al escrupuloso análisis husserliano, en las ilustraciones esquemáticas, cuando empezamos a unir los puntos dispersos del trazado gráfico en un perfil. Con el desenmascarse de la forma, a cada lado de la intención de la percepción, determinada en las aprehensiones, y en sus aprehensiones parciales, corresponde un lado en la intención del interés,

en un proceso de continua reapertura del plano de lo posible, que escansiona ya procesos motivacionales sensiblemente diferentes, articulados según un modo de entender unitario: lo unitario y lo continuo, más allá de cuánto pueda parecer paradójico, se constituyen juntos.

### 3. ASOMARSE AL PROCESO DE ESCANSIÓN

Como hemos visto, la lógica inclusiva, que determina la concatenación en el proceso atencional, siempre se orienta hacia lo pleno, según relaciones de implicación recíproca, que crean una espera con respecto a un vacío, que puntea la sucesión de movimientos intencionales: así el perfil cualitativo del interés unitario coincide con una forma que se embebe de materia, según la regla por la cual *en el desenvolverse del curso de las percepciones, el interés parece tanto ganar como perder y las intenciones pasan a compleciones, y las compleciones a intenciones*. Son fórmulas que pueden parecer oscuras y que, en cambio, dan razón del proceso por medio del cual cada aspecto de un objeto que cae bajo la lente del interés no sólo completa un acto intencional, sino también se convierte en el tema para una compleción sucesiva. Una percepción cromática se llena, por ejemplo, de un contenido intencional, el color rojo, por caso, para luego servir como sustrato para una exploración diferente, que quiera determinar el matiz de ello. El dedo recorre una superficie áspera, y el grano de la materia solicita la percepción del roce, modulando la densidad puntiforme de ello en un *continuum* que fluye.

Algo parecido ocurre en el texto de Bachelard, que será comentado en breve, cuando se contraponga la localización de la estriación al *continuum* temporal, aunque observaciones similares, verdaderas sobre el plano general, no podrían bastar a Husserl:

el análisis fenomenológico, de hecho, debe apuntar hacia la comprensión de un fenómeno *intensivo*, el variar de la intensidad en el proceso perceptivo. ¿Cómo orientarla? Para dar cuenta de la intensidad del proceso debemos entender en qué *forma* cada arco de compleción e intención resulte escandido para poder definir luego el carácter de intensidad del entero.

Husserl se encomienda a un procedimiento analógico, basado aun sobre la concentricidad de los enfoques del fenómeno unitario, en el que objetualidades individuales resulten absorbidas como momentos: ello encuentra el propio paradigma en la percepción de un complejo sonoro, en el cual cada sonido diferente contribuya con la *propia* intensidad al carácter *abarcativo* de la intensidad del grupo. Los sonidos tienen *cada cual* una intensidad propia, pero ellas son percibidas en modo difuso como *un complejo* de intensidad determinada. El razonamiento siempre es el mismo: no percibimos sumatorias de sonidos diferentes agrupados sino núcleos sonoros, determinados por el modo en que todas las gradaciones se funden juntas. Del mismo modo, en el proceso de intención y compleción las intensidades de los ciclos individuales se disuelven todas juntas en la determinación del carácter conjunto de la intensidad del interés.

Pero tales observaciones incluso no bastan: en el continuo desplazarse del *focus* y de sus márgenes, el proceso atencional tolera leves lagunas y discontinuidades: en falta de una respuesta, (espero el trueno después del rayo, pero el trueno, por mil razones, no resulta escuchado), la concatenación no toma forma, o se interrumpe. Pero también en el caso de las instauraciones aquello que ha iniciado el proceso intencional *permanece* como interés, permanece una frustrada búsqueda de sentido. Husserl observa así, con profundidad notable, que el interés no coincide ni con el

deseo, ni con la expectativa (otra diferencia fundamental de los geniales existenciales de *Ser y Tiempo*); el interés es libre y está en condiciones de tolerar variaciones radicales.

Debemos descender al interior de la escansión, para aprehender la naturaleza de la relación entre actos y calidad de los contenidos. El paso es indispensable para comprender el verdadero nudo de la cuestión, o sea como emerge *el detonador* entre acto de interés y lado perceptivo. Si no comprendemos como actúa aquella fuerza, nuestros análisis no encontrarán nunca un punto focal, que permita ceñirla de modo orgánico.

Las argumentaciones de Husserl asumen así un carácter que puede recordar la obstinación ontológica del *conatus* spinoziano, o el movimiento deseante de la voluntad schopenhaueriana, aunque el estilo analítico indica una diferencia insuperable, y que da vuelta los términos de la cuestión:

Justamente como aquello que tiene valor para nosotros, pero que ya está en nuestra posesión, no nos satisface siquiera lejanamente, cuánto todavía nos atormenta la privación de lo que nos falta [...] del mismo modo prevalece al principio la intensidad de las intenciones que han sido suscitadas desde un principio mientras en el curso de las percepciones saca ventaja la intensidad de sus compleciones. Entre las intenciones que son suscitadas a cada nuevo paso, un grupo se refiere a momentos objetuales con respecto a los que, justamente, el interés apenas se ha satisfecho; otro grupo de intenciones se refiere a aquellos momentos que deben ofrecerse la primera vez al percibir. Estos últimos son sin más los privilegiados: lo nuevo "excita" el interés, y es por esto por lo que hablamos de curiosidad, de sed de lo nuevo [*Neugier*]. El estímulo consiste aquí en un aumento de la intensidad que confiere a la intención

correspondiente un peso más relevante en el interés total, y esto significa que ello determina mayormente su carácter de conjunto. (Husserl 2016: 137)

Ahora, hay ciertamente una tradición brentaniana, que llega hasta Carl Stumpf, conectada con el problema del placer cognitivo aristotélico, que se hace advertir en las incrustaciones lingüísticas de la argumentación husserliana, pero el resultado al cual se llega en estas páginas subvierte completamente aquellos modelos. Reconstruyamos el razonamiento: querríamos comprender cómo dar cuenta de los incrementos de intensidad interna al interés, y este nos conduce nuevamente a una fase de tránsito en el plano perceptivo, conducida por la *sed* de lo nuevo. El refuerzo de la tensión impregna el momento perceptivo, cuando pasamos de la saturación del interés por medio del lado conocido de algo a la instauración ligada al aparecer de una intención dirigida hacia aquello que se asoma a la atención por primera vez.

Husserl habla naturalmente de momentos, de actos fundidos entre sí, no separables, pero, aunque pueda parecer contradictorio, es la misma retroactividad de la función del interés, que quema lo nuevo, conducida por los incrementos diferenciales de intensidad. La fase discontinua, que los torna escandibles, sin embargo, es una discontinuidad aparente, porque la forma del proceso interior a la percepción es un continuo recorrer el limen, en el deslizamiento de lo conocido a lo apenas llegado. Se aísla, deslizándose hacia lo que sigue, captados en un doble movimiento que tiene todos los caracteres de una continuidad que avanza.

Emerge inevitablemente una polémica dirigida hacia David Hume y la tradición asociacionista, que oculta algo menos obvio: si no existe históricamente una *primera vez* de la percepción, olvidada

y entretejida por costumbres pretéritas, hay, en cambio, una función de novedad, de primera apertura, interna a cada proceso perceptivo, una excitación que, es oportuno decirlo, *tiende* hacia el contenido nuevo, lo articula a través de una serie de actos que registran un pico de intensidad, ligado a la sorpresa por lo inesperado, dentro del régimen de expectativas producido por la dimensión de una fruición irrefrenable<sup>4</sup>. Lo difícil es no aprehender la peculiaridad de la relación temporal, apenas tematizada y en busca de desarrollo, pero que se *extiende* entre los contenidos perceptivos, y, por medio de la transversalidad del interés, construye un arco en que los contenidos apenas pasados y aquellos otros inminentes se estrechan entre sí: desembarcamos, por fin, a espaldas de la relación entre interés y percepción, en la lógica constitutiva de sus condiciones de posibilidad.

El deslizamiento en el proceso incremental de la intensidad es un fenómeno rítmico, que se une en un continuo relacional: las nuevas intenciones *arrastran* hacia sí mismas sobre la base de lo ya percibido, desvelando en qué medida la actitud del interés pueda ser preparatoria del mismo plano intencional. En este contexto, la expresión estímulo parece una disonancia, reenviando al terreno de una psicología empírica, aunque si Husserl hubiera usado la expresión *Erlebnis*, análoga al *cogitatum* cartesiano, se habría dirigido más allá de la región apenas roturada, justamente porque ella sustenta el asomarse de las vivencias, con respecto al mismo plano de los sentimientos. La dificultad podría disolverse pensando que Husserl entienda aquí el estímulo como *pura va-*

<sup>4</sup> El tema se vincula, naturalmente, a la investigación que Husserl desarrollará en el ámbito de la relación entre la percepción de la unidad en el articularse de sus perfiles explícitos y ocultos. Para una bella reconstrucción, véase Summa 2014: 200-207.

*riante incremental*, pregunta que impulsa hacia algo, una fuerza que modifica, que transforma el sentido de aquello que ahora es percibido, con respecto a lo apenas sucedido.

Los momentos que deben ofrecerse como nuevos al acto de percibir son constituyentes de los índices cualitativos de variación de intensidad: esto implica que el deseo se constituya *después* del interés, posición que crea una gradualidad interna que le habría agradado mucho al Schopenhauer de la *Cuádruple*.

Por el mismo motivo, los sentimientos entrarán luego a título pleno en el proceso, como motores internos capaces de conducir el aspecto del interés hacia las cosas. Ellos son las fuentes del proceso mismo y, por lo tanto, el tener interés por algo es una expresión modal, relacional, que parece estar transversalmente dentro de todo el plano de la experiencia. Pero hay otras consecuencias, importantísimas: estamos acostumbrados a ver la intensidad como un modo de incremento o disminución de algo. Colocándola dentro de la sed de lo nuevo, viéndola acompañar lo saliente que ya es conocido, la intensidad, así como el estímulo, se convierte en una estructura cualitativa, cuya capacidad de incremento modifica la *naturaleza* de los actos.

En el momento en que nos aproximamos hacia la ventana de la escansión, el placer del ritmo se consolida en un gusto por aquella aparente discontinuidad, que proyecta las expectativas perceptivas del pasado al futuro, hasta alcanzar, en los momentos de equilibrio y cierre estabilizado del proceso, a un presente estático, en que no haya más nada que descubrir: pero también en aquel contexto, observa Husserl, la tendencia rítmica —y con ella, el movimiento proyectivo—, perdura. Perdura como un estímulo interno, que se entrelaza penetrantemente con todos los actos de

la conciencia, un implacable motor que garantiza y sobreentiende todas las conmociones intencionales que nos ligan al mundo.

De aquí las conclusiones de Husserl, sofisticadas en el iluminar en forma diferente recorridos ampliamente consabidos: no sólo el interés *condiciona* implacablemente el percibir, de las formas articuladas a las más evolucionadas, dando *unidad* de escansión a las múltiples actitudes intencionales que nos ligan al mundo sino que, si el mismo objeto puede prestarse a múltiples relaciones de interés, que traspasan continuamente el uno en el otro, es posible hablar de un interés único que se despliega a través de ellos y toca *todos* los planos de constitución del proceso intencional. El impulso es único y sustenta, de hecho, *todas* las modalizaciones.

El perdurar de un polo identitario, de tono spinoziano, que traspasa en los actos individuales, habitándolos desde el interior, garantiza una continuidad ideal de escansión, una coherencia originaria en la forma del ocurrir las diferencias, de las unidades de interés que idealmente se copertenecen. Es un paso que da vuelta drásticamente el sentido de lo perceptivo, entendido sobre un plano motivacional, que guía la subjetividad con respecto a los lados del mundo que salen a su encuentro.

[...] además, así como varios objetos se unen en unidades objetivas cada vez más comprensivas, así también los intereses se organizan en unidades de intereses más amplias. El movimiento de observar en un único nexo de experiencia múltiples objetos es abrazado y gobernado por la “unidad del interés” que es, a su vez, una unidad organizada de intereses particulares, los cuales se presentan como un complejo de las unidades de intereses que se copertenecen. (Husserl 2016: 138-139)

El único nexo de experiencia parece ser conducido por la pulsación de la unidad de interés, una serialización de una pluralidad de actos que apuntan a intereses particulares pero que se copertenecen, como cuando la mirada, sigue un agrupamiento de puntos, cuyo intervalo, disminuyendo, va haciéndose más denso en un segmento. El interés esconde ya un enredo retencional-protencional, aunque imperfectamente formulado: quizás aquí yace el estímulo que impulsa a Husserl a la recuperación de estas viejas aperturas del problema, en la nueva ventana ligada a las lecciones del 1904-1905.

#### 4. BACHELARD: DE LA CONTINUIDAD AL REPOSO

Acercar un Husserl, todavía ligado al período de Halle, al Gaston Bachelard de *La dialectique de la durée* (1936) ciertamente no es fácil: en los años treinta el filósofo francés no está interesado todavía en un plano fenomenológico, aunque los contactos interiores entre su especulación y aquel pensamiento son ricos y fácilmente advertibles. Creemos, sin embargo, que una breve comparación con la tradición fenomenológica sobre el tema del ritmo —y del interés— pueda resultar estimulante para comprender las peculiaridades de su modo de entender el tema temporal.

La discusión sobre el ritmo toma forma en la fase surracionalista de su pensamiento, con la densidad conceptual de *La dialectique de la durée*: en el trabajo, destinado a dejar un eco duradero sobre los estudios de etnomusicología, el problema es afrontado sobre el plano metafísico, el de su germinación en la reconstrucción psicológica de las vivencias, utilizando un registro que no desdeña aperturas sobre las formas retóricas, sobre los esquemas lógicos a través de los cuales construimos una función con-

ceptual, sobre el fraccionamiento del tiempo en música hasta la constitución textural de la materia que nos circunda.

La materia, que Bachelard lee por medio de las reflexiones ritmo-lógicas de Pinheiro dos Santos, es disonancia rítmica, coagularse de ritmos diferentes, que fija su consistencia en una cacofonía de vibraciones: capturada en el espasmo, la materialidad parece pues a la espera de un mago que, conciliando sus ritmos, la devuelva al puro vibrar. La física ondulatoria, con sus llamados a lo acústico, asumirá la valencia de un mito fundacional, donde el vibrar del sonido traduce el modelo de una cosmología, mientras que la imagen de la estratificación que vincula asume la función de un tácito contrapunto al salto vital bergsoniano.

Siguiendo así el esquema de un tratado filosófico *sui generis*, que parte del concepto abstracto hacia lo concreto, se esboza el camino hacia una metafísica del ritmo, dialécticamente ligada al discurso sobre lo continuo bergsoniano, bajo el signo, sin embargo, de una sistemática reivindicación del carácter dividido, discontinuo, de la experiencia. El tiempo no se asimila en el escurreamiento del devenir, sino en la constitución de una superposición de estratos que entran en armónica unión entre sí: en la constitución de tales articulaciones participan actitudes motivacionales, conectadas entre sí por el contenido representativo del objeto de conciencia. El cuerpo a cuerpo dialéctico con el bergsonismo se articulará sobre cuatro planos distintos, que reivindican la centralidad del concepto contra la centralidad de la intuición, la pasividad contra la actividad, el descanso contra la acción, la función salvadora del vacío contra la constipación de lo pleno.

En la introducción al texto, Bachelard enuncia con limpidez la tesis que sostiene su trama argumentativa: la continuidad psíquica

no es una continuidad dada, sino una obra (Bachelard 2010: 50-51).

Una obra que construye una continuidad tiene el carácter de un perpetuo iniciar de nuevo, espaciado por el descanso: las dos actitudes están en dialéctica rítmica, donde el sentido de lo rítmico enfatiza la centralidad del reposo, con respecto al continuo renovarse del devenir bergsoniano. De hecho, y esto es esencial, el mismo mundo de la conciencia es escandido por la función del reposo, porque el transcurrir de la duración se estanca en las intermitencias ligadas al aparecer de diferenciaciones internas entre actos que se alternan en la conciencia según un régimen tensional de plenitud y vacío.

Esto vale para la percepción de enteros temporales como la melodía, pero también para los estados: piénsese sobre lo que ocurre cuando mentimos conscientemente y ponemos atención en no romper la coherencia ficticia que cubre la no veracidad de nuestras afirmaciones, o bien cuando nos percatamos que una situación va mutando, mientras ocurre, y escandimos de ella la parcialidad del sentido, imaginando resultados posibles, partiendo de aquello apenas sucedido.

Escéptico con respecto al impulso vital, el filósofo bachelardiano se acomoda a la sombra de la *Gran ola del lago Kanagawa* pensada por Hokusai en 1830-1831, o mejor, segmenta la experiencia como un pintor: está fascinado por la existencia y por la función de estasis y vacíos prometedores, que periodizan la dimensión psicológica de la duración. El objetivo será mostrar que, en cada experiencia, el devenir se expresa por medio de la conexión de elementos que se mantienen juntos por un ritmo específico y empalmados *ex post*, exigiendo la ilusión de una continuidad.



El resultado de una tal actitud teórica, eminentemente cualitativa, dará lugar a una metafísica del ritmo, capaz de aritmetizar la duración bergsoniana, de diferenciar esta última de los frutos conceptuales a través de un mapeo de la constitución de las relaciones estructurales entre las estratificaciones temporales cualitativamente diferenciables, que sostengan la actividad de la conciencia. Sobre este terreno, nace también una nítida y tensa apertura de la posición husserliana, incluso así de cercana: en Husserl la intensificación del interés le garantizaba continuidad al proceso, allí donde en Bachelard la apertura de las cesuras congela las fases de estas, deteniendo cada fusión.

### 5. LA TENSIÓN EN LAS CESURAS

La duración y la idea de renovación continua, que caracterizan a la filosofía bergsoniana, son importadas dentro del nuevo marco de referencia, agitado por el tema de lo discreto. Bachelard prefiere introducirse en los intersticios que se esconden en la continuidad de los actos: como la vigilia sigue a la noche, así cada proceso psicológico es una graduación, un acercarse entre límites, que dan la impresión de una continuidad. En la temporalidad de la experiencia cada intermitencia, cada discontinuidad, entra en relación polifónica con un nuevo estrato que está iniciando, garantizando un rasgo común, o un límite de convergencia entre temporalidades diferenciadas.

La textura de lo real es una conexión entre estructuras rítmicas, que incluso separadas, corren una hacia la otra, para encontrar un apoyo recíproco: el renovarse está en el pliegue de esta transición, no es un impulso sino un lábil confín.

La trama de la realidad resultará sujeta por la respiración interior de una conciencia que retiene un tejido que continuamente va deshaciéndose. Pasado y futuro entran en un régimen de concatenación continua, con una ampliación del uno sobre el otro, en un sentido afín, pero irremediamente lejano también del husserliano: en efecto, aquí existe una armonía de tensiones que se resuelven en la cesura, en la interrupción, no en la apertura del presente como concatenación fluida. La concatenación es continuamente interrumpida y reanudada.

Si la temporalidad es engranaje en movimiento, o dibujo rítmico, entonces cada experiencia de la temporalidad será una experiencia de vacilación y elección, en la que la suspensión, cargada de tensión, tiene exactamente el mismo peso del movimiento.

El aspecto cualitativo de las transformaciones del mundo asume el curso de un proceso dialéctico que conecta entre sí las estratificaciones de cada acto de experiencia, con respecto a los subritmos que constituyen los tonos cromáticos de éstos, como ocurre en el capítulo que contrapone *détente* a *néant*, literalmente la distensión<sup>5</sup> a la nada. Las palabras en manos de los filósofos no son nunca inocentes: *détente* es un gesto de relajación, pero puede indicar un chasquido o incluso un gatillo. El reposo no es un

---

<sup>5</sup> En su bella traducción italiana de *La dialectique de la durée* (Bachelard 2010: 59-119), apreciable desde muchísimos puntos de vista, dado el carácter resbaladizo de un texto que se fragmenta en muchos registros interconectados, Domenica Mollica recurre a la expresión “relajamiento” para el término *détent*. Una adecuada elección, porque capta con precisión el carácter de estasis metafísica que Bachelard contrapone al renovarse bergsoniano. Sin embargo, preferimos traducir *détente* como “distensión”, porque el distenderse es diferente del relajarse, más cercano al resultado de una fuerza que modifica una estructura dada y, por lo tanto, resonante con la noción de intermitencia rítmica, que es bien perceptible en el texto.

abandono a la plenitud de la estasis, sino un momento de relajamiento al interior de un ciclo rítmico, en el cual la estasis palpita, tiende a reanimarse, recuperando una tensión en la reapertura del ciclo mismo, como ocurre para el silencio entre los golpes de un percusionista. Es difícil negar que estas expresiones parecen dialogar con las funciones estructurales que tensión y elasticidad desarrollan en el mundo humano y social que articula lo cómico, según Bergson: pero si en el *Ensayo sobre el sentido de lo cómico* cada forma de sensibilidad y de identificación detiene el mecanismo desdramatizante de la carcajada, en Bachelard las estasis temporales y los distanciamientos del transcurrir de la vida nos constituyen, *desde el interior*, como sujetos.

#### 6. DE LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL A LAS METÁFORAS DE LA DURACIÓN

La idea de una multidimensionalidad del tiempo, de un espesor que se forma gracias a muchos niveles de temporalidad en las vivencias, y en el sentir, influencia intensamente a Bachelard: el análisis de los sueños, de los ciclos culturales, de las diversas modalidades de ser que las personas habitan con respecto a los propios deseos, son una condensación de segmentos temporales enlazados entre sí, para dar continuidad a algo que es, por su naturaleza, incompleto. El repertorio que Bachelard recoge para sostener esta tesis es imponente, y va de Hegel a Hermann Minkowski. A nosotros nos interesa un pequeño ejemplo, en el que emerge justamente aquel tema de la intensidad, que en Husserl se acercaba a la continua tensión del interés hacia el objeto, a la sed de lo nuevo: en Bachelard, significativamente, el plano del discurso es colocado sobre un nivel diferente, sobre el terreno de una actitud característica, la ficción. En la ficción estamos en un continuo régimen atencional, que se sobrepone a la dimensión

cotidiana del vivir, para proteger a la coherencia dentro de la falsedad:

Consideramos una actitud intelectual en la que los períodos de inhibición son numerosos y en la que las acciones realmente positivas son muy raras. Por ejemplo, examinamos el tejido temporal de la ficción, y nos percatamos que este tejido ya no está más pegado a la trama continua de la vida: la ficción ya es una superposición temporal. A la primera observación, no puede uno no sorprenderse por el tejido incompleto de la ficción. No se logra imaginar una ficción continua [...] Hay, en la ficción, una aplicación meditada del principio de razón necesario y suficiente que hace que se busque equilibrar las inhibiciones y las acciones. La ficción acota las expansiones naturales, las reduce; tiene, por fuerza, menor intensidad que un sentimiento, va de suyo. Sin duda la ficción tiende a compensar el número con la intensidad. Refuerza algunos trazos, aumenta ciertas finezas. Da constancia y rigor a actitudes que son más móviles y más flexibles. En resumen, el tejido temporal de la ficción es en simultáneo incompleto y accidentado. (Bachelard 2010: 264-267)

La pluma de Bachelard, profunda y ligera al mismo tiempo, mezcla observaciones psicológicas, estratos ontológicos y sentido de lo literario: en la ficción, dos diferentes formas de duración, y dos estilos de lo viviente, se sobreponen en la misma subjetividad. La trama continua de la vida, el entretejido de su dirigirse hacia objetos diferentes, está comprimido y congelado por el emerger de la ficción, tiene que abrirse. La falsedad, sin embargo, no es sistemática, no se puede mentir continuamente, siquiera a sí mismo: de ese modo, se miente en forma intermitente, teniendo cuidado de empalmar las partes incompletas que se abren para garantizar una continuidad interior de objetivos y coherencias.

La continuidad es producto de una intermitencia, en busca de puntos de sutura entre una mentira y la otra, mientras la atención reconstruye recorridos plausibles, sobre los cuales ella pueda apoyarse. Así, sobre el plano de la duración, se dibuja un segmento temporal que tiene un curioso valor retroactivo, porque se encuentra obligado a mirar atrás mientras proyecta hacia adelante. A la inmediatez de lo vital se contrapone la reflexividad, porque fingir bien implica una impresión de continuidad impuesta a lo que es esencialmente discontinuo, *incorporando* el tiempo de la ficción al del yo, al tiempo de la sinceridad, llevando a ser embaucados por el propio embaucamiento, porque se funde aquello está por encima con lo que está por debajo, se introducen trozos de tejido artificial sobre aquello otro que fluye con espontaneidad.

La elección del injerto impone una graduación en la afinación del nivel de conciencia de la ficción, y de la constitución progresiva del estrato en que se mueve, en un *crescendo* de las formas de conciencia, que partirá desde un estrato que siempre se consolida cada vez más a partir de la sequedad de una elección, de la ruptura con la continuidad vital, hacia una verdadera psicología de los estratos de la experiencia, que Bachelard llama psicología exponencial.

La ficción, que es contracción, desgarrar y agranda: en su interior la intensidad aumenta y deforma trazos, entumeciéndolos, agrandándolos hacia a la caricatura, o escondiéndolos, en una sustracción mimética del devenir vital. Allí donde un filósofo husserliano iría a buscar la continuidad del interés, que tiene con firmeza las formas de la motivación —saltando detrás, a espaldas, del mecanismo ficcional—, Bachelard registra los vacíos de

las pulsaciones internas, observándolas, sin embargo, desde la superficie superior del tejido conectivo, desde la sutura, más que desde el plano constitutivo de la materia. Entonces, parece que la dialéctica de la duración explore desde arriba aquello que un fenomenólogo querría divisar desde la raíz, y que lo haga observando más la fragmentación de la línea temporal en segmentos que se agregan continuando, que a una graduación continua del transcurrir del tiempo: en el fondo, la misma intensidad, que en Husserl es fluctuación continua, resulta aquí fraccionada, fragmentada, y luego reunida.

El punto de contraste entre las dos formulaciones yace, obviamente, en la interpretación del ciclo temporal: para Husserl la pulsación profunda es unitaria, conectada a la concatenación interna entre retención y protención, ampliamente advertida al interior de la escansión rítmica determinada por el interés. En otras palabras, si el acto intencional asiste cada vez a la reapertura de un ciclo —y si bien la primera vez la asignación de sentido a algo no es sólo un acontecimiento histórico sino una condición de posibilidad de la experiencia, que se reabre continuamente porque es conducida en el contexto por la intensidad, y en su movimiento de desarrollo y caída—, la pulsación es manifestación de ruptura que se sostiene en la tensión de lo continuo, por cuanto pueda parecer contraintuitivo. Bachelard, por el contrario, ve las intermitencias de los actos psíquicos como acontecimientos históricos casi cicatrizados en lo cotidiano de un alma: ellos son mantenidos juntos por la pulsación temporal y por el plano intencional, a partir de lo que ya se encuentra constituido, y tal aspecto se condensa bien en el alternarse estructural del régimen de la ficción.

Por este motivo el nivel de sus análisis siempre es elevado, cae desde lo alto, porque es necesario apoyarse sobre el estrato ya conformado, estudiar su geología una vez consolidada y, desde estas alturas, mirar hacia abajo. Por lo demás, la continuidad, regulada por el principio de razón suficiente, consistente y necesario, se hará pedazos porque quien miente *sabe* que está mintiendo, mintiendo al cuadrado o al cubo, sobreponiendo entre sí formas que sobreviven al modo de la sustracción, en un entumecimiento sistemático de actitudes y transiciones fluidas como la sonrisa, la cura, la misma exhibición de la atención: la observación que hacen de sí mismos los personajes de Dostoevski, deviene ahora personaje conceptual de una duración aparente, hecha de conmociones y autoprescripciones, en una sávida anticipación de las figuras que viven en la filosofía deleuziana.

Bachelard nos conduce al descubrimiento de la discontinuidad en la pulsación que empalma sus manifestaciones, creando una falsa homogeneidad sobre la superficie.

## 7. ASOMARSE A LA DURACIÓN

En el mundo de la experiencia, hay objetos que ponen en crisis al filósofo, o lo exaltan, más allá de los límites de la sensatez: el tema de la melodía parece hecho intencionalmente para hacer fibrilar sus categorías cognoscitivas, con buenas razones. Sabemos qué es, pero no logramos definirla: reconocemos su función, indicándola con certeza, pero cómo es que sucede que un grupo de alturas, colocadas según relaciones variables, termine por ser reconocido como un núcleo, no es sencillo de decir.

Bachelard enfrenta la melodía, sobre la cual Bergson y Husserl han desplegado la propia visión del tiempo, partiendo de un

plano que reactiva el tema de la atención: ¿cómo logramos reconocer algo que se da, un instante después del otro, pero a lo cual se le atribuye, con seguridad, un carácter unitario? Detrás de tal interrogante se esconde otro aún más inquietante: ¿qué propiedad pueden tener los objetos, para devenir metáforas de un concepto huidizo tal como el de duración? Entender la melodía como metáfora de la duración, o como un ser viviente, como lo hace el filósofo bergsoniano, parece encuadrar su esencia al interior de un método que cruza imágenes para hacer emerger un concepto. Se quisiera pasar, observa Bachelard, de la duración blanca y abstracta, en la cual se alinearían las posibilidades simples del ser, a la duración vivenciada, oída, amada, cantada, novelada:

No se tomen tales expresiones como una broma: la duración, en los ejemplos bergsonianos, adquiere los tonos de formas encarnadas, vivenciadas, oídas, metaforizadas, con el carácter de lo neto, lo que resta a una imposibilidad de traducción conceptual no sustentada por imágenes. En la duración bergsoniana la fluidez entre imagen y concepto tiene como resultado un encantamiento, una ensoñación, o mejor aún, una promesa. (Bachelard 2010: 285-286)

Para Bachelard, el filósofo bergsoniano sitúa lo que debe demostrar sobre un horizonte que traspasa continuamente las osificaciones conceptuales, volviéndose hacia un devenir que deja un eco casi afectivo. El problema no es el uso de la imagen, el texto de Bachelard está plagado de ellas, sino un hundimiento que ya no logra adjudicarles el sentido, por la continua mezcla con un concepto que no llega nunca. Una adhesión así visceral, precipita en un problema insoluble: la experiencia no se basta a sí misma. Sin una puesta en foco sobre lo efectuado, aunque sea imaginativa, uno se pierde: conviene explicar en qué modo la melodía se constituya en el tiempo:

La melodía juega dialécticamente consigo misma, se pierde para volver a encontrarse: sabe que se asimilará a su tema inicial. Ella nos ofrece de este modo no una verdadera duración, sino la ilusión de una duración. En ciertos aspectos la melodía es una perfidia temporal. Nos prometía un devenir, nos retiene firmes en el estado. Llevándonos a su origen, nos da la impresión de que hubiéramos debido prever su curso. Su origen, develado por inducción, es como su continuidad, un valor de composición. (Bachelard 2010: 290-291)

El estilo casi distraído de Bachelard desarrolla, por el contrario, aperturas sorprendentes: si existiera una regla interna a los cursos perceptivos de lo melódico, ella podría tomar forma en la concatenación de relaciones que se diferencien recíprocamente. La melodía tonal no fluye, resuena de aspectos que recuerdan lo retencional; por el contrario, nos detiene, nos hipnotiza en el reconocimiento de su composición. El origen develado por inducción o el descubrimiento del carácter compositivo de la estructura melódica, es la imagen de la artificialidad, de la total distancia del flujo, del estrechamiento de la relación entre las alturas que la dibujan: es como si el sentido de la representación tuviera necesidad del pasado, para adquirir consistencia, mientras que el carácter fluido del sonido se detiene ante el cierre de la forma.

La melodía, para existir, tiene que ser reconocida en el concatenarse de las alturas que la constituyen, aunque el traspasar entre núcleos discretos es una estructura muy frágil. Basta una duda, escribe el filósofo francés, para perder el sentido del recorrido completo: no estamos frente a una observación psicológica, sino ante un hecho estructural: alcanza con una pausa mal ubicada,

para que la cantabilidad de lo melódico se haga trizas, pierda la fluidez del salto entre una nota y la otra. Detrás de esta constatación está el sentido de una inversión temporal: en traspasar entre alturas diferentes, la unidad es recogida al final, y proyectada retrospectivamente sobre el entero proceso sonoro. Es un reconocimiento que sucede en el reposo, en la pausa, y Bachelard lo dice con particular precisión, cuando explica que, en la melodía, el reconocer ocurre antes que el conocer.

El tema que recurre, suelda, mantiene unido; un grupo de alturas encuentra su función identitaria cuando intentamos cantarlo: conocer la melodía es, de este modo, un volver a recorrer su inicio soldándolo con su desarrollo. El reconocimiento de la melodía es reconocimiento de una forma, en el acto de su constitución, un tema que podría conducir al corazón de la fenomenología, a sus aspectos materiales, explicitando el constituirse del producto de una soldadura, la estriación, entre núcleos distintos.

Emergerán entonces la específica cualidad de los flujos temporales en lo continuo, las estriaciones, expresión que recuerda a Boulez, que traspasan continuamente en lo discontinuo. Una estriación lleva ciertamente dentro de sí el carácter de lo continuo, es una atenuación de gradaciones, pero tiene un defecto terrible, para el continuista a ultranza: resulta localizada. Resbala allí dentro, pero tiene bordes; se gradúa, se detiene, para retomar; da lugar, en fin, a una diferenciación, que fragmenta la idea de un matiz interrumpido: más que a un río que fluye, se asemeja al plácido estancarse de un charco de agua.

## 8. RE-CONOCER COMO DETENCIÓN

La dialéctica entre la melodía y nuestras expectativas permite dos consideraciones: la primera es que, a pesar de todo, en el texto de Bachelard permanezca una profunda continuidad con las intuiciones bergsonianas. Nuestro autor, en efecto, deforma conscientemente sus consideraciones sobre las relaciones espaciales, que dibujan preliminarmente los perfiles de las categorías temporales, permaneciendo en el remolino del pensamiento bergsoniano del que desea salir. Nunca se va hacia categorías, sino que se reconstruye dentro de la experiencia, guardándose bien de salirse de aquella discreción que protege del flujo.

La segunda observación es que el carácter discontinuo del sonido lo entrega a una precariedad ontológica: la escucha, que se apoya en el reconocimiento progresivo de los sonidos que forman el dibujo melódico debe aceptar su traspasar en el silencio, su intrínseca finitud. El sonido individual es pues un elemento inestable, que deberá ser encapsulado dentro de formas rítmicas, para conservarse como un núcleo en el proceso de saturación de sus fracturas.

Todo aquello ofrece útiles indicaciones con respecto al tema de la filosofía del reposo, que permanecen subterráneas: en la precariedad de lo real y su consistencia ontológica, la individuación de la regla constructiva de la superposición temporal y de los límites intrínsecos al concepto de duración, protege las formas de existencia. Si la melodía, en su juego, no se mueve al azar, los decursos esquemáticos que nos esperamos, como los cierres convencionales sobre un grado antes que sobre otro, no tienen que ser prefigurados por algo, y sencillamente ocurren.

La pasividad, la aceptación de la intermitencia, son el reconocimiento del bagaje metafísico de los límites cognoscitivos de la experiencia: al descarte instantáneo, al movimiento imprevisto, ligado a la dialéctica de la duración, corresponde la vía salvífica del reconocimiento rítmico, que puede apagarse hasta el reposo y la estasis.

Encauzando el movimiento y las tendencias centrífugas de la materia y de la conciencia, el ritmo, y las síntesis imaginativas que lo circundan, nos preserva. Por otra parte, el ejemplo ligado al estado de ficción empujaba ya en esta dirección: en la mentira, la consistencia de lo real termina debilitada, mientras todas las síntesis imaginativas de la categoría de significado puestas en juego son coloreadas por la idea de una unidad ficticia en lo virtual, en un flujo paralelo de planos correlativos, pero imposibilitados para fundirse sino al precio del riesgo de la locura. Realidad y ficción se entrelazan, y se intercambian continuamente las partes, mezclando las recíprocas consistencias, como ocurre en la novela. La vía de la ritmización, por lo demás, también surge en una bellísima conferencia sobre Spinoza de 1932, traducida hace poco en Italia:

La cuestión esencial me parece la siguiente: ¿de qué manera pueden ser las ideas simples la causa de relaciones y, a favor de esta puesta en relación, en qué modo las ideas simples, a las que corresponden objetos simples, pueden sugerir relaciones experimentales? Si se quieren enriquecer los alrededores de la idea simple, se debe consentir el abandonar lo que la hace pura para apegarse a aquello que la completa; se debe acercarla a una serie de otras ideas simples para liberarle una filiación, en breve, leer lo complejo en lo simple. Ahora la fuerza de insinuación de la razón respecto a lo real es tal que esta paradoja no es extra-

ña dentro de la historia de la Física matemática. Se encontraban numerosos ejemplos de ello en el crecimiento de las doctrinas relativistas; estas doctrinas proveen verdaderos instrumentos de descubrimiento. (Bachelard 2016: 104)

En el análisis de la idea el punto de llegada no es el fetiche de la idea simple, del elemento último, sino al revés, la posibilidad de las ideas de articularse en un retículo, su posibilidad de escandir complejidad, hasta en las fracturas de los paradigmas científicos. La complejidad de un método experimental consiste en la capacidad de situar en un paralelismo estructuras que tratan al mismo objeto, fragmentando su perspectiva, iluminando los diversos niveles de organización en que lo simple termina por articularse en la constitución del objeto teórico. Se escande un repertorio de filiaciones, de cesuras, que reactivan una idea simple, no pura, sino estratificada y reverberante de las miradas moduladas, que la han leído y situado en arquitecturas diferentes, en una dialéctica de la complementariedad.

¿Qué decir, a esta altura, de las analogías con Husserl? Entre los dos filósofos permanece como punto en común la idea de que el ahora, el presente, se extiende, siempre volviéndose en dos direcciones, pero la cresta a la que Bachelard se encamina tiene en mira una metafísica de la estratificación temporal, con una reivindicación de los caracteres imaginativos conectados al futuro de la materialidad: en Husserl existe un único vector temporal mientras que en Bachelard los instantes se condensan sobre líneas interconectadas.

En el caso de Husserl, el instante se extiende, mientras que para Bachelard es una concatenación de instantes, que tienen la con-

sistencia de un punto, si se suman entre sí. Una diferencia cualitativa relevante, pero también una estructura conceptual atravesada por mil analogías, en la idea de un nexo, continuamente interrumpido y reanudado. Bachelard es sensible a la fragmentación de los contenidos en el tiempo, mientras que Husserl piensa en la continuidad entre los contenidos, en el proceso de expansión de las direcciones temporales. La tematización ausente de la función constructiva del contenido inmanente en el acto de conciencia nos aleja de la imagen del decurso melódico husserliano: en esa interpretación de la causalidad temporal, una gradualidad continua extiende el carácter puntual del presente proyectándolo simultáneamente hacia el pasado y el futuro y el presente deventrá un intervalo, concatenado pero fluido, mientras que para Bachelard el presente es solo una sucesión de instantes puntuales, en los que cada átomo temporal ocupa un lugar, tan indeterminado como se quiera, y desde allí se extiende como una falla.

En la comparación entre los dos autores, parece ser que el peso de la laguna es un valor diferencial del cual Bachelard reclama con orgullo significado y valor, mientras que la estratificación de la conciencia adquiere un valor más formalista que fenomenológico: se insiste sobre el período como unificación que conecta las fases independientes, en la diferencia aparente de un devenir unitario, sostenido por la intermitencia de la pulsación. Al comparar a los dos filósofos, asistimos a una profunda divergencia entre la forma del momento y la función del transcurrir: no es paradójico que los dos enfoques aborden de manera disonante los conceptos de materia y estratificación, vistos como coagulación de una laceración en un residuo, que simula un continuo (Bachelard); y como un sustrato, que siempre se ofrece nuevo, en la continuidad de la constitución (Husserl). Para Bachelard, la secuencia melódica es un coágulo rítmico, *analogon* a las diso-

nancias estratificadas del ámbito de la materia: la duración se constituirá como un inmenso juego de subperíodos rítmicos, que fluyen en paralelo; se salta entre las capas, se periodiza para no dejar caer el ciclo rítmico.

El sentido de una filosofía del reposo consiste también en rastrear la sedimentación del fragmento, contemplarlo, observando sus cicatrizaciones: una visión genial del tiempo, que no teme reivindicar la función espacial del fotograma en la fluidez temporal del montaje. Una vez cancelada la protencionalidad, los engranajes rítmicos, dispuestos en estratos temporales diferenciados, permitirán el movimiento melódico en el tiempo, en un continuo empalmarse de funciones interrumpidas y reanudadas.

#### REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston [1936] (1963), *La dialectique de la durée* (París: Presses Universitaires de France).
- \_\_\_ (2010), *La dialettica della durata*, trad. de Domenica Mollica (Milán: Bompiani).
- \_\_\_ (2016), *Metafisica della matematica*, (2016), edición de Charles Alunni y Gerardo Ienna (Roma: Castelvecchi).
- HEIDEGGER, Martin (1990), *Interpretazioni fenomenologiche di Aristotele. Introduzione alla ricerca fenomenologica*, ed. Eugenio Mazzarella (Nápoles: Guida).
- HUSSERL, Edmund (1904-1905), "Über Wahrnehmung", en Husserl (2004: 8-67).
- \_\_\_ (2004), *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912)*, edición de Thomas Vongher y Regula Giuiliani (Nueva York: Springer).
- \_\_\_ (2016) *Percezione e attenzione*, edición de Andrea Scanziani y Paolo Spinicci (Milán-Udine: Mimesis).
- SUMMA, Michela (2014), *Spatio – Temporal Intertwining. Husserl's Transcendental Aesthetic* (Basilea: Springer).

## ÓPERA Y ARTE DE MASAS EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE NIETZSCHE

*Mauro Sarquis*



**Mauro Sarquis**

Universidad Nacional de San Martín

**Ópera y arte de masas en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche****Resumen**

La crítica nietzscheana de la ópera, acometida principalmente en *El nacimiento de la tragedia* y en los escritos preparatorios, rebasa los límites de lo estrictamente estético para tomar la forma de una revisión general de la cultura moderna. En este contexto, pretendo ahondar en la hipótesis según la cual el joven Nietzsche ofrece los rudimentos para una temprana definición de “arte de masas”. Con arreglo a tal fin, sitúo primeramente el arte operístico en el mapa filosófico de la ópera prima nietzscheana mediante un estudio de su condición marginal respecto de la estética, apoyada en lo que Nietzsche reconoce como el “placer socrático del conocer”. En este sentido, resulta conveniente analizar el recorrido que va desde las “ilusiones” de belleza y consuelo metafísico hasta la impotencia artística del hombre teórico, que evidencia un desplazamiento de la ópera en dirección al terreno de la moral. Finalmente, la hipótesis se pone a prueba mediante una reconstrucción del concepto de “masa” (que se reparte entre las voces *Masse*, *Menge* y *Schaar*) y su incumbencia respecto de la relación entre tragedia y ópera.

**Palabras clave**

Nietzsche – ópera – tragedia – arte de masas – masa

**Opera and mass art in Nietzsche's *Birth of Tragedy*****Abstract**

Nietzsche's critic of the opera, accomplished in *The Birth of Tragedy* and in its preparatory writings, exceeds the strict boundaries of aesthetics and becomes a general review of modern culture. In this context, I attempt to delve into the hypothesis, according to which the young Nietzsche offers some rudimentary elements for an early definition of “mass art”. To this end, I place the operatic art in the philosophical map of the first Nietzschean works through a study of his marginal condition regarding aesthetics, based on what Nietzsche recognizes as the “Socratic pleasure in understanding”. It is therefore appropriated to analyse the path from the “illusions” of beauty and metaphysical solace up to the artistic sterility of the theoretical man, path that reveals a shift of the opera towards the field of morality. Lastly, the hypothesis is tested through a reconstruction of the concept of “mass” (expressed in the voices *Masse*, *Menge* and *Schaar*) and its importance with respect to the relation between tragedy and opera.

**Keywords**

Nietzsche – opera – tragedy – mass art – mass

Recibido: 08/08/18. Aprobado: [28/09/18].

Promovidos por la expansión del capitalismo y la progresiva industrialización de las economías nacionales, los procesos de modernización de fines del siglo XIX y comienzos del XX dieron lugar al surgimiento de la llamada “sociedad de masas”. Conjuntamente, las disciplinas de la estética y la filosofía del arte vieron nacer, en los albores de la pasada centuria, un tipo de cultura acompañada con las nuevas configuraciones sociales, y en cuyo seno podía dirimirse un tipo de producción artística específica. Los abordajes teóricos desplegados bajo diversos andamiajes conceptuales salieron a la caza y a la configuración del novedoso objeto, que en diferentes tiempos apareció bajo las formas de “cultura de masas”, “kitsch”, “arte de entretenimiento” y “arte de masas”, entre otros.

Testigo y protagonista de los comienzos de este proceso, Nietzsche inauguró una crítica de la cultura en la que supo volcar alguno de los diagnósticos y anticipaciones más importantes para su contemporaneidad y las décadas subsiguientes. Las nociones centrales y resonantes de “*décadence*” y “nihilismo”, trabajadas principalmente en los últimos años de su producción intelectual, marcaron la crítica cultural del siglo XX y aún hoy siguen dando que pensar.<sup>1</sup> A través de ellas puede leerse la experiencia del

---

<sup>1</sup> Nietzsche ha sido caracterizado como “el primer gran profeta y teórico del nihilismo” por la recepción crítica de posguerra. En su obra sobre la historia de esta problemática, Franco Volpi reconoce que “la profecía de Nietzsche -este

hombre decimonónico ante el fin de una época en que las transformaciones sociales, económicas y políticas producen una crisis cultural sin precedentes. El interés de Nietzsche por el problema de la cultura, sin embargo, no se restringe de ningún modo a sus últimos escritos, sino, muy por el contrario, está presente desde sus primeras elucubraciones sobre el mundo helénico, en la época en que todavía era estudiante de filología. A tal punto es así, que un lector temprano y lejano como el argentino Mariano Barrenechea (1884-1949), por ilustrar con un ejemplo, identificaba ya en 1915 como el hilo conductor de toda la filosofía nietzscheana el siguiente interrogante: “¿Cómo fundar una cultura, es decir, un conjunto de tradiciones, de reglas, de creencias, bajo cuya acción el hombre se ennoblezca?” (Barrenechea 1915: 73).

Respecto de la tensión entre arte y cultura, Nietzsche desplegó en *El nacimiento de la tragedia* una aguda crítica contra la ópera de su presente, un tiempo en el que, si bien los procesos de modernización estaban lejos de haber operado una transformación radical de las formas de vida tradicionales, dejaban entrever ya la imposición de los valores morales y estéticos de la burguesía. En este sentido, el filósofo alemán interpretó sin ambages el diletantismo de la moderna “cultura socrática” [*sokratische Kultur*] en términos de una “cultura de la ópera” [*Cultur der Oper*], en cuyas

---

Saulo raptado por la demencia en el camino a Damasco- se ha confirmado. El fuego que él encendió se extiende hoy por todas partes. Cualquiera puede ver que el nihilismo no es tanto el oscuro experimento de extravagantes vanguardias intelectuales, sino que forma parte ya del aire mismo que respiramos. Su presencia ubicua y multiforme lo impone a nuestra consideración con una evidencia que solamente está al mismo nivel de la dificultad de abarcarlo en una definición clara y unívoca” (2005: 16). Para un desarrollo pormenorizado de la relación entre nihilismo y decadencia en Nietzsche, véase el capítulo séptimo de la misma obra (2005: 47-66).

implicancias estéticas y metafísicas –creemos nosotros– pueden leerse los signos de una temprana y, en cierto sentido, intempestiva crítica del arte de la futura sociedad de masas.

Lejos todavía de la efectiva implementación de los cambios tecnológicos que posibilitarán la masificación del arte a una escala global, la hipótesis esbozada requiere pues de una aclaración sobre lo que entendemos por “arte de masas”. Si nos ceñimos a la tradición anglosajona, en cuyo seno el desarrollo de la sociedad de masas adquirió un ritmo vertiginoso especialmente después de la Segunda Guerra, observamos que la reflexión en torno al problema ha sido acometida desde diversos campos. En la crítica cultural, Dwight MacDonald (1953) ha reconocido en la “cultura de masas” [*mass culture*] una categoría fundamental para comprender las nuevas formas de producción y circulación del arte en el siglo XX; hacia el interior de la crítica del arte, en cambio, Clement Greenberg (1939) ha optado por el concepto de “*kitsch*”, mientras que desde en una perspectiva más filosófica, Robin George Collingwood (1923) ha tematizado el problema en términos de “arte de entretenimiento” [*amusement art*]. Por su parte, Noël Carroll (1998) y Roger Puyvet (2003) han circunscripto sus análisis filosóficos del arte de masas exclusivamente a las obras producidas y difundidas por medio de la tecnología industrial en el horizonte de la globalización

En el contexto que nos toca, hallamos próxima y conveniente la posición de Dwight MacDonald, quien distingue “arte popular” [*folk art*] del propio de la “cultura de masas” [*mass culture*]. En su ensayo “A theory of mass culture”, MacDonald analiza la naturaleza de su objeto de estudio en los siguientes términos:

Es cierto que la cultura de masas es, hasta cierto punto, una continuación del arte tradicional de los pueblos que, hasta la revolución industrial, constituía la cultura de la gente común; pero aquí también las diferencias son más notables que las similitudes. El arte popular crecía desde abajo [*from below*]. Era una expresión del pueblo espontánea y autóctona, determinada por la propia gente a los fines de sus propias necesidades. La cultura de masas es impuesta desde arriba [*from above*], fabricada por técnicos contratados por hombres de negocio; sus receptores son consumidores pasivos y su participación se limita a la elección entre comprar o no comprar (MacDonald 1953: 60)

El arte de la cultura de masas ha nacido, según el crítico estadounidense, de la pérdida del monopolio de las clases altas sobre la cultura y de la expansión de la democracia y la educación popular. Una de las consecuencias de su aparición es precisamente la caída del muro levantado tradicionalmente entre el arte popular y la “alta cultura” [*high culture*], muro que, en una metáfora botánica, mantenía separados el pequeño jardín del arte popular, “la institución propia del pueblo”, de los grandes parques formales de las clases dominantes.

La remisión a la distinción de MacDonald no es azarosa por cuanto sus reflexiones están apoyadas sobre los diagnósticos acometidos por Adorno y Horkheimer en el célebre capítulo de la *Dialéctica de la ilustración*, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. Sin la intención de demorarnos aquí, vale resaltar el modo en que los frankfurtianos contraponen a la falsa identidad entre particular y universal operada por la industria cultural en el terreno del arte, una forma ya “eliminada” [*abgeschafft*], la tragedia:

En otro tiempo la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia. Ésta exaltaba «el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una adversidad superior, a un problema inquietante». Hoy la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico. (Adorno & Horkheimer [1969] 1998: 198-199)

La cita introducida por Adorno y Horkheimer pertenece a *Crepúsculo de los ídolos*, en una clara alusión al representante por antonomasia de la filosofía trágica y un fervoroso detractor, en sus tiempos de juventud ciertamente, de la mentada “cultura de la ópera”. Hay algo en la masividad de esta forma artística artificial que incomoda a Nietzsche, pero una lectura detenida de *El nacimiento de la tragedia* pone sobre la mesa una pregunta por lo menos incómoda: ¿no mora en el interior del arte trágico también algún tipo de “masa”?

Por esta razón, intentaremos rastrear y reconstruir la noción nietzscheana de “masa” y sus vínculos con el arte en general y el drama en particular en la ópera prima del filósofo. He aquí nuestro objetivo, para cuya consecución contaremos no sólo con *El nacimiento de la tragedia* (KSA 1: 9-156), sino además con las conferencias “El drama musical griego” (KSA 1: 515-532) y “Sócrates y la tragedia” (KSA 1: 533-549) y el escrito preparatorio titulado *La visión dionisiaca del mundo* (KSA 1: 553-577).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A propósito de la obra nietzscheana, utilizaremos la *Kritische Studienausgabe* de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, para cuyo citado antepondremos las siglas KSA seguidas del número de tomo y las páginas. En cuanto a las versiones en castellano, dispondremos de las traducciones de Andrés Sánchez Pascual para las obras de juventud y de Joan B. Llinares Chover para *El caso Wagner* (publicada en el volumen IV de las *Obras Completas* editadas por Tecnos).

## 1. LA POTENCIA DE LA BELLEZA Y DEL CONSUELO METAFÍSICO

Una de las propiedades más notables de la ópera en *El nacimiento de la tragedia* es la condición extraña y marginal con respecto a la esfera estética. Nietzsche reúne en torno a ella una significativa serie de adjetivos que parecen sustraerle el carácter legítimo de género artístico y denunciarla como simulacro, como elemento infiltrado proveniente de un ámbito completamente ajeno al de la “actividad propiamente metafísica de esta vida”.<sup>3</sup> Para reconstruir apropiadamente esta argumentación, partiremos de aquella conocida sentencia atribuida al sátiro Sileno, que Nietzsche reconoce como uno de los conocimientos trágicos fundamentales de la cultura helénica. Considerado como un pueblo “excepcionalmente capacitado para el sufrimiento”, el griego tuvo presente que, ante la pregunta acerca de qué es lo mejor y más preferible para el hombre, la respuesta ofrecía un panorama poco favorable: “lo mejor de todo es totalmente inalcanzable: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es – morir pronto” (KSA 1: 35). Nietzsche argumenta que un pueblo de extraordinaria sensibilidad como el griego evitó el catastrófico hundimiento de su cultura en virtud de la lógica subyacente a la Voluntad, la esencia de todo lo existente. En un lenguaje deudor de la filosofía schopenhaueriana, describe el filósofo este “fenómeno eterno”:

[...] mediante una ilusión extendida sobre las cosas, la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste

<sup>3</sup> Los calificativos que Nietzsche utiliza a lo largo del capítulo 19 de *El nacimiento de la tragedia*, dedicado con exclusividad a la ópera, son “semi-musical”, “inmusical”, “extra-artístico”, “innatural” e incluso “no-estético” (véase KSA 1: 120-129)

lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna [...] (KSA 1: 115)

Cada uno de los tipos de hombres resultante logra mantenerse en la vida gracias a una “ilusión” [*Illusion*], y como no todas las ilusiones son del mismo tipo, así tampoco lo son los hombres que se apoyan en ellas. Si bien Nietzsche no menciona explícitamente el problema en este pasaje, una de las diferencias más importantes entre los tipos de ilusión es el carácter metafísico-estético de las mismas, es decir, la existencia o la ausencia de un vínculo esencial entre ilusión y transfiguración, entre la intención de permanecer en la vida y la actitud de afirmarla. Tanto el hombre que necesita de las propiedades balsámicas de la belleza y busca así una redención en la apariencia, como aquel que encuentra consuelo en que, en el fondo de las cosas, el fluir de la vida es inextinguible y placentero, comparten una ilusión de tipo metafísico-estético. Como acaso pueda anticiparse, ambos tipos de ilusión se corresponden con los conocidos “impulsos” [*Triebe*] que Nietzsche introduce por vez primera en *El nacimiento de la tragedia* bajo las denominaciones de “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”. Cada ilusión imbrica en alguna proporción más o menos equilibrada a cada una de estas fuerzas, de modo que en el caso del hombre seducido por el velo de la belleza prima el componente apolíneo, mientras que en segundo ejemplo lo dionisiaco recobra la preponderancia.

Según el esbozo nietzscheano de los períodos artísticos de la antigüedad griega, el hombre que busca la redención en la aparien-

cia corresponde a la fase del “mundo homérico”, surgido “bajo la soberanía del impulso apolíneo de belleza” (KSA 1: 41). Nietzsche interpreta el mundo olímpico en su totalidad como una resplandeciente “criatura onírica” que, al transfigurar y divinizar todo lo existente, afirma la vida y triunfa sobre el pesimismo intrínseco a la sabiduría popular griega. El aspecto “triumfal” del nuevo orden divino es posible gracias al poder curativo del impulso apolíneo, poder que Nietzsche ejemplifica en el fenómeno fisiológico de los llamados “sueños lúcidos”, donde el soñador siente un profundo placer por el mero hecho de saber que sueña y de reconocer en las figuras que lo rodean la evanescente condición ontológica del velo. Por esta razón, el sueño tiene “efectos salvadores y auxiliares” (KSA 1: 27), siempre y cuando no pierda la traslucidez onírica y se presente, consecuentemente, como “burda realidad”. Nietzsche pondera de este modo la tendencia idealizante de la apariencia apolínea por sobre cualquier modo de representación de corte naturalista, que meramente imite lo real. Siguiendo este razonamiento, el mundo olímpico protege al hombre de la “Medusa” silenaica en la misma medida en que el sueño lo protege, gracias a la potencia del olvido, del “horroroso apremio” de la realidad diurna. En ambos casos es la misma fuerza figurativa la que funciona de “espejo transfigurador” para dignificar o divinizar lo que en él se refleja.

Nietzsche encuadra la propiedad redentora de la apariencia en el marco general de una “conjetura metafísica” de marcada ascendencia schopenhaueriana, según la cual la Voluntad, comprendida también bajo la expresión de “lo Uno primordial”, se halla sometida a la permanente necesidad de redimirse a sí misma en la apariencia, esto es, en la “realidad empírica” como tal. La perspectiva metafísica en la que se delinea la concepción estética y artística del joven filósofo, produce así una serie de analogías que

conectan profundamente la creación artística con los fundamentos ontológicos de la existencia. En primer lugar, el hombre encuentra redención en el sueño del mismo modo que lo “Uno primordial” se redime en su individuación gracias al concurso de la apariencia. Este esquema se replica, a su vez, en la mencionada similitud entre la creación paradigmática del mundo olímpico y la potencia auxiliadora del sueño, de tal modo que Nietzsche construye así un silogismo de importantes consecuencias para la definición del arte: si la función del artista apolíneo es análoga a la del soñador y, a su vez, la redención en la apariencia del soñador es similar a la propia de lo “Uno primordial”, entonces el arte apolíneo es cabalmente una “imitación de la naturaleza” [*Nachahmung der Natur*]<sup>4</sup> o, en un sentido equivalente, en la naturaleza misma existe una potencia artística, lo apolíneo, que se manifiesta también en la actividad creadora del hombre. Quien se deja enredar por la “ávida voluntad” en el “seductor velo de la belleza del arte” mantiene pues un vínculo originario con la esencia de todas las cosas, vínculo que fecunda y asegura su potencia artística.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Con esta expresión, Nietzsche hace referencia a la clásica tesis de Charles Batteux, defendida en su tratado de 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [Las bellas artes reducidas a un único principio], según la cual el arte consiste en la imitación de lo bello natural. En el caso del impulso apolíneo, la definición de Nietzsche tiende a coincidir con la de Batteux. Sin embargo, los alcances de la estética nietzscheana van mucho más lejos del concepto de “belleza”, llegando incluso a incluir los valores de lo “feo” y lo “dis-armónico”. La noción de “imitación” supuesta en *El nacimiento de la tragedia*, en un sentido general, no tiene pues como objeto lo “bello”, sino los impulsos estético-metafísicos de la Naturaleza.

<sup>5</sup> Eugen Fink resume sugestivamente la forma de este razonamiento nietzscheano. En su estudio sobre la filosofía de Nietzsche, concluye que la realidad empírica es “el bello sueño que sueña la esencia del mundo. La forma eterna, la belleza de la figura estructurada [...]: esta luminosidad de la noche abismal es lo «redentor» [...]”. Así como un impulso oscuro se redime en la imagen, y así como

Posteriormente, Nietzsche llama la atención sobre los límites de la fuerza redentora de lo apolíneo a la hora de aliviar el dolor provocado por la “herida eterna del existir”. En un sentido extrínseco, lo apolíneo se ve limitado y amenazado seriamente por la potencia ajena y hostil de lo dionisiaco, igualmente natural y originaria. Se trata de un impulso estético-ontológico que se caracteriza por poner de manifiesto la desmesura como verdad, esto es, el aniquilamiento de toda individuación y su reunificación en la unidad incondicionada de lo verdaderamente existente. En tanto es un impulso de la Voluntad misma, lo dionisiaco constituye un movimiento que arrastra en su interior al hombre, de modo que su comprensión coincide, acaso parcialmente, con el contenido de la sentencia de Sileno, puesto que en ambos casos se patentiza la necesidad de que el individuo sea aniquilado. La verdad del sátiro, no obstante, calla allí donde podría consolar, mientras que el impulso dionisiaco, desde una perspectiva ontológica, ofrece una gama de sentimientos más compleja. Con el propósito de describir el fenómeno de lo dionisiaco, Nietzsche recurre a la célebre analogía con el proceso fisiológico de la embriaguez, estado en el que el componente subjetivo disminuye considerablemente sin comprometer, por lo menos en principio, la existencia empírica del hombre. Bajo los efectos de la bebida narcótica o de la “aproximación poderosa de la primavera”, el individuo experimenta una mezcla paradójica de sentimientos; por un lado, “espanto” u “horror” [*Graus*] por la suspensión del “principio de razón suficiente; por otro, el “éxtasis delicioso” [*wonnevolle Verzückung*] de sentirse miembro de una comunidad superior, a causa de la progresiva borradora de los límites entre

---

lo anhelado indeterminadamente se realiza y hace presente en la escena del mundo de las formas [...] así también el arte transfigura la dureza y la pesadez, el absurdo y el abismo de la existencia” (1996: 34-35).

hombres y entre los hombres y la naturaleza, acontecimiento que conduce a una renovación de alianzas. En este punto, lo dionisiaco rebasa el efecto pesimista de la sentencia silenaica y abre una posibilidad de redención, puesto que a través suyo “la naturaleza [...] como realidad embriagada [...] no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad” (KSA 1: 30).

En cuanto a lo dionisiaco como impulso estético en el hombre, Nietzsche analiza un elemento fundamental de la embriaguez: su carácter colectivo. En la medida en que este estado fisiológico elimina progresivamente las diferencias entre los hombres, propicia la formación de una totalidad más o menos informe e indiferenciada de individuos. Cuando proviene además no de la bebida narcótica, sino del “impulso primaveral”, es necesario hablar entonces de una “muchedumbre” excitada por la poderosa cercanía de la primavera, el desencadenante natural por excelencia de los instintos más profundos (KSA 1: 521). Desde los Sacos babilónicos, los coros báquicos griegos y los carnavales de San Juan y San Vito, la embriaguez colectiva es interpretada por Nietzsche como una manifestación de la fuerza dionisiaca en el hombre. En todas ellas intenta exteriorizarse un contenido *sui generis*, algo “jamás sentido”, la Voluntad como fuerza aniquiladora de toda apariencia. Pero para poder representar semejante contenido, ya no sirven las meras figuras apolíneas, puesto que ellas mismas son apariencias; hace falta, Nietzsche enfatiza, un “nuevo mundo de símbolos” que requiere tanto de la puesta en funcionamiento del simbolismo corporal entero, cuya cifra máxima es el “gesto pleno del baile”, como de la inusitada “violencia estremecedora del sonido”, materializada en el “mundo completamente incomparable de la armonía” (KSA 1: 33). Es así como en la música y en el baile, es decir, en un “desencadenamiento global de todas las

fuerzas simbólicas”, la horda dionisiaca expresa simbólicamente el contenido metafísico de lo dionisiaco.

En el contexto histórico del desenvolvimiento de las formas artísticas de la antigüedad griega, Nietzsche analiza en detalle el encuentro entre la fuerza disolvente y desmesurada de lo dionisiaco y el poder protector y mesurado de lo apolíneo, hecho que no se registra en ninguna otra cultura del mundo antiguo. El análisis constata que, del encuentro entre los dos impulsos estético-ontológicos, emergen diferentes tipos de arte, como la poesía lírica, la “canción popular” [*Volkslied*] y la tragedia ática. Sobre este último género, Nietzsche concentra su atención en el “coro satírico”, un elemento originario del drama en cuyo seno se simboliza, tornándose aprehensible y produciendo un efecto consolador, aquel contenido *sui generis* de la Voluntad. Frente al colectivo conformado por estos seres naturales “fingidos”, apariencia de un estado natural del hombre, el espectador civilizado se siente “en suspenso” [*aufgehoben*] y experimenta, ni más ni menos, el “consuelo metafísico de toda verdadera tragedia”.<sup>6</sup> En el caso de los coreutas satíricos, el consuelo consiste en la comparación según la cual, así como los sátiros viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización, “en el fondo de las cosas la vida es

<sup>6</sup> La noción de “consuelo metafísico” ha de pensarse en el horizonte de “la revivificación del mito y de una activación de la potencia de la conciencia formadora de mitos”. La remisión al mito conlleva el arraigo en una unidad cultural a través del sumergimiento de la vida en una significación superior, protegiéndola así de “vagabundear sin orden ni concierto”. Para Nietzsche el hombre moderno, de cuya impotencia artística hablaremos en el siguiente apartado, es un desarraigado, ha perdido la patria mítica. Entre el sentido meramente religioso y una orientación enteramente racional de la vida, “el mito y la mitificación es una donación de sentido [...] intentos de entrar en diálogo con la naturaleza [...] creaciones de valores en orden a establecer una coherencia profunda en la sociedad” (Safranski 2004: 90-92).

indestructiblemente poderosa y placentera” (KSA 1: 56). El surgimiento del coro trágico a partir del satírico asegura la pervivencia de dicho consuelo en la tragedia ática, donde el espectador tiende a “imaginarse coreuta él mismo” (KSA 1: 59). Aquí juega además un rol preponderante el poder estremecedor del sonido presente en las muchedumbres excitadas por la embriaguez dionisiaca. Nietzsche adhiere expresamente a la tesis schopenhaueriana según la cual la música es el “lenguaje inmediato de la voluntad” (KSA 1: 107), de modo que el coro trágico se constituye como el vehículo por excelencia del consuelo metafísico. Es en el “espíritu de la música” perpetuado en la tragedia ática donde se fragua la aleación más preciosa del “concepto de lo trágico”, puesto que en la armonía y en la melodía la Voluntad transmite “la alegría por la aniquilación del individuo” (KSA 1: 108). Allí donde la sentencia de Sileno provocaba un silencio aterrador al poner de manifiesto la necesidad de la no existencia individual, la tragedia deja resonar la voz de la Voluntad por detrás del destino desaventurado del héroe. El efecto de conjunto de la tragedia consiste así en que, a la vez que pone en escena la aniquilación del individuo, contrarresta el efecto pesimista mediante la presencia de la propia Voluntad, que utiliza al coro como su órgano fonador. El espectador de la tragedia halla el consuelo metafísico en un doble movimiento: en primer lugar, penetra con la mirada en los horrores de la existencia individual y, en segundo lugar, se convierte él mismo en el ser primordial, razón por la cual accede a su verdad, a saber, la condición de que, en el revés de este mundo, hay una “sobrereabundancia de innumerables formas de existencia que se apremian y se empujan a vivir” (KSA 1: 109). El espectador siente pues la “indestructibilidad y eternidad” del “placer de existir” propios de lo “Uno primordial”, sin abandonar en ningún momento su lugar en las gradas del teatro.

Del mismo modo que su par apolíneo, el artista dionisiaco es también un imitador de la naturaleza, debido a que instancia en las artes del consuelo metafísico la misma potencia estético-metafísica que se manifiesta en la naturaleza. De igual modo en que el estado de embriaguez proveniente del “impulso primaveral” puede ser entendido como un juego de la naturaleza con el hombre, en cuanto éste es sometido a la paradójica experiencia de una progresiva disolución de los principios de individuación y razón suficiente, sin perder efectivamente su condición de individuo (KSA 1: 555-556), el artista dionisiaco no sólo ingresa en un estado anímico análogo a la embriaguez, sino que además tiene la capacidad de objetivarlo, de jugar con la embriaguez misma mediante el recurso a la fuerza plástica de lo apolíneo, para crear así un orden ya no meramente figurativo, sino simbólico. En virtud de esta correspondencia en las relaciones entre naturaleza, hombre y arte, Nietzsche ve asegurada la potencia creativa del artista dionisiaco.<sup>7</sup> Al igual que en el arte apolíneo, existe aquí un vínculo esencial entre la ilusión metafísico-estética de la “ávida voluntad” y la intención de transfigurar el mundo, con la diferencia de que, en este caso, la transfiguración no se limita a reflejar y embellecer la existencia con el velo de la apariencia, sino que se efectúa a través del consuelo metafísico, el cual supone dejar hablar a la Voluntad en su lenguaje más inmediato, la música.

---

<sup>7</sup> La potencia artística del hombre dionisiaco proviene de la conservación del “impulso primaveral” en la tragedia. Al respecto, Safranski resume al arte trágico como “la difícil y arriesgada transición al desencanto, una transición que requiere de un acompañamiento y un apoyo ritual. La representación de las tragedias al final de las fiestas dionisiacas no es otra cosa que ese ritual de la transición del paroxismo colectivo a la vida cotidiana de la ciudad. El drama ático, escribe Nietzsche, sólo pudo surgir *porque conservó «algo de esa vida dionisiaca de la naturaleza» en el escenario del teatro*” (2004: 63, la cursiva es nuestra).

## 2. LA IMPOTENCIA DEL HOMBRE TEÓRICO

Retomando lo dicho a propósito del pasaje sobre el “fenómeno eterno” de la Voluntad, la ilusión de belleza y la propia del consuelo metafísico son ambas, cabalmente, modos metafísicos y estéticos de considerar la existencia y la actividad humanas. Por ello mismo se trata de ilusiones que estimulan la creación de obras de arte genuinas, es decir, que permiten una mediación entre los impulsos creadores de la Naturaleza y del hombre. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el tercer tipo de ilusión, aquel que insta a seguir viviendo mediante el estímulo del “placer socrático del conocer”.

La creencia fundamental del “hombre teórico” consiste en que “siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar [*das Denken*] llega hasta los abismos más profundos del ser, y que es capaz incluso de *corregir [corrigiren]* el ser” (KSA 1: 99). Nietzsche enfatiza así la presencia de un optimismo no sólo gnoseológico, sino también moral, puesto que el hombre puede conocer la totalidad de lo existente y, en lugar de inclinarse ya sea por una transfiguración de aquello que concibe como “absurdo y repudiable”, o por una comprensión “simpática” del movimiento ominoso de la Naturaleza, opta por la tarea de modificar el ser, esto es, introducir en la existencia un orden que responde, en última instancia, a las exigencias de un deber-ser. A los ojos del hombre teórico, la existencia debe ser algo comprensible y deseable de suyo.

Nietzsche ofrece una vía doble para comprender el advenimiento del hombre teórico en la historia de Occidente. Un sentido lo constituye la ya mencionada noción de “ilusión” de la Voluntad, a través de la cual la esencia de todas las cosas mantiene a sus criaturas interesadas en la vida. En el caso de la cultura helénica,



además, Nietzsche conjetura la presencia de un poder demoníaco al que llama “socratismo”, el cual, en tanto impulso impersonal, es lógicamente anterior a Sócrates y consiste en un “influjo disolvente de los instintos” (KSA 1: 91) orientado a instaurar cómo válido y seguro únicamente un pensamiento de tipo lógico y racional. En “El drama musical griego”, Nietzsche denuncia que el socratismo “niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta” (KSA 1: 542), es decir, en aquel reservorio instintivo popular excitable por el “impulso primaveral”.

Por atentar contra el reino propio de la sabiduría helénica, Sócrates representa ante los ojos de Nietzsche una “monstruosidad *per defectum*”, esto es, un producto sumamente raro de la cultura griega que destaca por la “carencia” [*defectus*] de disposición mística, es decir, de sabiduría instintiva. Si algo deja al descubierto el análisis nietzscheano del fenómeno colectivo de la embriaguez y el concurso del “impulso primaveral”, es precisamente la predisposición mística del pueblo griego, manifestada asimismo en su “extraordinaria sensibilidad” para el sufrimiento. En este sentido, Nietzsche delinea la figura de un Sócrates que invierte las proporciones y facultades connaturales al griego, de modo tal que allí donde los hombres presentan una conciencia crítica y disuasiva, y son productivos en virtud del “instinto” [*Instinct*] en tanto “fuerza creadora y afirmativa” [*schöpferisch-affirmative Kraft*], Sócrates produce o crea sólo a partir de su “conciencia” [*Bewusstsein*], relegando la fuerza instintiva a una dimensión crítica y lógica que sólo se ocupa de “disuadir” y obstaculizar la tarea creadora de la conciencia (KSA 1: 90).<sup>8</sup> La monstruosidad

<sup>8</sup> Ya en “Sócrates y la tragedia”, Nietzsche caracteriza a la visión socrática sobre el instinto como perteneciente a un “mundo al revés” [*verkehrter und auf den Kopf gestellten Welt*] (KSA 1: 542).

socrática impone de esta manera los rasgos distintivos de todo hombre teórico, cuyo suelo común es la creencia fundamental en la cognoscibilidad y corregibilidad del ser.

Mediante la caracterización de esta “superfetación” lógica, Nietzsche pretende contraponer el socratismo a lo dionisiaco, una potencia racional y otra netamente instintiva. Las artes en las que lo dionisiaco es preponderante no pretenden corregir el ser, sino precisamente aceptarlo tal cual es, asumiendo la ilimitada y pletórica potencia de lo “Uno primordial”, junto con la necesidad de la aniquilación individual. Lo mismo podría decirse de las artes apolíneas, que triunfan sobre la sabiduría popular pesimista divinizando lo existente, al punto de crear el espejo transfigurador del Olimpo. En este contexto, Nietzsche se preocupa por visibilizar el trasfondo moral del socratismo, con el objetivo de fundamentar su tesis acerca del carácter derivado y secundario del “socratismo estético”. Según esta idea, la estética producida por el socratismo no sería de primer orden, sino que provendría de un estrato moral que imposibilita, en última instancia, la “imitación de la naturaleza” por parte del artista socrático. Nietzsche arguye que la moral de Sócrates, sostenida sobre la equivalencia entre saber, virtud y felicidad, y expresada en el juicio “sólo el sapiente es virtuoso”, da origen al principio general del socratismo estético, cuya exigencia es que “todo tiene que ser inteligible para ser bello” (KSA 1: 85).

En los términos, pues, de una estética proyectada desde un ámbito moral, Nietzsche estudia la obra trágica de Eurípides, quien habría creído ver en sus contemporáneos, tanto en los poetas como en el público de los certámenes trágicos, una neta falta de inteligencia fundada en el hecho de que saben “únicamente por instinto” (KSA 1: 89). Sobre este diagnóstico, enfatiza Nietzsche, la tragedia

euripídea es precisamente un intento por “corregir” la tragedia; Eurípides abandona la tendencia idealizante del arte dramático inmediatamente anterior y, en una clara merma de la fuerza transfiguradora apolínea en pos de un raso naturalismo, adopta el propósito de llevar a la escena “la máscara fiel de la realidad” (KSA 1: 76). Reflejar con meticulosa fidelidad los rasgos de lo real implica el reemplazo del héroe trágico de rasgos ideales por el “esclavo doméstico bonachón y pícaro”, de modo que el espectador ve representado en la escena, ya no un pasado mítico fundacional y culturalmente vinculante, sino la vida cotidiana en su versión más chata. La vía instintiva de acceso al consuelo metafísico es radicalmente malinterpretada por el socratismo estético como un obstáculo para la comprensión de la trama, puesto que supuestamente arroja al espectador a la tarea, relativa a los acontecimientos representados por el drama, de “resolver el problema matemático del cálculo” (KSA 1: 86). Espoleado por este intelectualismo, Eurípides “soluciona” el problema metodológico de la comprensión de la obra trágica mediante una rectificación radical del lenguaje, la estructura dramática, los caracteres y la mismísima música coral. Pero precisamente en este intento, denuncia Nietzsche, lleva la tragedia a un estado de agonía sin precedentes, puesto que, al trastocar profundamente las proporciones de las fuerzas apolíneas y dionisiacas, el mundo simbólico de la tragedia es eclipsado completamente por el optimismo gnoseológico-moral de la ilusión socrática.

En el intento por corregir la tragedia a partir de una estética racional, deslindada de las fuerzas instintivas, desde las que brotan los impulsos apolíneos y dionisiacos, Sócrates y Eurípides propinan al arte dramático, así lo cree Nietzsche, una estocada mortal. Es precisamente el abordaje estrictamente teórico lo que atenta contra el “espíritu de la música” en tanto lenguaje inmediato de la esencia universal, despojando a la imagen y al concepto, a la escena y al len-

guaje, del trasfondo de profunda significatividad que posibilitaba la transmutación del drama en símbolo de la Voluntad. Con la agonía y posterior muerte de la tragedia, el magnífico entrelazamiento entre los impulsos de lo apolíneo y lo dionisiaco se corrompe de tal modo, que ya no es posible establecer vínculo alguno entre metafísica y estética en las artes del socratismo, entre las que hay que contar no sólo la tragedia euripídea, sino también buena parte de la “comedia ática nueva”, el diálogo platónico, la “gran ópera” y, *mutatis mutandi*, la novela moderna (KSA 1: 94).

Nietzsche enfatiza con vehemencia la imposición socrática de un modo de creación artística que desvincula la ilusión, merced a la cual los hombres se mantienen en la vida, de la tarea transfiguradora del arte, abocada, a fin de cuentas, a afirmar la existencia, ya sea a través de la redención en la apariencia, a la que no le está permitido encubrir completamente lo real, ya sea a través de la creación de un mundo de símbolos en el que convergen las fuerzas figurativas de lo apolíneo y el poder resonador de lo dionisiaco. Bajo la égida del socratismo, el placer de conocimiento impregna la actividad humana al punto de obliterar la “herida eterna” de la existencia, en la medida en que se pretende transformarla desde los fundamentos mismos del ser. En un sentido análogo, el arte del hombre teórico se halla sujeto a la tendencia por mejorar el arte mismo, gesto que Nietzsche denuncia como el origen de la corrupción de las formas artísticas genuinas. El análisis nietzscheano de los orígenes de la “cultura docta” resalta así la ausencia de una correspondencia metafísica entre las potencias artísticas de la Voluntad y la actividad creadora consciente del hombre teórico. Allí donde el socratismo dé a luz alguna forma artística, no se hallará más que algún elemento moral inoculado en la esfera estética, la cual en tanto es la actividad propiamente metafísica de esta vida, debería estar despojada de todo intento por figurarse la existencia en el horizonte de un deber-

ser.<sup>9</sup> En el carácter derivado y moral de su estética, devela el hombre teórico la raíz de su impotencia artística.

### 3. LA ÓPERA ENTRE LO ESTÉTICO Y LO MORAL

En concordancia con lo expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, el arte dramático griego pereció a manos del “principio asesino” del socratismo estético, según el cual la inteligibilidad es, al menos, condición necesaria de la belleza. La música del coro en tanto órgano fonador de la Voluntad, cuyo contenido es sólo asequible a partir del estado extático y movilizador de los instintos de lo dionisiaco, fue reemplazada en la tragedia eurípidea por una dialéctica asentada sobre principios racionales, de modo que, tal como Nietzsche denuncia en “El drama musical griego”, lo que originalmente era “espectáculo” [*Schauspiel*] terminó por devenir “juego de ajedrez” [*Schachspiel*] (KSA 1: 526).

La muerte de la tragedia produjo así un “vacío enorme” que no pudo ser llenado por ninguna derivación natural del género. Vistas las cosas desde la metafísica del joven filósofo, la misma Voluntad había cambiado por entonces de estrategia para “ilusionar” al hombre y encaminaba sus esfuerzos a lo largo de la senda del placer socrático del conocimiento. Se afianzó pues la cultura docta que Sócrates había sabido impulsar junto con Eurípides, y que llegó a su apogeo en la sociedad alejandrina. Continuación de una forma similar de cultura es, en la perspectiva nietzscheana, el

<sup>9</sup> A propósito del socratismo estético, reflexiona Fink: “Iniciase así [con Sócrates] una terrible pérdida de mundo; la existencia pierde, por así decirlo, su apertura a la cara oscura y nocturna de la vida, pierde el conocimiento mítico de la unidad de vida y muerte, pierde la tensión entre individualización y fondo vital primordialmente uno; se torna superficial, queda presa de los fenómenos, se hace «ilustrada»” (1996: 38).

Renacimiento italiano, espoleado en el fondo por la misma creencia en el poder ilimitado del conocimiento lógico-racional para aprehender y corregir la existencia. Nietzsche señala dos aspectos en los que el Renacimiento expresa su carácter esencialmente docto, a saber, el tópico moralizante del “idilio” y la creación, llevada a cabo por la Camerata Florentina, de la “gran ópera” como el intento de un renacimiento del arte trágico antiguo. Estos aspectos se hallan profundamente conectados y su convergencia constituye la marca inequívoca de la condición marginal de la ópera en materia estética.

En el capítulo tercero de la obra sobre la tragedia, Nietzsche anticipa el problema del “idilio” en el transcurso del análisis de la “cultura apolínea”. La construcción onírica del orden olímpico torna a la existencia “apetecible de suyo” porque logra suturar la “herida eterna del existir” en una imagen de armonía y “unidad del ser humano con la Naturaleza” (KSA 1: 36-37). Pero esta unidad originaria, advierte sorprendentemente Nietzsche, no tiene nada en común con el supuesto estado originario del hombre representado por el pensamiento ilustrado de un Schiller o un Rousseau y decantado en los conceptos de “ingenuidad” y “estado de naturaleza”, respectivamente. No se trata, corrige Nietzsche, de una realidad directamente accesible, inteligible con transparencia y sencillez, en el origen de la cultura como tal. En este sentido, ya en las primeras páginas de su obra deja una marca de sospecha sobre la “nostalgia” [*Sehnsucht*] moderna que ofrece siempre una versión simplificada de la unidad originaria entre hombre y ser, obliterando con negligencia el trasfondo oscuro y titánico del que proviene, a fin de cuentas, una representación del origen siempre “fingida” o figurada. Tal es, precisamente, la condición del “sátiro” en los albores de la tragedia, en tanto apariencia del estado natural del hombre. Allí donde el arte dra-

mático antiguo emerge de una predisposición transfiguradora del hombre griego para abordar su pasado “con firme e intrépida garra”, el género dramático de la ópera proviene de una actitud que no se deja aprehender tanto en términos estéticos como morales, en tanto el hombre moderno “juguetea avergonzada y débilmente” con la imagen, pretendida originaria, del “pastor delicado, blando, que toca la flauta” (KSA 1: 58).<sup>10</sup>

Detrás de la imagen “pastoril” que la cultura docta tiene de los orígenes de la humanidad, Nietzsche imputa la presencia de una “mentira civilizada” (KSA 1: 58-59), en virtud de la cual el hombre moderno pretende asir su condición originaria sin el concurso de la apariencia (entendida en términos apolíneos) y, siguiendo el concepto de “idilio” de Schiller, representando la Naturaleza y el ideal de hombre como reales. La argumentación es aquí similar a la desplegada por el autor en la caracterización de la potencia curativa del sueño, donde el velo de la apariencia onírica no puede en ningún caso encubrir totalmente las formas de lo real, sino que debe mantener siempre algún grado significativo de traslucidez. En este sentido, la nostalgia del idilio, “la creencia en una existencia ancestral del hombre artístico y bueno” (KSA 1: 122), la representación de una época primitiva del “hombre en sí” [*Mensch an sich*] en la que resuena un consonante “acorde de Naturaleza e ideal” (KSA 1: 124), es una consecuencia del error

---

<sup>10</sup> El estudio de Campioni sobre la importancia del “idilio” en la filosofía de Nietzsche sintetiza a la perfección lo que hemos expuesto hasta aquí: “El inquietante sátiro de la tragedia antigua es substituido por el tranquilizante pastor de la Arcadia: no la nostalgia por una eterna separación y pérdida del elemento natural, sino la alegría de un fácil y «eterno reencuentro». El «nefasto optimismo» de una naturaleza buena más allá de la civilización desemboca, a través de Rousseau, en la «amenazante y terrible pretensión» del socialismo: los derechos para el hombre naturalmente bueno” (2004: 148).

fundamental sobre los alcances del pensamiento adjudicado a la “creencia fundamental” del hombre teórico. Si el ser mismo es concebido como corregible, para ser llevado, en última instancia, al estado de deseable y bueno, entonces el hombre, en su unidad auténtica con el ser, participa del mismo proyecto moralizante. Se trata de una visión de la existencia y del hombre que, en su profundo optimismo, eclipsa por completo la dimensión desgarradora de la existencia, aquella transmitida en el mito griego por Sileno y los titanes. El idilio constituye un modo de representación diametralmente opuesto a lo que Schiller llama “duelo” [*Trauer*], a saber, la concepción de la Naturaleza como una instancia perdida y del ideal como un estado inalcanzado. Nietzsche recurre a esta terminología con el objeto de mostrar cómo el hombre culto del Renacimiento no va más allá de una mera “imitación operística de la tragedia griega”, donde se manifiesta la “disonancia” [*Dissonanz*] como “el poder artístico eterno y originario” (KSA 1: 154). El hombre moderno confunde, arguye Nietzsche, el mundo del griego homérico con el mundo del hombre primordial, como si este último hubiese emanado en la belleza artística de la figuración apolínea sin la intervención de alguna otra potencia metafísico-estética. En este olvido del poder de Dionisos, vuelve Nietzsche a comprobar la condición anti-dionisiaca del socratismo que opera por debajo de las culturas del Renacimiento y la Ilustración.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Como demuestra detalladamente Campioni, Nietzsche estudia el Renacimiento y el mundo “neolatino” no sólo para resaltar la dirección “optimista-idílica”, sino también para poner de relieve los elementos que contrastan con ella, ausentes, sin embargo, de las argumentaciones de *El nacimiento de la tragedia* y presentes sólo en los póstumos de la época. En ellos, Nietzsche rescata a la ópera heroica del siglo XVII como momento de «pasaje a la tragedia» (KSA 7: 287), puesto que el carácter pastoral es allí reemplazado por la representación

La “nostalgia del idilio” conlleva pues una “glorificación optimista del ser humano en sí” (KSA 1: 122) que constituye el principio lógico de la ópera en tanto horizonte artístico del “primer hombre”. Nietzsche intenta mostrar de este modo que todas las aristas estéticas de la ópera se reducen, en último término, a la raíz extra-estética del idilio, que introduce subrepticamente la matriz de un orden moral del mundo en las cimientos del arte dramático del Quattrocento. La ópera se estructura sobre una tendencia idílica que la aleja irremediamente del arte genuino y la conduce a repetir los rasgos de un arte dramático simulado:

El hombre artísticamente impotente crea para sí una especie de arte, cabalmente porque es el hombre no-artístico de suyo. [...] El presupuesto de la ópera es una creencia falsa acerca del proceso artístico, a saber, la creencia idílica de que propiamente todo hombre sensible es un artista. En el sentido de esa creencia, la ópera es la expresión de los legos en arte, que dictan sus leyes con el jovial optimismo propio del hombre teórico. (KSA 1: 123-124)

Todavía sin el andamiaje conceptual de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche esboza en “El drama musical griego” las primeras críticas a la “gran ópera”. El argumento central contra el carácter genuino del arte dramático renacentista y sus posteriores derivaciones estriba por entonces en la contraposición de los mismos elementos que se desarrollan luego alrededor de la “monstruosidad” socrática: el saber consciente del hombre teórico y la sabiduría instintiva de los pueblos, brotada a partir del metafísico “impulso primaveral”. En este contexto, Nietzsche condena el abordaje docto de la Camerata sobre la poética antigua con el

---

de hombres excepcionalmente nobles. También es salvada la descendencia de la ópera heroica, a saber, la ópera clásica francesa. Cf. Campioni 2004: 150.

propósito de renovar los “efectos” [*Effekte*] de la tragedia ática en términos de una actividad esencialmente estéril: “para el desarrollo de las artes modernas la erudición, el saber y la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda” (KSA 1: 516). Los procesos vitales del nacimiento, crecimiento y muerte son considerados, en materia de arte, como susceptibles de ser obstaculizados y hasta pervertidos por el pensamiento consciente, que presenta la tendencia a emularlos artificialmente. El hombre docto también hace nacer, desarrolla e incluso da muerte a formas de arte a través de la intromisión, en alguna proporción, del socratismo estético. Tal es el caso de la ópera, que no se origina a partir de “la fuerza inconsciente de un instinto”, sino meramente en la improductiva erudición de una cultura, cuyo habitante representativo es en el fondo “un bibliotecario y un corrector que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta” (KSA 1: 120).

Como si fuera, al igual que Sócrates, una monstruosidad *per defectum*, la ópera presenta la deficiencia primordial de ser un modo “semimusical de hablar” (KSA 1: 120). Con esta expresión, Nietzsche designa la superficialidad del elemento musical en la composición dramática que se manifiesta en la alternancia de dos tipos expresivos: el “semicanto” [*Halbgesange*], esto es, la preponderancia del discurso hablado por sobre la melodía cantada, y la descarga del cantante en la música sin el concurso del lenguaje. Ambos tipos, observa Nietzsche, se alternan peligrosamente, dado que el semicanto bloquea el elemento musical en pos de la comprensibilidad de la palabra y el concepto, mientras que la descarga lírica compromete la inteligibilidad de la obra. El resultado general de la ópera, no obstante, recae, según el análisis nietzscheano, sobre el aspecto intelectual del oyente, de modo

que lejos de entrar en contacto con aquel contenido *sui generis* transmitido por la música dionisíaca de la tragedia ática, el “discurso afectivamente insistente” del texto operístico actúa “sobre el concepto y la representación” (KSA 1: 121). El “recitado” es pues una consecuencia directa del socratismo estético a la base del abordaje docto sobre el arte dramático antiguo. El hombre artísticamente impotente “no presiente la profundidad dionisíaca de la música” y transforma la experiencia dramática en una “retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión” (KSA 1: 123). A causa de la convergencia del carácter idílico y semi-musical, Nietzsche descalifica la condición estética y artística de la ópera como “ser de broma” [*tändelndes Wesen*].<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Es importante aclarar que las críticas de Nietzsche a la ópera perpetúan el juicio, bien conocido por el filósofo, de los escritos de Wagner. En *Ópera y drama*, el compositor argumenta contra el arte operístico mediante la apelación a artificiosidad del género: “según Wagner, la ópera es un género no natural, no histórico y que no ha nacido del pueblo; es un género que ha nacido de la arbitrariedad artística. Wagner señala cuál ha sido el error de la ópera: «El error en el que ha caído la ópera es haber considerado como finalidad lo que era un medio de expresión (la música) y la finalidad de la expresión (el drama) como un medio»” (Polo Pujadas 2011: 29). Nietzsche nunca se sentirá cómodo con esta última idea, que de hecho reprochará a su antiguo amigo en *El caso Wagner*: «La música no es nunca sino un medio»: ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico – Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda...” (KSA 6: 36). En todo caso, las páginas de *El nacimiento de la tragedia* no discuten esta idea, aunque sí desarrollan, en calidad de argumento contra la ópera, la compleja relación, derivada de la postura wagneriana sobre la música y el drama, entre lenguaje conceptual y música como lenguaje de la Voluntad. De ello no nos ocupamos en el presente trabajo porque constituye una temática demasiado amplia.

#### 4. LA ÓPERA EN EL HORIZONTE DE LA “MASA”

El énfasis nietzscheano en la marginalidad estética de la ópera y su relación con la cultura socrática de la modernidad deja fuera de consideración un componente de vital importancia en la comprensión de su rechazo del género dramático renacentista: el rol que juega la “masa” [*Masse*] en la constitución de la tragedia eurípidea y sus posteriores derivaciones. Si bien la aversión de Nietzsche para con la ópera se apoya, tal como veremos, en una valencia negativa del concepto de “masa”, existe no obstante un punto de vista diferente sobre el rol que lo masivo puede cumplir en la conformación del arte dramático, y que constituye justamente las bases para la apreciación nietzscheana del drama musical wagneriano.

En un sentido preliminar, vale notar que el concepto de “masa” desplegado en *El nacimiento de la tragedia* y en los escritos preparatorios no se agota en la voz *Masse*, sino que acopia también términos como *Menge* (“multitud”) y *Schaar* (“muchedumbre”), de significativo peso al momento de comprender y valorar el arte dramático. Como no se trata de un concepto central en la argumentación de Nietzsche, una lectura detallada constata el uso relativamente irregular de la terminología, a la que han de sumarse, en condición de expresiones subordinadas, las nociones de “burgués” [*bürgerlich*] y “popular” [*volks-*].

La mención más resonante de lo masivo en la crítica nietzscheana del drama socrático se halla en las páginas dedicadas a Eurípides. En el abandono de la tendencia idealizante de la tragedia precedente, y en la concomitante intención de reflejar fielmente lo real, sin el concurso transfigurador de la apariencia, Nietzsche describe cómo Eurípides sustrae la palabra al mito trágico, al héroe y, en el fondo, al sátiro sobre el que se constituye originariamente

el coro, y la cede a la “mediocridad burguesa” [*bürgerliche Mit-telmässigkeit*] “sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas”. El pasaje continúa de la siguiente manera:

Si ahora la masa entera filosofa [*die ganze Masse philosophiere*], y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo [*Volk*]. A la comedia nueva, de la cual Eurípides se convirtió en cierta medida en maestro de coro, le era lícito ahora dirigirse a esa masa preparada e ilustrada de ese modo [*eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse*]. (KSA 1: 77)

Nietzsche esboza pues la idea de una masa de tipo burgués, interesada en la administración de su propiedad privada, a la que ha sido donada la palabra y, junto a ella, la capacidad de razonar y de argumentar con inteligencia. La escena del arte dramático se puebla así de temas cotidianos en los que, como hemos mencionado, el esclavo doméstico reemplaza al héroe mítico. La tarea de Eurípides es, en la formulación de Nietzsche, la de un educador que condiciona un tipo específico de recepción de la obra de arte trágica alejado por completo de la experiencia auténtica del “oyente” [*Zuhörer*] anterior. A propósito de ello, en “El drama musical griego” se nos dice que el burgués decimonónico acude al teatro en una angustiada huida del aburrimiento, movido por una voluntad de liberarse de sí mismo y de su propia mezquindad, con los sentidos cansados y obtusos, en carácter de mero diletante, mientras que el oyente de una verdadera tragedia asiste a la representación dramática en busca, en cambio, de una experiencia poco asidua, de “recogimiento” [*Sammeln*] y “tranquilidad” [*Ruhe*], con los sentidos frescos y matinales, portador de un remanente del “impulso primaveral” que alimenta las reservas ins-

tintivas de los pueblos. En la obra euripídea y en toda creación proveniente de la impotencia del hombre teórico, falta precisamente ese componente instintivo, desacreditado completamente por el socratismo estético. El uso de la palabra en el drama erudito se halla siempre desarraigada del suelo musical dionisiaco, y sometida al elemento optimista “que una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación – hasta el salto mortal al espectáculo burgués [*bürgerliche Schauspiel*]” (KSA 1: 94).

En el marco de la tragedia euripídea, la idea de un arte vinculado esencialmente a las masas refiere así, por una parte, a la preponderancia de un componente de clase: el espectador masivo de la ópera es siempre algún tipo de burgués, sea aquel de la antigua Grecia, la emergente clase comerciante del Renacimiento, o la propia de la Alemania de segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, además, se trata de una “masa” definida de antemano en voz pasiva, de un espectador que “es llevado por Eurípides al escenario” [*von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist*] (KSA 1: 76), en un movimiento a todas luces artificial. De hecho, donde artísticamente es pasiva, intelectualmente es todo lo contrario, puesto que la actividad propia de esta masa es la de “filosofar” [*philosophieren*], la de administrar con inteligencia. No es casual que la masa del drama euripídeo replique relativamente las mismas características “monstruosas” o invertidas que Sócrates: una conciencia creadora y un instinto disuasivo. En el marco de la metafísica nietzscheana de la época, cabría decir que a las artes producidas bajo la ilusión del placer socrático por el conocimiento corresponde de un lado un “hombre teórico” artísticamente impotente, y del otro un receptor de sesgo intelectual, artísticamente pasivo.

Más allá de lo expuesto, “masa” y “burguesía” no se hallan indisolublemente vinculadas. El término “público” (*Publicum*) se dice de muchas maneras: “«público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y perdurable” (KSA 1: 79). Contrariamente a lo que podría creerse, el poeta del socratismo estético no era “del gusto de la masa entonces dominante” [*damals herrschenden Masse*] (KSA 1: 537), lo que constituía de suyo un estado crítico para los certámenes, donde “la masa constituía precisamente la suerte” [*die Masse eben das Glück machte*] (KSA 1: 537). Nietzsche deja constancia, ya en “Sócrates y la tragedia”, que a Eurípides “la suerte le fue tan poco propicia como la masa” [*Das Glück war ihm ebensowenig wie die Masse hold*] (KSA 1: 537). Por esta razón, el papel que cabalmente le corresponde es el del educador, el de aquel que debe preparar al espectador para un nuevo tipo de representación dramática. Nietzsche desarrolla esta misma idea en *El nacimiento de la tragedia* bajo la figura de un Eurípides que, a fuerza de insistencia, “había logrado vencer a la masa” [*über die Masse gesiegt hatte*] (KSA 1: 79 y 607).

De acuerdo con este enfoque, el público de la tragedia eurípidea no devendría “masa” por el hecho de corresponderse con el arte dramático de Eurípides. La “masa” habría existido antes aún que la estética racionalista de Sócrates, en tanto público de las tragedias anteriores, como las de un Esquilo o un Sófocles. Y es precisamente en el origen del arte trágico, en tanto convergencia suprema de los impulsos estético-metafísicos helénicos, donde puede verse también la presencia fundante de lo masivo. Si retomamos el análisis nietzscheano del carácter colectivo del “impulso primaveral” y la procesión de los extasiados por el poder embriagador de lo dionisiaco, leemos que “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 [*immer wachsende Schaaren*]” (KSA 1: 29). Sobre las procesiones populares continúa Nietzsche: “y, en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia: una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo [*eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert*]” (KSA 1: 61). La transformación del colectivo dionisiaco consiste en la ya mencionada borradura de los límites interiores y exteriores del hombre, de modo que el extasiado se ve a sí mismo transformado en otro, sea ya en la Naturaleza, sea ya en el hombre mismo. Como resultado, advierte Nietzsche, se llega a una forma primordial de consuelo metafísico: “con tales estados de ánimo y tales conocimientos la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dioniso [*die schwärmende Schaar der Dionysusdiener*] lanza gritos de júbilo” (KSA 1: 59).

De este estado dionisiaco primigenio, Nietzsche deduce posteriormente la capacidad creadora del poeta lírico y, por extensión, del poeta dramático. En este sentido, en una formulación que repite la terminología sobre las procesiones bacanales, el autor afirma que “para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus [*von Geisterschaaren umringt zu leben*]” (KSA 1: 61). Y precisamente, “la excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus” [*Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzutheilen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen*] (KSA 1: 61). De este modo, en el preciso momento en que Nietzsche opera el pasaje entre la “muchedumbre” dionisiaca y el coro satírico, reaparece el término *Masse*, alejado ahora de todo comercio con la noción de ciudadano o burgués: “el coro de sátiros es ante todo una visión tenida



por la masa dionisiaca” [*Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse*] (KSA 1: 60). Esto significa que el colectivo primigenio del cual proviene el coro trágico, punto neurálgico de la tragedia, es una auto-proyección o una auto-representación de la masa excitada por el impulso primaveral. En tanto proyección, el coro es pues una creación simbólica de la masa, un resultado de su fecundidad creadora, asegurada por el íntimo vínculo entre el impulso primaveral y la potencia estético-metafísica de lo dionisiaco. De la formación originaria de sátiros proviene, de acuerdo con esta serie de argumentos, “el coro de la tragedia griega, símbolo de toda la masa agitada por una excitación dionisiaca” [*Der Chor der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse*] (KSA 1: 62).

Resumiendo el recorrido realizado, de un lado obtenemos una “masa” de espectadores vinculada estrechamente al socratismo estético, perteneciente a una determinada clase social y estéticamente pasiva. Del otro lado, una “masa” creadora, excitada por un impulso estético-metafísico que la conduce a proyectar una imagen de sí misma, a partir de la cual florece, como último retoño, la obra de arte trágica. Si comparamos estas nociones de “masa”, la diferencia más evidente consiste en el rol frente a la obra: la “masa dionisiaca” es creadora, es decir, engendra ella misma la obra de arte; en cambio, la masa de espectadores es, como hemos dicho, pasiva, se limita sólo a verse representada desde las gradas del teatro. Pero más allá de esta incongruencia, una similitud estructural se mantiene firme. En efecto, en el “fenómeno artístico primordial” [*elementare künstlerische Prozesse*] gracias al cual los integrantes de la muchedumbre embriagada se proyectan a sí mismos como coro de sátiros,

fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca. Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se re-encontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. (KSA 1: 59)

El oyente de la tragedia genuina forma parte de la “masa dionisiaca” que, en el fondo, es siempre creadora. Por ende, en la medida en que participa del drama mismo y toma contacto directo con el poder embriagador de lo dionisiaco, se trata de un oyente activo. Por su parte, el público de Eurípides también se encuentra a sí mismo en la representación dramática, pero ya no en la orquesta, sino en la escena. Este cambio de lugar resulta profundamente significativo, puesto que desde la orquesta el coro conserva, en la tragedia ática, aquel desencadenamiento de las fuerzas simbólicas en la danza y el canto, mientras que en la tragedia euripídea lo único que se conserva es el presente fugaz, fielmente imitado, de la realidad cotidiana. Las fuerzas simbólicas han cedido ya su lugar a la dialéctica intelectualista del socratismo estético.

## 5. LA ÓPERA, ¿UN ARTE DE MASAS?

Llegados a este punto, y tras un extenso recorrido, cabe pues preguntarse si es posible entrever una noción de “arte de masas” en la estética metafísica del joven Nietzsche. La objeción más importante que podría realizarse contra este interrogante es que la noción nietzscheana de “masa” no es unívoca, lo que podría conducir a la paradójica afirmación de que tanto la tragedia ática

como la ópera constituyen casos del arte de masas. Sin embargo, pareciera no ser lo mismo interpretar la expresión “arte de masas” mediante un complemento genitivo de carácter subjetivo, donde obtenemos un arte hecho *por las masas*, que hacerlo a través de un genitivo objetivo, en cuyo caso se trata de un arte hecho *para las masas*. Y esta distinción se replica precisamente en lo que nuestro recorrido ha dejado al descubierto.

A propósito de las procesiones dionisiacas, Nietzsche entrevé el carácter activo de la masa cuando analiza la excitación del simbolismo corporal: “este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros a una *masa popular* [Volksmenge] fresca y juvenil, lingüísticamente creadora [sprachlich schöpferische]” (KSA 1: 50). Si en las artes dionisiacas como la poesía lírica y la “canción popular” [Volkslied] la masa tiene una presencia activa, es en la tragedia ática donde alcanza su punto culminante en tanto fuerza creadora, dado que en su auto-proyección como coro satírico produce una unificación auténtica entre lo particular y lo universal (para retomar la terminología adorniana) y deviene finalmente espectadora de sí misma.

La tragedia euripídea y la ópera, en cambio, lejos de provenir del calor dionisiaco de la masa, son el resultado de una acción artísticamente impotente, estéril. En ellas, el arte ha cortado su canal nutritivo natural con las fuerzas dionisiacas: la masa abandona las tareas de la *triúnica choreia* en la orquesta y pasa a ocupar el lugar de la escena, donde la auto-referencialidad se configura por vía racional y se halla orientada a disipar y divertir la atención de un espectador cansado, sacudido por la vida moderna.

La doble valencia de la expresión “arte de masas”, surgida de los roles que puede adoptar la masa frente a la obra de arte, se corresponde sin demasiadas dificultades con el planteo de MacDonald expuesto en las primeras páginas. *El nacimiento de la tragedia* pretende mostrar, de hecho, cómo aquel arte superior que supo maridar en una proporción divina los impulsos estético-metafísicos de la Voluntad helénica, ha nacido “desde abajo”, desde la profundidad instintiva de la masa popular.<sup>13</sup> La tragedia no sería otra cosa, pues, que arte popular. En cambio, desde los esfuerzos conjuntos de Sócrates y Eurípides, personalidades en cierto sentido monstruosas, es decir, singularísimas, no representativas de la muchedumbre helénica, hasta la ambición restaurativa de la docta Camerata Florentina, el arte producido por el tipo alejandrino de cultura ha sido y será siempre un arte hecho “desde arriba”.

Si consideramos al arte trágico genuino de la masa dionisiaca como una forma de arte popular, entonces podríamos interpretar la caracterización nietzscheana de la ópera como el ejemplo paradigmático de una germinal definición del arte propio de una incipiente “sociedad de masas”. Siguiendo esta idea, Nietzsche definiría el arte de masas, en primer lugar, como una forma artística desvinculada de la fuerza figurativa de la belleza apolínea y del consuelo metafísico dionisiaco, y lo caracterizaría como un producto, en cambio, del optimismo gnoseológico del socratismo estético. Por ello mismo, el arte de masas sería siempre un fruto del “hombre teórico”, una clase de hombre artísticamente impotente, y presentaría en cada caso fuertes marcas moralizantes, ya

---

<sup>13</sup> En un comentario a la postura de MacDonald, Carroll precisa que el arte popular “articula el *ethos* o visión individual de la gente desde abajo, expresando su modo particular de ser” (Carroll 1998: 19).

sea por sostenerse en la creencia fundamental de la corregibilidad del ser o en la “nostalgia del idilio” como unidad originaria entre hombre y Naturaleza. Sin el concurso de lo apolíneo, el arte de masas caería en un intento de fiel reproducción de lo real, esto es, en un alejamiento de lo ideal y en un raso naturalismo. En cuanto al público para el cual es producido, sería un arte dispuesto, según Nietzsche, a los fines de una recepción intelectual, dirigido a una masa pasiva, que sólo busca divertimento y un escape de las ocupaciones diarias. Se trataría, por último, de un concepto a-histórico, en el sentido en que Carroll descarta la formulación de “arte popular” (Carroll 1997: 183).

Debido al desarrollo de nuestra argumentación, las condiciones de una posible definición nietzscheana de “arte de masas” tienen como únicos casos las diversas concreciones del arte dramático proveniente de la tragedia euripídea, en la cual la ópera hunde sus raíces. ¿Será posible pensar otras formas de arte que, desde la perspectiva de Nietzsche, pertenezcan al arte de masas? Algunos señalamientos de *El nacimiento de la tragedia* pueden ofrecernos pistas sobre posibles candidatos. Dejamos aquí lanzada la propuesta para una ulterior investigación acerca de si, en el seno del arte dramático, no cabe considerar también a la comedia ática nueva como arte de masas y, fuera de los escenarios, a otras formas de arte socrático, como el diálogo platónico y su derivación moderna, la “novela” [*Roman*] (KSA 1: 94).

En suma, y sin la intención de simplificar lo expuesto, podríamos condensar la pertenencia de la ópera al arte de masas en la idea de que es el arte de la burguesía, un público de creciente masividad, educado en un tipo de recepción estética que desconoce por completo aquella sabiduría popular griega, una masa que, en el ejercicio práctico del optimismo gnoseológico y moral propios de

la cultura socrática moderna, reduce el arte a mero divertimento, a “accesorio divertido, nada más que un tintineo” (KSA 1: 24).

## REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max [1969] (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta).
- BARRENECHEA, Mariano Antonio (1915), *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Buenos Aires: Nosotros)
- CAMPIONI, Giuliano (2004), *Nietzsche y el espíritu latino*, trad. y prólogo de Sergio Sánchez (Buenos Aires: El cuenco de plata).
- CARROLL, Noël (1997), “The Ontology of Mass Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 2, “Perspectives on the Arts and Technologies”, 187-199.
- \_\_\_\_ (1998), *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon).
- COLLINGWOOD, Robin G. (1938), *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press)
- FINK, Eugen (1996), *La filosofía de Nietzsche* (Madrid: Alianza).
- GREENBERG, Clement (1939), “Avant-Garde and Kitsch” en Greenberg (1961: 3-21)
- \_\_\_\_ (1961), *Art and Culture. Critical essays* (Boston: Beacon Press).
- MACDONALD, Dwight (1953), “A Theory of Mass Culture”, en White & Rosenberg (1963: 59-73)
- NIETZSCHE, Friedrich [1980] (1999), *Kritische Studienausgabe* [KSA], ed. von Giorgio Colli y Massimo Montinari, 15 tomos (Berlín: Walter de Gruyter).
- POLO PUJADAS, Magda (2011), *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick* (Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza).
- PIUVET, Roger (2003), *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation: un essai d'ontologie de l'art de masse* (Bruxelles: La Lettre volée).

SAFRANSKI, Rüdiger (2004), *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Barcelona: Tusquets).

VOLPI, Franco (2005), *El nihilismo* (Buenos Aires: Biblos).

WHITE, David Manning & ROSENBERG, Bernard (eds.) (1963), *Mass Culture. The Popular Arts in America* (Illinois: The free press of Glencoe).

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

**Claire Bishop. *Museología radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, trad. de Araceli Alemán. Buenos Aires: Libretto, 2018, 128 páginas**

¿Qué define “lo contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo? ¿Qué criterios contemplan curadores y curadoras a la hora de seleccionar las obras para determinada colección? ¿Cómo dialogan las exposiciones contemporáneas con las problemáticas de su tiempo? ¿Qué prevalece a la hora de llevar a cabo determinadas intervenciones sobre otras? ¿Cómo sobreviven los museos de arte contemporáneo en un contexto que aplica recortes y desfinanciamientos descomunales a la ciencia, el arte y la cultura? *Museología radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, de la historiadora y crítica de arte Claire Bishop, recorre estos y otros interrogantes de manera crítica e irreverente, cuestionando la relación entre arte, mercado y capital en los museos de arte contemporáneo y la manera en la que estos últimos se constituyen como espacios de construcción histórica, política y social.

Tomando como punto de partida al ensayo de Rosalind Krauss, “La lógica cultural del museo en el capitalismo tardío (1990)”, que surge de la experiencia de Krauss en el Musée d’Art Moderne en la Ville de Paris y en el MASS MoCa en North Adams, Massachussetts, Bishop alerta acerca de la aparición de nuevas prácticas museológicas que comienzan a fines de siglo XX y responden a un capitalismo feroz y global en expansión. Esto impacta, principalmente, en las galerías de modernas estructuras edilicias, cuyo objetivo es impresionar al espectador no tanto por las obras allí expuestas sino por su arquitectura, o “starchitecture”, término que, en palabras de Bishop, involucra a aquellos espacios y curadores que buscan visibilizar sus colecciones a partir de lo *cool* o, dicho de otro modo, convertir a dichas obras en un bien de consumo, despojándolas de su valor artístico-cultural.

Este registro, cada vez más subordinado al avance de las crecientes políticas neolibera-

les, avala la posibilidad de dejar los museos a merced de los recortes presupuestarios y al abandono, determinaciones que contribuyen a la proliferación de espacios privados cuyo objetivo ya no es el de pensar al museo como espacio de interrelación y construcción colectiva, sino acercarse a una experiencia de lo 'contemporáneo' vinculada a los grandes negocios y al entretenimiento.

Así, Bishop reconoce en esta última característica un mismo movimiento que va desde el museo como institución elitista de conservación de la cultura (más vinculado a la tradición decimonónica), hacia un espacio más 'populista' destinado al ocio y al 'espectáculo', aislado de las condiciones geográficas, políticas e históricas en las que se llevan a cabo las distintas exposiciones.

Sin embargo, a partir del siglo XXI, y como consecuencia de la insondable crisis global que afectó profundamente al sector cultural, es posible pensar un nuevo paradigma curatorial para los espacios de arte contemporáneo. Surge, de este modo, un tipo de museo más radical, que se involucra políticamente con el entorno y busca

interpelar a los espectadores a partir de una mirada activa sobre su realidad geopolítica.

En este sentido, Bishop reflexiona sobre el modo en el que se construye el concepto de 'lo contemporáneo' y su conflictiva relación con la temporalidad. Distingue, así, dos modos de comprender lo contemporáneo en los museos que se encuadran en esta categoría: en primer lugar, el modelo denominado 'presentista'; es decir, un tiempo de estasis permanente cuyo único horizonte es la actualidad. En este aspecto, coincide con las teorías de Peter Osborne y Boris Groys, cuyas definiciones de 'contemporaneidad' se relacionan, respectivamente, con la idea de una "ficción operativa" y la concepción de un lapso "potencialmente infinito, de demora".

En segundo lugar, Bishop propone el modelo de una "contemporaneidad dialéctica", que contribuye a una construcción colectiva y se aleja de la "estasis presentista". Ejemplos de estas curadurías, o de esta nueva concepción de los espacios de arte contemporáneos, son los museos que se configuran a partir de una relación dialéctica con la historia, ins-

tauran nuevos paradigmas de exposición en sus colecciones y establecen una nueva categoría para pensar el concepto de contemporaneidad. Bishop propone tres museos que reúnen estas características: el Van Abbemuseum, en Eindhoven; el Reina Sofía, en Madrid; y el MSUM, en Liubliana.

Si bien difieren ampliamente en cuanto a geografías, representaciones y condiciones económico-presupuestarias, en estos tres espacios la autora reconoce la existencia de alternativas que se oponen a aquellas exposiciones que priorizan los intereses del mercado, las inversiones y las audiencias masivas.

Las ilustraciones del artista plástico Dan Perjovschi, de trazo simple y minimalista, cercanas al *graffitti*, funcionan como un recurso sumamente

atinado y como una invitación a intensificar la apuesta del ensayo.

Por último, Bishop resignifica el sentido político del término "contemporáneo" y sus múltiples interpretaciones, además de priorizar una mirada radical sobre el lugar que ocupa el museo en la actualidad, sus relaciones con el poder y las diferencias entre el ámbito público y privado. En tiempos en los que los límites entre la virtualidad y el espacio real y concreto parecieran borrarse, Bishop rescata al museo como espacio dialéctico, cuyas exposiciones interpelan, construyen una realidad y funcionan activamente en co-creación con la sociedad.

**Florencia Defelippe**  
UBA

### **Juan David Nasio. *Arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2015, 312 páginas**

La relación entre arte y psicoanálisis se remonta a los comienzos de la disciplina creada por Sigmund Freud. Es conocido su gusto por la mitología griega, por autores como Dos-

toievsky, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Nietzsche; sus referencias a Miguel Ángel y Leonardo Da Vinci; en suma, las constantes citas a diferentes autores y expresiones artísticas

que, como parte de su argumentación teórica, han contribuido al desarrollo de su teoría sobre el psiquismo humano. En esta línea se ubican también otros importantes psicoanalistas como Ferenczi, Abraham, Segal, Kris, Lacan, quienes profundizaron aún más en la relación arte-psicoanálisis. En esta oportunidad, Juan David Nasio reúne y adapta una serie de ensayos, conferencias y exposiciones para dar forma a *“Arte y psicoanálisis”*, en una nueva colaboración con la colección *“Psicología Profunda”* de Editorial Paidós. El reconocido psicoanalista y discípulo de Lacan, quien lo invitara a participar de su seminario en 1979, pone en el centro de interés el concepto de *“sublimación”* [*Sublimierung*] forjado por Freud y propone una definición inédita surgida de sus propias investigaciones.

La sublimación, en la teoría freudiana, es concebida como una defensa del yo que implica una desviación de la meta sexual de una pulsión hacia un fin más elaborado, socialmente reconocido, culturalmente valorado, transformándose de alguna manera en un bien cultural. Tal como resalta Nasio, *“una pulsión erótica queda*

sublimada cuando su fuerza, siempre viva, es desviada de su finalidad sexual y orientada hacia una finalidad más elaborada, más social y más valorizada; se alcanza así una satisfacción que difiere del alivio sexual inmediato y efímero” (p. 126). En este punto cabe destacar la tesis que Freud realiza en uno de sus últimos y más importantes textos, *“El malestar en la cultura”* (1930), según la cual el individuo en sociedad debe sofocar sus propias pulsiones en beneficio del lazo social, que sería contrario a sus propios intereses individuales. Para vivir en sociedad es necesario resignar en gran parte un monto pulsional considerable y precisamente esa renuncia es lo que causa el malestar. Más allá de esto, el factor pulsional es considerado por Freud como indestructible: la pulsión no es domesticable, excede los dominios del yo y siempre encuentra una manera de satisfacerse, aunque esto implique un desvío de su meta principal. De aquí extrae todo su valor, entre otros, el concepto de sublimación; la creación artística toma su fuente de esa parte de la actividad pulsional de un individuo que se desvía de su meta

sexual. Esto no sólo se restringe a lo artístico, también incluye la actividad intelectual, lúdica, deportiva, por dar ejemplos.

La novedad que propone Nasio es considerar que sólo hay sublimación si, en el caso de la creación artística, la obra del artista moviliza al espectador y lo conduce a su vez a crear. Esto puede leerse en el capítulo dedicado específicamente a la concepción de la sublimación, *“La sublimación es una transmisión: el ejemplo de la transmisión entre Velázquez y Bacon”*. El autor afirma que *“una obra no puede calificarse de «sublimada» si no desencadena en el espectador el mismo impulso creador que llevó al artista a producirla [...] la sublimación es siempre una transmisión: el artista transmite al espectador el mismo impulso creador que llevó al artista a producirla”* (p. 113). Habría, pues, un efecto de transmisión en la sublimación en el que el receptor no necesariamente tiene que crear en un sentido artístico, sino donde basta con que se produzca en él una sacudida, un efecto subjetivo de impacto. En este sentido, *“toda producción humana que incluya una parte de invención*

[...] toda manifestación espontánea que sorprenda al sujeto y lo confronte consigo mismo, es una expresión positiva del inconsciente que aporta algo nuevo al mundo” (p. 135). A su vez, propone definir la sublimación del artista como una pulsión creadora, cuyo *“objetivo es crear formas que aún no existen”* (p. 132).

Para dar argumento a su propia hipótesis en relación con el concepto de sublimación, Nasio emprende un análisis de la vida y obra de grandes artistas que han dejado su huella en la historia del arte de Occidente. Entre ellos se destacan María Callas, Félix Vallotton, Francis Bacon, entre otros. El autor se detiene en acontecimientos específicos de su vida personal y de algunas de sus obras para intentar explicar qué fue lo que inspiró a cada artista a crear, cómo entender su impulso creador. El primer capítulo lo dedica a la soprano María Callas, de quien ofrece una biografía resumida y analiza cuestiones relativas no sólo a su voz y lo que ella transmite, sino a sus vínculos parentales y cómo repercutieron en su trayectoria profesional y en su vida amorosa. El segundo capítulo trata

sobre Félix Vallotton. El análisis que realiza del pintor luso es de una sutileza admirable y ocupa una gran parte del libro, incluyendo una línea de tiempo sobre su vida, obra y acontecimientos de la época, y donde se detiene en varias de sus obras, por ejemplo, *Autorretrato a los 20 años*. Luego analiza una obra de Francis Bacon *Cabeza VI*, y se interesa en la explicación sobre el grito y el horror. En el capítulo siguiente deja por un momento la pintura para pasar a la danza, de la que realiza un breve comentario de la obra *La siesta de un fauno*, ballet de un acto de Vaslav Nijinski sobre la música de *Preludio a la siesta de un fauno*, de Claude Debussy. Luego, Nasio relata un fragmento clínico donde analiza los efectos subjetivos en un paciente a partir del cuadro de Pablo Picasso, *Niño con paloma*, en que el material mismo del cuadro estaría imbricado en el padecer psíquico de Laura, tal como el autor elige nombrarla. Los capítulos siguientes, “El arte actúa por hipnosis. La sublimación”, y “La sublimación es una transmisión: el ejemplo de la transmisión entre Velázquez y Bacon”, son los más teóricos; allí Nasio retoma el

concepto freudiano de sublimación y propone su propia tesis respecto de dicho término, especialmente en relación con la creación artística. Finaliza este recorrido con un análisis de la relación entre la obra *Cabeza VI* de Bacon, inspirada en una pintura de Velázquez de 1650, *Retrato del papa Inocencio X*. Finaliza el libro con *Vallotton o la amargura y la angustia sublimadas*, donde se realiza un último estudio acerca de la vida y obra del pintor Félix Vallotton.

Para concluir, *Arte y psicoanálisis* propone una interesante lectura de la obra de grandes artistas y lo que el psicoanálisis podría decir acerca de ello, de su fuente de inspiración, de momentos cruciales en su vida que influyeron en su personalidad, utilizando para ello criterios propios del psicoanálisis, poniendo especial énfasis en el concepto de sublimación, de la que el autor propone una definición propia, “la sublimación es una transmisión del deseo de crear entre el artista y el espectador” (p. 132).

**Franco Sarquis**  
USAL



### INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas, en formato Word, al Director o al Comité Académico a la siguiente dirección de correo electrónico: boletindeestetica@gmail.com

Los trabajos presentados deberán ser inéditos. Para ser evaluados por al menos un árbitro externo al Comité Académico, la identidad del autor/a tendrá que ser indicada en archivo aparte acompañada de un breve *curriculum*.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la materia, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

#### a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos deberán presentarse en un documento Word escrito en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo.

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en párrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada párrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada párrafo.

#### b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuentemente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1. Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de párrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an.* III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV A* 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr.*, *idem*, *ibidem*, *op. cit.*, y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
  - 2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
  - 2.2.- Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
  - 2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

### Libros

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

### Compilaciones

Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Willey-Blackwell).

### Capítulos de libro

Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

### Artículos

Wolheim, Richard (1998), "On Pictorial Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

### c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

**A. (Aceptación incondicional):** el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

**B. (Aceptación con observaciones):** se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

**C. (Publicación condicional):** la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

**D. (Rechazo):** la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico el correspondiente *Instructivo para la confección de referatos*: <http://www.boletindeestetica.com.ar/instructivos/indicaciones-para-la-confeccion-de-referatos/>

