

LA TRISTEZA UNIVERSAL: BURCKHARDT Y NIETZSCHE FRENTE AL ABISMO

Macarena Del Curto - Rubén Ángel Hitz
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes

Resumen

En el presente trabajo se analiza la obra temprana de Friedrich Nietzsche y parte de los escritos de Jakob Burckhardt con el objetivo de rastrear la manera en que afecta a su pensamiento la caída del sistema historicista. Planteamos así la hipótesis de que es dicho cambio, propio del siglo XIX, el que ocasiona en estos un inminente pesimismo estético, presente en su manera de abordar el arte clásico. Buscaremos indagar en las características de las mencionadas corrientes, como en trabajos que aludan a este período en particular y a la obra de Nietzsche y Burckhardt, dando cuenta de su inserción en este entramado. Rastreadremos indicios de la señalada posición en sus propios escritos, partiendo de una selección de textos específicos para hallar su posicionamiento respecto de su contemporaneidad histórico-artística. Dicha selección incluye fragmentos de los libros escritos por J. Burckhardt, quien abandona la investigación tempranamente para dedicarse a la docencia; y, entre otros, el primer libro de F. Nietzsche, *El origen de la tragedia* de 1871.

Palabras clave: Historicismo, Pesimismo, Historiografía del Arte, Jakob Burckhardt, Friedrich Nietzsche

Introducción

Friedrich Nietzsche aparece hoy como uno de los más reconocidos pensadores del siglo XIX. Muchas corrientes lo han retomado o discutido, y múltiples estudios se le han dedicado. Difícil es pretender decir sobre este algo inédito. Como contracara, Jakob Burckhardt resulta una figura menos resonante, aunque con un papel importantísimo en los inicios del anterior y resultando sus aportes fundamentales para la Historia del Arte. Ambos nombres deben entonces de resultar conocidos para cualquiera que se adentre en dicha disciplina, aunque a partir de legados muy diferentes. Sin embargo, sus recorridos teóricos mantienen una conexión notable en las temáticas tratadas y sus respectivas apreciaciones; donde se evidencia no sólo su contacto estrecho, que marcaría la producción de Nietzsche al constituirlo en discípulo y amigo del profesor Burckhardt, sino también una mirada del mundo coincidente. Estos teóricos comparten así lo que podría caracterizarse como una tendencia pesimista respecto de su propio presente, que encuentra en su acercamiento al arte una forma específica de encarar el estudio de la Antigüedad, interés que sería común para ambos. La hipótesis aquí a presentar es, justamente, la explicación de dicha actitud como una consecuencia de la caída del sistema historicista, acaecer donde se sitúan las producciones trabajadas. Esta ruptura resultaría para los autores problemática, ocupando el positivismo un lugar epistemológico central durante el siglo XIX y despertando en ellos una fuerte reacción romántica.

Historicismo y positivismo

Para entender esta inserción, es necesario identificar la corriente historicista, desentrañando cómo esta entra en juego en los textos a tratar y qué papel ocupa en el entramado epistemológico europeo del siglo XIX. Para W. Benjamin, el historicismo expone una imagen eterna del pasado, inmutable, que brinda a la Historia un carácter épico. Puede esto relacionarse con la corriente así conocida como romanticismo, en arte y literatura, que pareciera exponer características similares. El autor hablará de la existencia de una “contemplación tan característica del historicismo” (Benjamin, 1989: 91), que nos permite afianzar aún más la forma en que se entrecruzan los modos de entender las disciplinas desde esta corriente, al ser la contemplación el modo de aproximación al arte predilecto durante el romanticismo. Estas dos corrientes serían entonces coincidentes, en particular en Alemania, desde donde, a partir de la forma particular que allí toma el romanticismo surgiría también el historicismo. Sobre estos puntos de contacto, diría A. Hauser que “sin la conciencia histórica del Romanticismo, sin la constante problematización del presente (...) hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las revoluciones más profundas en la historia del espíritu” (Hauser, 1976: 344).

En este flujo teórico, sería Goethe el mayor exponente del romanticismo alemán; que, junto con Schopenhauer, aparecen tanto en Burckhardt como en Nietzsche a modo de referencias e influencias teóricas. Esta presencia remitiría entonces a una fuerte impronta romántica en los autores que, además, se identifica en su vertiente alemana, incluso siendo Burckhardt suizo. La forma en que A. Hauser se refiere al romanticismo alemán encuentra fuertes coincidencias con la visión que Nietzsche y Burckhardt mantienen sobre su pasado cercano y antiguo:

La concepción de la historia del arte como la contigüidad y sucesión de tales fenómenos estilísticos que han de ser juzgados con el arreglo a su propia medida y tienen su valor en su individualidad, es en cierto aspecto el ejemplo más puro de la concepción romántica de la historia con su personificación de las fuerzas históricas (Hauser: 1976, 348).

Esta corriente alcanzaría así mismo a otras regiones europeas, entendiéndose no sólo la adhesión geográfica de Burckhardt sino también su importancia general en cuanto sistema ideológico. La postura historicista dentro de la Historia del Arte puede verse, en su vertiente italiana, en el teórico B. Croce, quien expresa en su *Breviario de Estética*: “Lo que puede fallar en el genio artístico es la conciencia refleja, la conciencia sobreañadida del historiador y del crítico, que no le es esencial” (Croce, 1938: 100); reforzando así el carácter sentimental en el arte en detrimento de la teoría y la razón. Llamará también la atención sobre la fuerza de la contingencia, cuya libertad, según Croce, distingue al progreso histórico de cualquier otro proceso mecánico. La confianza en el progreso como meta inseparable del correr histórico chocará fuertemente con el advenimiento positivista, que apaga la llama de la voluntad schopenhaueriana y la reemplaza por la razón y el cálculo como métodos infalibles del crecimiento humano. Ante este cambio paradigmático, el historicismo se acalla y el arte se relega, y es en este sentido que Hauser afirmará que “es decadente todo lo que lleva el sello de la discordia del siglo XIX” (Hauser, 1976: 258).

Esta reacción decadentista se alza entonces a partir de la consolidación del positivismo como paradigma general en Europa pasada la mitad del siglo XIX. Podría decirse que Burckhardt vivenciaría este cambio durante su propia trayectoria, mientras que Nietzsche se resistiría desde sus comienzos al correr teórico de su tiempo. Es de aclararse que el positivismo se caracteriza por la transposición de los postulados

propios de las ciencias naturales y exactas hacia el resto de las disciplinas. Con esta lógica, se busca en el común de la investigación académica alcanzar axiomas universales, falsables y comprobables, entendiendo incluso la realidad histórica como un hecho observable, cuantificable, objetivo.

Sin embargo, la propia extensión geográfica alcanzada por el historicismo daría como resultado diferentes combinaciones y resonancias teóricas, que se encuentran en autores identificados también con lógicas naturalistas. Es el caso de Hippolyte Taine, que se muestra casi como un pasaje hacia el positivismo con elementos historicistas, y que compartiría con Burckhardt el pretender tomar en consideración múltiples aspectos de una época para lograr su reconstrucción, apelando a la existencia de factores que modifican el espíritu de un pueblo. Sin embargo, Taine postula su método a modo de fórmula, resonando fuertemente las ciencias naturales. Así mismo, centraliza al individuo, tendencia positivista por excelencia, mientras que el historicismo intenta comprender a la sociedad como conjunto.

Esta forma de comprender el devenir histórico y la formación de los pueblos, sería así parte del clima de época que acompaña -o engendra- la corriente historicista. Tanto el estudio del renacimiento por parte de Burckhardt como la afición clásica de Nietzsche son coherentes con su postura romántica, buscando “constantemente recuerdos y analogías en la historia, y encontra[ndo] su inspiración más alta en ideales que creía ver ya realizados en el pasado” (Hauser, 1976: 343). De esta manera, desde la noción de voluntad en Schopenhauer hasta las apreciaciones culturales de Burckhardt y las formas nietzscheanas de apolíneo y dionisíaco, la épica del espíritu historicista se aferrará con fuerza a ese elemento romántico contra el que el positivismo parece atentar.

Schopenhauer: voluntad y decadentismo.

En este punto, consideramos importante ahondar en la que resulta una de las mayores canteras simbólicas de los autores a tratar, siendo esta la obra de A. Schopenhauer: en particular, *El mundo como voluntad e interpretación*. En este, el autor propone un mundo temible, azaroso, extraño a la razón. Frente al manojito de fuerzas inflexibles, representa allí la *Voluntad* el movimiento y la fuerza del hombre en la oscuridad del devenir histórico, que es, sin embargo, absurdo. Sobre dicha concepción, explica Halévy: “El progreso es la estúpida invención de los filósofos inspirados por las masas; la Voluntad, escándalo para la razón, no tiene origen ni fin; es absurda, y el universo al que anima carece de sentido” (Halévy, 1943: 55). Este modo de entender el mundo entra en choque con el afán ordenador positivista.

Es preciso mencionar este contraste ya que la impronta decadentista de Schopenhauer no responde a la exacta lógica de Nietzsche o Burckhardt, que parecieran entender la existencia de una posibilidad de buen futuro apagada por el proceder de sus contemporáneos. El descontento de estos autores es entonces de añoranza de un pasado antiguo y completa falta de confianza en el porvenir, pero a partir de la acción de los propios hombres y no como resultado de una naturaleza terrible del curso histórico como sería la de Schopenhauer.

Así mismo, se verá en Nietzsche la influencia de Schopenhauer respecto al concebir artístico, y su admiración por Wagner se asienta en dicha marca. La predilección esgrimida por Nietzsche en *El origen de la tragedia* respecto de la música como la más elevada forma de arte, encuentra en el poeta una base fundamental, para quien la música significaría el lenguaje inmediato de la Voluntad. El sonido contiene en Nietzsche una fuerza disruptiva irrefrenable: “Al grito de la alegría mística de Dioniso,

el yugo de la individuación se rompe y se abre el camino hacia las madres del ser, hacia el fondo más secreto de las cosas” (Nietzsche, 2009: 113). Así, en tanto la música tiene la imposibilidad de la representación, posibilitaría la reproducción inmediata de la voluntad misma; es representación del elemento metafísico del mundo. Justamente, allí es donde el autor cita a Schopenhauer:

La música da el núcleo preexistente, la sustancia más íntima de todo fenómeno aparente, el corazón mismo de las cosas. [...] La razón por la cual es posible establecer una relación entre una composición musical y una representación intuitiva es que ambas son expresiones, totalmente distintas, de la misma esencia íntima del mundo (Schopenhauer en Nietzsche, 2009: 117).

La relación entre la música y el mito desde su propio génesis le vincula así mismo con la esencia trágica que Nietzsche reivindica y que, según él, sería el motor de la propia Voluntad. En definitiva, esta concepción respecto del correr histórico encarna una tendencia esteticista, donde el arte está tan profundamente relacionado a las fuerzas primordiales que es imposible pensarlo por separado de estas. El modo de entender la vida en general que presenta Nietzsche está entonces imbuido por su comprensión del arte. Al estudiar la vida de F. Nietzsche, D. Halèvy ha explicitado sobre la relación con Burckhardt esta mirada compartida. Nietzsche, que hasta ese momento no encontrara complicidad en sus colegas, conoce a Burckhardt en Basilea como profesor y se convierte en su discípulo y amigo. La búsqueda de esa belleza clásica, trágica y frágil, en medio de lo que ellos consideran un desastre moral amenazante, los une profundamente.

Burckhardt y el devenir histórico

A caballo entre la Historia social y la Historia del Arte, la figura de Burckhardt es presentada a menudo como la de un «intérprete de la cultura»: éste pretende conocer una sociedad dada a partir del estudio de los múltiples aspectos que conforman su realidad cultural. En una primera instancia, el historiador establece como método de análisis el abordaje de tres pilares base: el Estado, la Religión y la Cultura, que se encuentran para él entrelazados. El comprender al momento histórico desde sus particularidades sería el postulado más extendido en Burckhardt, que intenta hacer una reconstrucción de lo social a partir de su estudio metódico. En cuanto a la cultura, Burckhardt parece entenderla a partir de las actividades sociales propias o típicas, siendo su aspecto más importante el arte, el cual presenta una influencia mutua con el resto de los aspectos culturales en una sociedad, modificándose entre ellos y creando así su realidad histórica determinada. De esta manera, la Historia del Arte para Burckhardt se ampliaría constituyéndose en una Historia de la Cultura o incluso de las civilizaciones.

Dentro de este marco general, Burckhardt comprende a la obra de arte como una creación calculada y consciente, al punto de presentar, en su obra, al Estado como tal (Burckhardt, 1946). Así mismo, entiende la Historia como algo estable en el tiempo, que encuentra sus especificidades a partir de fuerzas primordiales que se conjugan en distintas maneras. Existe aquí un paralelo con la concepción de Schopenhauer y Nietzsche, aunque conteniendo estos un carácter mucho más romántico, mientras que la postura de Burckhardt, con su atención a la particularidad, es plenamente historicista. “Justo en el momento en que la Historia del Arte buscaba un sistema y creía haberlo encontrado en la metodología de las ciencias naturales, la conducta de Burckhardt puso el contrapunto necesario” (Kultermann, 1996: 138). En su investigación, U. Kultermann incluye una afirmación del propio Burckhardt sobre su labor, presente en una carta por él escrita en 1867:

Me parece que mi tarea en la Historia del Arte es la de dar cuenta de la imaginación de épocas pasadas, de decir cuál era la visión del mundo de este o de aquel maestro o escuela. Otros escriben más sobre los medios del arte del pasado; yo, en la medida de mis posibilidades, me ocupo más de su voluntad (Burckhardt en Kultermann, 1996: 140).

En este pasaje, Burckhardt expone su objetivo explícito de aproximarse a la forma en que las civilizaciones estudiadas comprendieron su mundo. Más aún, hace aquí mención de la mencionada Voluntad, que en este caso no refiere a la del individuo, sino a la de los pueblos o, más específicamente, de su arte. La ambición de comprender ese ímpetu es fuertemente historicista, en tanto esta corriente opondría al pueblo de conjunto contra el individuo positivista. Un nuevo dinamismo se brinda aquí al estudio de la Historia, movido por el afán de comprender las especificidades históricas:

Todo lo que pueda servir a esta ciencia, aunque sea en lo más mínimo, debe reunirse con el trabajo y el esfuerzo, que sean necesarios, hasta alcanzar la reconstrucción completa del horizonte intelectual del pasado (Burckhardt en Kultermann, 1996: 144).

En *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), Burckhardt despliega su metodología, analizando la vida social de las clases altas, de modo que las fiestas, moral y religión puestas en relación con la vida cotidiana ofrecen un amplio cuadro de la vida misma en ese momento (Kaegi en Burckhardt, 1946). Podría así afirmarse que la labor de Burckhardt combina una nueva forma de comprender la tradición histórica sin así desestimarla, sino defendiéndola. Al tiempo que realiza una ampliación del campo del estudio histórico hacia los fenómenos culturales más específicos entiende al devenir histórico como una continuidad. “La entera significación de la Historia depende, para Burckhardt, de la continuidad, como común medida de las evaluaciones históricas particulares” (Kultermann, 1996: 17). El arte se ubica entonces en la sociedad, señalando que en tanto particularidad la obra da cuenta de un sentir de época general, conteniendo en sí misma un hacer específico de su tiempo histórico, que a su vez responde a la predilección marcada por las huellas del pasado intemporal que se ciñe sobre ella. “Si conociéramos más confesiones de este estilo poseeríamos una visión de la época mucho más rica en rasgos característicos que la que pueda brindarnos ningún tratado ni poema alguno” (Burckhardt, 1946: 305).

Así mismo, la necesidad de conservación expresada por Burckhardt pone en evidencia la importancia dada a la continuidad de los restos históricos, entendiendo su relevancia en el porvenir. Incluso dentro de la tradición teórica, defendería la continuidad consciente de la Historia en tanto tal, en contra de las corrientes naturalistas que proponen una revisión de giro positivista frente al hacer romántico. La conciencia histórica en Burckhardt consta de un carácter casi sagrado, constituyendo así, frente a un afán laicista iniciado en el Renacimiento, su última religión (Burckhardt, 1946).

Esta crisis de la fe habría sido explorada por Burckhardt ya en su *Cicerone* (1855), sobre el cual Nietzsche habría afirmado que, para él, pocos libros hubiese que estimulen tanto la imaginación y preparen el terreno de forma inmediata para la concepción artística (Kultermann, 1995). Son así varios los puntos de confluencia entre estos autores, que van desde su preocupación artística hasta la atención particular al estado de la fe en ambos sus objetos de estudio y tiempos contemporáneos. El aprecio por la cultura de la Antigüedad clásica y la ferviente creencia en fuerzas primordiales inmanentes a cada época permitiría a estos autores trazar fuertes lazos entre aquello que estudiaran y aquello que observasen a su alrededor.

Encontramos aquí resonancias de la mística medieval, mezcolanzas con doctrinas platónicas y con rasgos peculiares de espíritu moderno... Acaso se nos brinde, maduro, en este haz, uno de los frutos supremos de aquel conocimiento del mundo y del hombre, en virtud del cual podemos llamar al renacimiento en Italia faro y guía de la edad del mundo en que vivimos (Burckhardt, 1946: 310).

La existencia de un impulso artístico desarrollada por Burckhardt encuentra así ecos en la obra de Nietzsche. Al realizar Burckhardt observaciones como “su voz quedaba ahogada por la mencionada apetencia descriptiva y plástica en todas las disciplinas, es decir, por el impulso artístico positivo” (Burckhardt, 1946: 306) comprende esta fuerza positiva a la que luego Nietzsche daría el nombre de «lo apolíneo». Afirma Kultermann: “El origen de la tragedia se gestó en 1871 en el círculo de Burckhardt y comprendía la cultura griega dentro de la compleja polaridad de los conceptos de «lo apolíneo» y «lo dionisiaco» tal como Burckhardt los había presentado” (Kultermann, 1996: 142). Es preciso recordar en este punto la amistad que estos dos autores mantendrían durante la estancia de Nietzsche en Basilea, reforzada en su concordancia académica, su afición artística y su consternación por el futuro de sus pueblos.

La pasión de Nietzsche

Con pretensiones divergentes acorde a la diferencia disciplinar, Nietzsche redoblaría la apuesta historicista de Burckhardt estableciendo una forma romántica de pensar el mundo desde el arte que resiste a los encantos mensurables del positivismo. Lo dionisiaco, la desmesura, constituye la fuerza infaltable de la que Nietzsche se hace para plantear una implacable necesidad social y psicológica de sentimiento trágico en la historia de las naciones. En tanto esencia artística privilegiada, el autor afirma en su obra que la ciencia debiera verse con los ojos del arte, ya que ambas son siempre creación, y jamás viceversa: el arte analizado con la precisión científica constituiría una aberración al espíritu humano. Entonces, con la Historia épica encarnada en la idea del sublime dionisiaco, Nietzsche da batalla al avance del progreso científicista a favor del sentimiento romántico, con las fuerzas primordiales del Espíritu como arma principal contra la sistematización laica del positivismo y los naturalismos de la razón.

Se encuentra así en el pensamiento de un Nietzsche temprano una declaración explícita sobre la conciencia histórica que resulta muy similar al pensamiento de Burckhardt. El filólogo sentenciaría, en una conferencia en Basilea en el año 1869, que

Ahora se comprende que toda verdadera grandeza y trascendencia en el reino de la voluntad no puede tener sus raíces en el fenómeno efímero y pasajero de una voluntad particular. Se conciben los instintos de la masa, el impulso inconsciente del pueblo como único resorte, como la única palanca de la llamada historia del mundo (Nietzsche, 2009: 246).

Resulta así significativa la mención que haría el autor sobre la noción del *alma* de un pueblo y del estudio de las masas, que halla un correlato no solo con los antecedentes historicistas sino en su posterior trabajo sobre el pueblo helénico. Así mismo, la existencia de un fin último se encuentra muy presente en el autor, y en particular se menciona repetidas veces vinculándolo a la producción artística.

Lo que es, será eternamente, cualesquiera que sean las formas. Lo que pueda resultar para un mundo metafísico, es cosa que no se sabe. Sin apoyo de este orden, la humanidad debe resistir firmemente; ¡terrible labor para un artista! Las consecuencias terribles del darwinismo, que, por otra parte, tengo por verdaderas. Respetamos ciertas cualidades que consideramos eternas, morales, artísticas, religiosas, etcétera (Nietzsche en Halevy, 1943: 152).

En relación con el lugar que este ocupase en su tiempo, Vattimo propone al contexto de Nietzsche como aquel de crisis de la subjetividad y desenmascaramiento del sujeto,

siendo este el momento en que occidente pierde la fe sobre sí mismo. Es interesante que dicho cambio en los intelectuales sea situado en el preciso tiempo en que la fe en el progreso entra en auge en las esferas científicas y estatales. Así, mientras un sector de la sociedad europea se eleva sobre los principios modernos, Vattimo sitúa, en Nietzsche, la puesta en marcha del pasaje a la posmodernidad.

Al ponerse en cuestión, en esta línea, la superficialidad del sujeto autoconsciente idealista, de la mano de la caída de la noción de verdad y de la disolución del ser como fundamento, se provocaría en el pensamiento nietzscheano una distancia importante para con el sistema hegeliano. “La racionalidad apolínea pierde toda vitalidad y se vuelve decadente” (Vattimo, 1991: 121). Es entonces que aparece en Nietzsche la distinción apolíneo-dionisiaco. La identificación realizada por el autor de su presente en tanto fuerza apolínea que esconde un costado dionisiaco reprimido y pujante, dormido incluso, no sólo encuentra resonancias en la emergente teoría psicoanalítica, sino que nombra dicho anhelo de remoción de la máscara de la razón.

Al identificar esta polaridad en el mundo griego, Nietzsche se permite volver constantemente a otros puntos históricos. Remarcar, a lo largo de *El origen de la tragedia*, el decaimiento de la cultura griega como consecuencia del olvido del espíritu dionisiaco, traza un vaticinio del fin de su propia cultura bajo las cadenas de la razón. Por otro lado, su amistad con Wagner atraviesa fuertemente dicha obra, a punto de dedicársela, reforzando su inserción en el romanticismo alemán. Sin embargo, Nietzsche no es particularmente romántico: su tiempo no lo permite. Con el correr del tiempo este rompería incluso sus lazos con ambos Wagner y Schopenhauer. Más bien, este autor retomarí­a el sentir del romanticismo, infundado en el historicismo, para lamentarse por el avance del descreimiento del espíritu presente en su época.

No son la verdad y la certeza lo contrapuesto al mundo del demente, son la universalidad de una fe y su obligatoriedad para todos: en suma, lo no caprichoso del juzgar. (...) Esta es la disciplina de la cabeza a la que el género humano debe su conservación; pero las pulsiones opuestas siguen siendo tan poderosas que en el fondo es lícito hablar del futuro del género humano con poca confianza (Nietzsche, 1984: 81).

El origen de la Tragedia

Retomando la afirmación de Kultermann respecto de la influencia ejercida por Burckhardt en *El origen de la tragedia*, considero acertado analizar la obra en busca de aquellos pasajes que se direccionen hacia su compartido decadentismo. El estudio efectuado por Nietzsche se centra en el aspecto artístico de la cultura griega, en tanto abarca la actividad teatral y su función social, por lo que es coherente con los planteos de Burckhardt en relación con el rol del arte en la sociedad. Así mismo el estudio de la particularidad del pueblo griego responde, en algún punto, a la metodología burckhardteana, y la constante comparación con el presente que realiza Nietzsche traza lazos con el historiador suizo no sólo en cuanto a su posicionamiento ideológico sino también en relación al sentido de continuidad histórica y al tratamiento altamente subjetivo de la historia presente en ambos autores.

Declarando en el prólogo original la dedicación a Richard Wagner, Nietzsche retoma las palabras del músico al afirmar que es el arte la tarea más alta y la actividad más esencialmente metafísica de la vida. En el primer fascículo de la obra, ya se hacen presentes conceptos como la unidad primordial, ligada al poder estético de la naturaleza entera, y la idea de que la fuerza dionisiaca sería capaz de sacar el velo apolíneo de la sociedad estoica. El éxtasis dionisiaco aparece así mismo desde un primer momento: “se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu

todo lo subjetivo, hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo” (Nietzsche, 2009: 34). El hombre en tanto tal aquí ya no es un artista, sino una obra de arte.

El desenmascaramiento del que hablara Vattimo se evidencia desde un primer momento, como así el olvido del individuo en favor de un sentir colectivo: “como una realidad plena de embriaguez que, a su vez, no se preocupa del individuo y aun persigue el aniquilamiento del individuo mismo y su disolución liberadora por un sentimiento de unidad mística” (Nietzsche, 2009: 36). Aquí lo dionisiaco representaría ese pensar de época en los términos del historicismo, de un sentir general, en contraposición a la individuación del positivismo, que, como el velo apolíneo, oculta el movimiento interno dionisiaco. La constancia de las fuerzas primordiales se esconde así dentro de esta concepción, ya que lo apolíneo parece eclipsar lo dionisiaco, pero no logra borrarlo: la pasión siempre está latente.

En este orden, ambas fuerzas serían complementarias y no simplemente opuestas. Nietzsche señala incluso que lo «uno primordial», lleno de contradicciones irreductibles, requiere tanto de su identidad como de su alegre apariencia. “¡Apolo no pudo vivir sin Dioniso! Lo titánico, lo bárbaro, fue, en último extremo, una necesidad tan imperiosa como lo apolíneo” (Nietzsche, 2009: 47). El arte mantiene además una esencia eterna, imposible de conocer a fondo. Todo el conocimiento alcanzable es así primordialmente ilusorio, pudiendo sólo acceder a esta esencia el artista, inducido en el acto mismo de su creación. Puede allí identificarse una crítica profunda al ímpetu conecedor de la ciencia moderna:

Al hombre dionisiaco, como a Hamlet, les parece ridículo o vergonzoso ponerse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción, es preciso para esta el velo de la ilusión. (...) Es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila todos los impulsos, todo motivo de acción (Nietzsche, 2009: 65).

Incluso, se genera en Nietzsche un razonamiento encadenado que conecta la tragedia como fenómeno masivo de catarsis de las pasiones griegas con ese sentir colectivo que da vigor a un pueblo en tanto tal, en Burckhardt, de modo que la medida individual apolínea se entendería como la contención de ese envalentonamiento en las prisiones personales. Entonces, si en la medida y el saber apolíneo se encierra ese despliegue pasional, el autor arriba a que “el potente flujo dionisiaco vino a aportar periódicamente la perturbación en cada una de las pequeñas corrientes en que la exclusiva voluntad apolínea trata de poner diques al helenismo” (Nietzsche, 2009: 79).

Frente al inminente desplome de la Voluntad schopenhaueriana, que a su vez padece ante el mundo de las apariencias apolíneas, el verdadero arte sería el capaz de convertir lo horrible y absurdo de la existencia en “imágenes que ayudan a soportar la vida” (Nietzsche, 2009: 65). Al considerar un equivalente entre las fuerzas dionisiacas y el uno primordial, pensándole como un todo en relación a la naturaleza, es lógico a su vez “considerar el estado de individuación como la fuente y el origen primordial de todos los males” (Nietzsche, 2009: 81). Es la muerte del colectivo lo que Nietzsche lamenta, entrelazándole con el sentir dionisiaco y desbocado. Al mismo tiempo y como otros pensadores de su época, Nietzsche ve en los crecientes fenómenos de masas la consecuencia última de esta individuación, puesto que apelarían a engrosar la masa en tanto que conjunto de individuos anónimos y no en tanto que pueblo glorioso. Se explica así su repelencia a las sistematizaciones y al avance de la industria. El conocido elitismo del autor no se debería entonces a un rechazo a lo colectivo sino más bien a la simplicidad automática de la modernidad. “La tendencia apolínea devino en sistematización lógica” (Nietzsche, 2009: 103).

Desde un pensamiento histórico, el autor ve en su tiempo morir ese espíritu religioso que fundamentaría el paso por el mundo de los hombres, en pos de un iluminismo

que, a su entender, acaba por matar la propia esencia humana. Pareciera casi trasladar, en su reflexión sobre las religiones, la suerte por estas corridas al propio sentido histórico en tanto concepción del tiempo transcurrido. Se mantiene así su mirada historicista y romántica, renegando de las tendencias sistematizadoras del positivismo, que buscan en la épica religiosa fundamentos empíricos.

Estas mismas consecuencias el autor encuentra en el campo artístico. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche señala detrás de toda teoría, de todo vivir, un trasfondo irracional que debe convivir con la razón y la medida. Si lo dionisiaco es una fuerza irrefrenable y lo apolíneo es un sostén externo o estructurado, deben estos hallarse mutuamente presentes para resistir al caos.

A modo de advertencia, señala la importancia social del equilibrio entre la ciencia y el arte, llegando a plantear la posibilidad de que “quizás sea el arte un correlato, un suplemento de la ciencia” (Nietzsche, 2009: 106). Se enmarca esta semejanza en la importancia dada a la acción de la búsqueda por sobre el descubrimiento final; tal vez denotando allí una tendencia que sobrepone la Voluntad schopenhaueriana a la Verdad platónica. Tanto la ciencia como el arte presentan así el poder no solo de conocer sino de transformar la existencia: ambos ciencia y arte tendrían su fin en sí mismos.

Si la ciencia presta entonces el conocimiento del mundo de las apariencias, el arte sería el medio de descubrimiento de otro tipo de revelación, nombrada aquí como el conocimiento trágico. La esencia misma de la tragedia, de la voluntad del espíritu dionisiaco o el uno primordial, sólo sería soportable con la protección y ayuda del arte. Este goce eterno encontrado para Nietzsche en el sufrimiento de la existencia debe así buscarse no en las apariencias sino detrás de ellas. Es allí donde debe darse la mancomunidad entre lo apolíneo, la belleza aparente, y lo dionisiaco, la concepción trágica del mundo. En aquello que este denomina «cultura trágica» la sabiduría reemplaza a la ciencia en calidad de fin supremo; el mencionado conocimiento trágico trata de “aprehender, con un sentimiento simpático de amor, el eterno sufrimiento como sufrimiento propio” (Nietzsche, 2009: 130).

El eterno sufrimiento halla entonces sus vías de canalización en la práctica artística, y las profundas relaciones entre el modo de concebir la Historia, desde el historicismo alemán, y la Historia del Arte en particular aparecen como algo intrínseco. El arte y el uno primordial se sienten así tan unidos como en el sentimiento humano mismo, y la particularización de la producción artística, tanto como la individuación del sujeto que propone el positivismo, amenaza fuertemente dicha concepción romántica.

Es nuestro deber admitir que todo aquello que nace es preciso que esté preparado para una dolorosa decadencia y que no podemos evitar sumergir nuestra mirada en los horrores de la existencia individual. Aun así, el terror no debe paralizarnos; la consolación metafísica nos arranca momentáneamente del engranaje de las migraciones efímeras. Somos verdaderamente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su ansia y su alegría desenfrenada de vivir (Nietzsche, 2009: 120).

La figura de la tristeza universal unida al uno primordial y la repetición cíclica de la humanidad toda, serán entonces figuras centrales en la concepción nietzscheana del arte, enraizadas fuertemente en la tradición alemana. El reinado de la forma que se avecina con el optimismo científico despoja a la música de Bach, Beethoven y Wagner, incapaz de justificar su fuerza interna. “Esta desdichada cultura odia el verdadero arte: porque ve en él con terror el instrumento de su ruina” (Nietzsche, 2009: 142). La desmesura es súbitamente controlada por ese espíritu socrático que Nietzsche ubicará incluso previo a Sócrates, pero que en su figura se encarna, y se

mantiene vivo en lo apolíneo para emerger nuevamente en el positivismo decimonónico.

El fin supremo del arte consiste justamente para Nietzsche en proporcionar la unión entre las fuerzas primordiales. La tragedia, como todo lo relacionado a la música y lo dionisiaco, engendra este equilibrio. En tanto en ambas la cultura helénica y el siglo XIX Nietzsche detecta la caída del mito, halla una correspondencia entre épocas donde esta labor catárquica es también cíclica, repitiéndose en el tiempo su función salvadora. El nihilismo nietzscheano en *El origen de la tragedia* no constituye así una filosofía anti-vital sino el señalamiento de un decadentismo social en comparación a un pasado añorado y la ponderación de las pasiones incluso bajo el dominio de Apolo. “Este es el verdadero fin del arte apolíneo; y el nombre de apolo resume aquí para nosotros esas ilusiones innumerables de la bella apariencia que hacen, en cada momento, digna de ser vivida la existencia y nos incitan a vivir el instante que sigue” (Nietzsche, 2009: 169).

En el prólogo a *El origen de la tragedia* realizado en retrospectiva en el año 1886, Nietzsche se declara desfazado de los grandes sistemas morales. Resulta aquí interesante la reivindicación de su propio pesimismo, donde de repente su consonancia con la tragedia griega se torna mucho más explícita. Allí sugiere que es el pesimismo una muestra de vitalidad, mientras el optimismo refleja la rendición del Ser y la cultura. Nombra incluso un “pesimismo de la fortaleza” (Nietzsche, 2009: 18), que señala al socratismo como el signo del cansancio, del agotamiento. Su pesimismo es la viva denuncia del optimismo reinante y el positivismo de la Razón: encuentra en el dolor la vida misma, y por ende defiende su postura como resistencia de la decadencia del espíritu. Es así el pesimismo una muestra de vigor, de lucha. La intensidad del dolor revitaliza la experiencia y de ello el arte es el principal encargado. Condena a la moral cristiana, en cuyo nombre se suprimen los placeres de la vida y los excesos dionisiacos, “porque la vida es algo esencialmente inmoral” (Nietzsche, 2009: 25).

Nuevamente resuenan las trompetas del romanticismo en este reencuentro consigo que realiza Nietzsche al leerse:

¿Qué cosa entenderemos por romanticismo si su libro no es romántico? ¿se puede llevar más lejos el odio al tiempo actual, a la realidad y a las ideas modernas de lo que usted lo hace en su metafísica de artista, que prefiere creer en la nada, incluso en el diablo, antes que en la actualidad? (Nietzsche, 2009: 26).

Se pregunta allí si su pesimismo no es una consecuencia de un anterior romanticismo y vaticina la muerte de este último:

¿No es esa la auténtica, la verdadera profesión de fe del romántico de 1830, bajo la máscara del pesimismo de 1850? Y detrás de esa profesión de fe, ¿no se oye preludiar el final consagrado de los románticos; ruptura, derrumbamiento, retorno y, por último, postergación ante una vieja fe, ante el dios antiguo? Su libro de pesimista, ¿no es una obra de romanticismo y de anti-helenismo, algo tan embriagador como obnubilante, en todo caso un narcótico, un fragmento de música y, por cierto, de música alemana? (Nietzsche, 2009: 27).

Al separarse del camino wagneriano en función de su profusión nacionalista, el apátrida Nietzsche no puede más que caracterizar de románticas sus anteriores aficiones. Sin embargo, juzga su pesimismo acertado, y acaba su nuevo prólogo resaltando el acto dionisiaco de la risa y citando su posterior obra, *Así habló Zaratustra* (1883).

Reflexión final

Habiendo abordado los elementos centrales del pensamiento de Jakob Burckhardt y de Friedrich Nietzsche en relación a su concepción respecto del arte y la historia, como también las corrientes teóricas que les fueron contemporáneas y que prestaron ecos en sus producciones, logra reafirmarse la hipótesis respecto a su marcado decadentismo, entendido como la preocupación sobre su propio tiempo y el avance positivista. Esta postura resulta en reivindicación del sentir trágico de las pasiones más irrefrenables, como también reacción ante una ciencia avasallante y una razón que todo lo cuantifica. Frente a esto, Nietzsche y Burckhardt encuentran en su alrededor una sociedad que vaticinan peligrosa, perdido el espíritu y su cultivo, y trasladan su malestar a una crítica profunda de su contemporaneidad que es posible vislumbrar en su tratamiento de la cultura clásica. Convencidos en su pensamiento historicista de la existencia de fuerzas primordiales inmanentes, se sitúan ante la vuelta cíclica del socratismo y ven, en el avance positivista, los relámpagos de una cultura que cambia y sucumbe, como antaño le sucediese a los pueblos helénicos. Se trata de un arte que deja de ser extático y catárquico, para sucumbir ante la medida más apolínea. Abandona así su función equilibradora ante la ciencia que sumerge a Occidente en la misma suerte que a los griegos les hubiera sido una vez echada: predicen el retorno de su tristeza universal.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1989) "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs". En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Burckhardt, J. (1946) "La cultura del Renacimiento en Italia". En: *Obras Maestras*. Barcelona: Iberia.
- Croce, B. (1938). *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Halévy, D. (1943). *La vida de Federico Nietzsche*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Hauser, A. (1976). *Historia social de la literatura y el arte (Tomo II)*. Madrid: Guadarrama.
- Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Nietzsche, F. (1984). *La Gaya ciencia*. Madrid: Sarpe.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia*. Buenos Aires: Grafico.
- Taine, H. (1980) "Introducción a la historia de la literatura inglesa", En: *Crítica literaria (Romanticismo y Positivismo)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Vattimo, G. (1991). "La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger". En: *La ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós.