

LO TRÁGICO, DE HÖLDERLIN A NIETZSCHE¹

Pablo Oyarzún R.
Universidad de Chile
Pontificia Universidad Católica de Chile

RE En la primera de sus *Consideraciones intempestivas*, destinada a la crítica de David Strauss, elabora Nietzsche el concepto del “filisteo cultural” (*Bildungsphilister*): peculiar engendro en que se aúnan las antípodas de la cultura y la contra-cultura, y que forma la clase que domina en la escena alemana contemporánea, poseída por el convencimiento de haber recibido su sanción definitiva con la reciente victoria en la guerra con Francia. Pero ganar una guerra es un gran peligro, apunta Nietzsche, sobre todo si en esa victoria no es la cultura alemana la que se ha afirmado, sino solo las aptitudes bélicas de la raza. Y precisamente aquella es la que ahora ha caído en las manos de aquellos “filisteos”, los cuales carecen del vigor original que, precisamente, requiere la configuración de una cultura. “La cultura –sostiene Nietzsche– es ante todo la unidad del estilo artístico en todas las expresiones vitales de un pueblo. Mucho saber y haber aprendido no es, empero, ni un medio necesario de la cultura, ni un signo de la misma, y, en caso de apremio, se lleva de lo mejor con el opuesto de la cultura, la barbarie, es decir: la falta de estilo o la mezcla caótica de todos los estilos” (*WW*, I, 140)². Y justamente de esta unidad de estilo carece radicalmente el filisteísmo cultural. A cambio de ello, sus fautores han momificado a los genuinos “buscadores” de esa unidad, que sintieron en sí la pujanza de la creación, convirtiéndolos en “clásicos”, y rindiéndoles, así, el más indeseable de los honores. En ese contexto se refiere Nietzsche al recuerdo con que estos filisteos homenajean a “un verdadero y genuino no filisteo, todavía más, a uno que en el sentido más estricto de la palabra, cayó a manos de los filisteos: el recuerdo del espléndido Hölderlin (*des herrlichen Hölderlin*), y el conocido esteta tenía por eso derecho a hablar en estas circunstancias de las almas trágicas que caen a causa de la «realidad», entendida la palabra realidad en aquel sentido mencionado como razón

¹ Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt 1990687 “Muerte del arte y destino del poema en la modernidad. Hölderlin, Hegel, Poe, Baudelaire”.

² Todas las traducciones son mías.

de filisteo. Pero la «realidad» ha devenido otra: cabe plantear la pregunta de si Hölderlin se sintiese bien en la gran época actual”, caracterizada por la notable síntesis entre filisteísmo y cultura, de la cual da testimonio una cita de Vischer (el “conocido esteta” de la alusión) que inmediatamente se intercala en el texto. “El pobre Hölderlin (*der arme Hölderlin*) –sigue diciendo Nietzsche– lamentablemente no podía discernir tan fino. Si ciertamente se piensa, a propósito de la palabra barbarie, en lo opuesto a civilización e incluso, quizás, en piratería y canibalismo, aquella distinción se hace con derecho; pero notoriamente quiere decirnos el esteta que se puede ser filisteo y, no obstante, hombre de la cultura: en ello radica el humor que le faltaba al pobre Hölderlin, a causa de cuya falta cayó” (*WW*, I, 148)³.

La expresión “el pobre Hölderlin” –que acentúa todavía más la solitaria esplendidez del poeta– retorna en una carta que Nietzsche envía a Wagner desde Basilea, el 24 de mayo de 1875 (dos años después de la redacción de la primera de las *Intempestivas*), como colofón de una cita del *Gesang des Deutschen* –“Canto del alemán”: primeras tres y dos últimas estrofas–, a cuyos patrióticos presagios atribuye el nervio esencial de la profecía: “Todo esto lo dice el pobre Hölderlin, al que no le fue tan bien como a mí y que solo tuvo el presentimiento de lo que nosotros acreditaremos y veremos” (*WW*, III, 1106 s.). La carta, ciertamente, pertenece a aquella época en que Nietzsche multiplica las señas de su devoción por el “amado maestro” Wagner (solo comparables en ímpetu con la vehemencia de las ulteriores diatribas), en la medida en que ve en él al poderoso adalid de la regeneración cultural alemana, y cree poder festejar en su compañía la inminencia de esa extraordinaria palingenesia, que “el pobre Hölderlin” solo habría podido barruntar oscuramente. Esa compañía ideal, a la que también queda incorporado el desdichado poeta a título de arúspice, ha de ser la avanzada decisiva en la lucha por la cultura nacional, que Nietzsche libra en las *Intempestivas*.

“El pobre Hölderlin”: leída más allá de ese momento efusivo, la expresión vuelve como bumerán sobre el propio Nietzsche, enlazando los destinos de ambos, el de Hölderlin y el suyo, en el final hundimiento de la locura. El arco de esa vuelta perfila la trayectoria hiperbólica de ambas vidas; y sugiere el carácter, la cualidad que las vincula tan estrechamente. En la carta citada, Nietzsche encomia a Wagner diciéndole: “Cuando pienso en su vida, he tenido siempre el sentimiento de un transcurso *dramático* de la misma: como si fuese usted tan cabalmente dramaturgo, que usted mismo solo pudiese vivir de esta forma, y morir únicamente al final del quinto acto” (ibíd.). Si se piensa en “el pobre Hölderlin” y en “el pobre Nietzsche”, decir que estos dos destinos hermanados son *trágicos* es algo más que un giro retórico, como

³ Aunque las menciones de Hölderlin en la obra de Nietzsche son hartamente escasas, la relación entre ambos es sustantiva. La ferviente admiración que éste le tributaba data, además, de su adolescencia, como puede leerse en una carta del 19 de octubre de 1861, en defensa de su “poeta favorito” ante las críticas de un estudiante amigo (*WW*, III, 95-98).

también quisieran serlo las palabras halagüeñas que el último dirige a su “amado maestro”. Y es que la índole de ambas desventuras marca una comprensión de lo trágico que no podía resolverse sin más en la doctrina, la exégesis o la mera “creación artística”, sino que solo podía ser ejercida como existencia. Pero en este caso –valga la salvedad– aquella calidad trágica de la existencia y su destino no se resuelve en el perfecto remate del “quinto acto”, sino que se anuncia abismáticamente en la interrupción y en el quiebre.

Una historia de la escisión

La concepción de lo trágico en Hölderlin y Nietzsche implica una ruptura decisiva con el modo tradicional de entender la tragedia. Lo que en semejante ruptura está en liza no se restringe a un tópico de estética o de historia del arte, por importante que pudiera juzgárselo para los intereses de la época pertinentes a tales materias. El horizonte sobre el cual se proyecta es, de la manera más profunda, histórico. La ruptura puede ser atribuida –será ésa al menos la conjetura que me guíe en este trabajo– a una aguda conciencia de la escisión como problema esencial desde el cual se origina el mundo moderno y, a la vez, al intento de determinar ese problema a través de una re-interpretación de lo trágico. Lo que quiero decir con esto hace imprescindible una explicación.

En términos formales, la escisión habla de la dualidad de sujeto y objeto, es decir, de la imposibilidad en que se encuentra el sujeto de acreditar la *existencia* de lo que no es sujeto a través del mismo acto (el pensamiento) por el cual éste acredita para sí su propia existencia. En la medida en que la preocupación esencial de la temprana modernidad filosófica (Bacon, Descartes) estriba en *articular* ese acto, confiéndole un formato *lógico* (que supone, desde luego, una re-definición de la lógica misma⁴), la dualidad formal entre sujeto y objeto se expresa de manera más determinada en la diferencia de *lógica* y *existencia*. Tal diferencia determina el desarrollo de todo el pensamiento moderno⁵. Esta formalidad no basta, sin embargo, para dar el sentido *pleno* de la escisión (el concepto de la dualidad como escisión), en cuanto que en la autoacreditación del sujeto no se ha tomado todavía en cuenta la *diferencia interna* que lo afecta (que escinde al sujeto de sí mismo), es decir, la temporalidad del pensamiento. En la medida en que el sujeto no asume, en su constitución misma, la afección de esta temporalidad (que se expresa y *al mismo tiempo* se disimula en el

⁴ Así, Bacon presentará su *Novum Organum* como el reemplazo del viejo *Organon* aristotélico, y Descartes perfeccionará la propuesta con el proyecto del *método*.

⁵ He desarrollado esta tesis en mi ensayo “Razón y modernidad. La vacilación del *animal rationale*”, [publicado en 1994 en la *Revista Venezolana de Filosofía* (30: 145-164)]. (El ensayo había sido publicado en 1989, con múltiples erratas, en *Persona y Sociedad*, de ILADES (III, 2: 43-62)).

sum del ego cogito), la existencia es, para él, una hipótesis y, si se quiere, la certeza de una hipótesis. La *realización* del sujeto como tal supone la explícita asunción de esa temporalidad.

En este sentido, la concepción radical del problema de la dualidad se encuentra en Kant, en cuanto concibe la *finitud* como fundamento, condición u origen de la misma. La tesis de la finitud establece que la distancia entre lógica y existencia es intransitable por medios meramente lógicos; que el tránsito solo es efectivo si es *real*, es decir, si es un paso a la realidad, en virtud del cual ésta misma resulta configurada. Aquí, la configuración no solo atañe a la objetividad, sino también a la propia condición del sujeto. En un desarrollo que ya no podrá poseer la simplicidad del *cogito* cartesiano, habrán de configurarse, en conjunto y por obra de un mismo proceso de articulación, la esfera de la objetividad y la esfera de la subjetividad. De tal modo, a partir de esta concepción, la tarea que se impone a la filosofía es la tarea de la *unificación* de ambas esferas, cuyo poder agente será el sujeto mismo. Semejante tarea es asumida por el romanticismo y por el idealismo alemán.

La condición bajo la cual se piensa la posibilidad de la realización de que hablamos es, precisamente, el *tiempo*. En tal sentido, el problema de la escisión es concebido aquí como problema determinante de lo *moderno*, entendido éste no solo como magnitud histórica, sino también, y sobre todo, como *conciencia de la temporalidad histórica*. La diferencia entre el alba de la época moderna –el proyecto cartesiano– y su apogeo consiste precisamente en la concepción de la historia como aquella dimensión en la cual debe ser afrontado y resuelto el problema de la escisión. Aunque esto ya despunta con la Ilustración, es Kant quien hace posible tal conocimiento. En todo caso, que la historia adquiera este carácter se debe al apercebimiento originario de que la escisión no es únicamente aquella que separa a la conciencia de la objetividad, al yo del no-yo, sino, tal como he sugerido, que determina a la conciencia misma: escisión entre la conciencia y su propia temporalidad. Tal sería el sentido esencial que adquiere la finitud en la filosofía kantiana. La historia no se concibe, pues, como el espacio homogéneo –porvenir disponible– en que tiene lugar la expansión del sujeto sobre el campo de la objetividad, sino como aquella dimensión –marcada por una procedencia (un pretérito) que debe ser superada– en que, ante todo, el sujeto deviene él mismo. En este sentido, el pensamiento de la historia entiende que el sujeto, en cuanto a su existencia –aquella misma que debe ser acreditada en el *cogito*–, es temporalmente (históricamente) devenido, y que la articulación propia del acto de tal acreditación debe hacerse cargo de tal devenir. Así, la Ilustración habrá acusado al prejuicio y a la tradición como condicionamientos y limitaciones del devenir articulado del sujeto y, por tanto, como estados que deben ser cancelados –o dilucidados– a fin de que el sujeto pueda configurar su propia existencia en conformidad con el principio de la articulación. La certeza se distiende temporalmente y se convierte en el epítome de un proceso cuyo sentido esencial es la *emancipación*, donde el futuro en que ésta se proyecta debe ser construido venciendo la inercia de un pretérito que, quiéraselo o no, lastra el instante puro de la autoconciencia.

Como en esta perspectiva se concibe ya una condición *dada* de existencia del sujeto, que no coincide con la soberanía que éste despliega en el acto primario de la

conciencia de sí, es en la noción misma de existencia (del sujeto) donde se descubre la impronta eficaz de la escisión. Desde el punto de vista del pensamiento de la escisión –que piensa *históricamente*–, ésta consiste esencialmente en la diferencia entre *existencia histórica* y *discurso*. Desde luego, la existencia histórica de la que se habla aquí no es ya una pura irrupción ni un mero caos elemental de conatos y tensiones, sino *una realidad configurada históricamente* desde su propio despliegue (intenciones, costumbres, instituciones, modos de socialización, formas de organización y administración de la vida, etc.). A esta misma configuración, dicho pensamiento la concibe insuficiente en tanto no se haya realizado plenamente en ella el discurso –y esto quiere decir, por cierto: su *principio*–, en tanto éste no la haya articulado, a partir de su principio, en conformidad con su lógica inherente, proporcionándole la unidad universal de una base, una legitimidad y un proyecto. Se la experimenta, por lo tanto, como una existencia *infundada*, requerida de fundamento. Este fundamento debe proporcionarle el discurso como forma autónoma e inmanente de despliegue del pensamiento. En la medida en que la filosofía se determina a sí misma como *saber del fundamento*, el discurso filosófico reclama para sí el derecho primigenio en vista de esa fundamentación.

La plena conciencia de la escisión, filosóficamente articulada, determina y desata el proyecto de la unificación. Pero no es solo el discurso filosófico aquel que puede reclamar para sí la tuición de este proyecto. En el mismo momento en que esa articulación de la conciencia de la escisión configura sus perfiles y define su estrategia, el discurso poético –el discurso del arte– plantea, desde sus títulos privativos, su propio requerimiento. Se debe contar, pues, con un diferendo esencial entre filosofía y poesía, entre filosofía y arte –a despecho de las pretensiones de fusión de ambos discursos que enarboló el temprano romanticismo–, si se quiere calibrar en todo su alcance la moderna experiencia de la escisión en su momento crucial. Y se tiene que hacer comprensible también la incidencia que tiene el discurso poético en esa experiencia. Esta significación brota de la exigencia esencial que plantea tal experiencia, y que podemos resumir así: la unificación de lo escindido debe ser *real*, y no meramente representada; y debe ser, a la vez, realmente una unificación. Precisamente esta doble exigencia le asigna al arte y, en particular, a la poesía su gravitación en el proyecto: en el arte –en la poesía– lo escindido es traído a su unidad (a través de la interacción de las dimensiones del sujeto finito) en cuanto *vivida* y *viviente*. Es justamente la *vida* como principio interno y orgánico de realización y como despliegue multilateral aquello que deviene manifiesto en su verdad originaria en el discurso del arte, de la poesía. Pero la unidad vivida, la unidad viviente, enseña un carácter esencialmente distinto a aquel que el discurso filosófico puede aportar: distinta, porque no se resuelve en los poderes de la representación y de la conciencia, que ese discurso administra⁶.

⁶ El problema de la unificación, en los términos que bosquejo aquí, encuentra histórico-filosóficamente en el *amor* su dimensión primaria y esencial. La unidad amorosa es más alta que el conocimiento, porque en éste se conserva la diferencia entre el cognoscente y lo conocido, que solo se

Es precisamente a esta evidencia a lo que llamaba una conciencia “aguda” de la escisión: el saber de que la unificación es imposible de ser cumplida por la conciencia en cuanto que ella, inexorablemente, pone y repone de suyo la separación. La conciencia “aguda” implica el reconocimiento de que la conciencia misma ha de ser sacrificada en aras de la realización de la unidad, que ella misma ha de exponerse y sucumbir a la pura negatividad del tiempo desgarrador. La vindicación hölderliniana de la configuración poética de lo viviente a partir de su ley y su medida internas, el alegato nietzscheano en pro de la vida como magma originario en la forja de la cultura –que sustenta la polémica de las *Intempestivas*– han sido prohibidas por esa conciencia.

Lo trágico y la tragedia

Decía que la concepción de lo trágico en Hölderlin y Nietzsche implica una ruptura decisiva con el modo tradicional de entender la tragedia. Los indicios de esta ruptura están a la vista, y se los podría seguir minuciosamente a través del laberinto de aquellos textos en que ambos autores discuten expresamente la cuestión de lo trágico. Aquí me limitaré a abordar solo lo que creo son las trazas fundamentales, los puntos álgidos de la discordia.

En la tradición que inaugura la *Poética* de Aristóteles, la tragedia ha estado referida a un principio de inteligibilidad (cognitiva y moral), de acuerdo con el cual *el sentido de la totalidad es la totalidad del sentido*. En la concepción heredada, el destino (como sustancia de lo trágico) es el ámbito de la totalidad en la medida en que realiza y consuma en sí la coherente unidad de un sentido, que tiene, por eso mismo, envergadura universal. Esta realización y este cumplimiento –como unidad y totalidad de una existencia– es lo que se especifica en la noción de catarsis, fundamentada por Aristóteles y legada por éste, a partir de la relativa equivocidad de este concepto

une al sujeto en cuanto representación, mientras que allá lo amado es incorporado a la vida del amante, pero –a la vez– es mantenido en su diferencia respecto de éste: el amor es unidad viviente y diferenciada. A su vez, en la medida en que la experiencia de la belleza fundamenta efectivamente el sentido de la unidad, es precisamente en ella donde el amor encuentra su espacio propio de despliegue y consumación, como integración plena de las tendencias vitales del sujeto, centrada una en su mismidad, abierta la otra, en movimiento de entrega, a la alteridad. El cuidado artístico de la bella fenomenalidad del mundo y su síntesis con lo infinito, tan armónica como dinámica, proporciona la articulación activa de esa experiencia. Véase, sobre la filosofía de la unificación como corriente secundaria de pensamiento en el siglo XVIII y sobre el amor como asunto esencial de esa filosofía –en Shaftesbury, Hemsterhuis, Herder, Schiller, Hölderlin y el joven Hegel–, el brillante estudio de Dieter Henrich “Hegel y Hölderlin”, en: D. Henrich (1990), especialmente 13-17.

y en sus múltiples variantes y relaciones, a toda la comprensión tradicional de la tragedia, no solo hasta Lessing, sino hasta Hegel y Schopenhauer. En el seno de dicha herencia, la fractura esencial que constituye a la acción, al temple y a la existencia trágica queda superada en la comprensión, en la conciencia lúcida del conflicto, en una palabra: en su *representación*. Es cierto que en la catarsis hay implicada una escisión, y que sin ésta la catarsis misma no es posible. Más aún; se trata, en ella, de una doble escisión: en tanto que el héroe trágico sucumbe, en tanto que la solución trágica se verifica en su *existencia* (satisfaciendo así lo que podríamos llamar la demanda sacrificial de la escisión), el espectador de la tragedia alcanza el esclarecimiento de ese destino como unidad y totalidad de sentido a la manera del testigo; pero debe admitirse que la caída del héroe no ofrece meramente el pretexto para tal lucidez, sino que, al modo del chivo expiatorio, *realiza* en sí misma su proceso, el cual, sin embargo no puede resolverse *como representación* en él y para él, a cambio de lo que ocurre en el espectador, que en virtud de esa realización (a la que asiste) obtiene, precisamente, la representación de la totalidad, la evidencia del sentido. La doble escisión constituye así, dialécticamente, la estructura en virtud de la cual se hace posible la resolución del conflicto bajo el principio de la inteligibilidad. Por eso puede decirse que el carácter general de lo trágico para la concepción tradicional –y ésta es una acepción eminente de la catarsis– lo da la *reconciliación*, es decir, la superación inteligible del conflicto originario⁷.

Superada y aquietada la tensión intolerable en el espacio lúcido de la representación, la sustancia trágica, de suyo insumisa, queda incorporada al reino de la racionalidad. De tal suerte se garantiza, para toda la tradición, y sin perjuicio de las múltiples modulaciones que en ella han podido darse, la fijación de un punto de vista absoluto, esto es, de una comprensión de la existencia que no tiene en sí misma el carácter de la existencia, que –para decirlo con más precisión– no lo tiene *inmediatamente*. Con este rendimiento esencial han roto Hölderlin y Nietzsche, inaugurando la determinación post tradicional de lo trágico, que en ambos se anuncia, típicamente, como la recuperación de su índole primigenia, de la *arkhe* sepultada bajo el primado de la inteligibilidad.

En ambos se trata, entonces, de afirmar la originariedad del conflicto y de su negatividad, la irreductibilidad de la contradicción. Considérese el modo en que

⁷ Lo dicho requeriría de un excursus para su plena justificación. Bien podría objetarse que se mezclan aquí conceptos y tesis de diversa prole, casi podría decirse que, sin razones aparentes, se igualan mundos históricos de acusada diferencia: hacer de Aristóteles, Hegel y Schopenhauer –sin mencionar nombres intermedios que de una u otra manera quedan supuestos– los coautores de una misma doctrina resulta a todas luces impropio. Sin embargo, lo que me interesa es subrayar el prurito de inteligibilidad que anima a toda la teoría tradicional de la tragedia, y creo que en esto no existe error. Sin perjuicio de la extensa discusión sobre las determinaciones de la catarsis, está claro que Aristóteles celebra a la tragedia –y esto tiene que ver con la afinidad filosófica que le asigna– por su capacidad para poner al descubierto la trama inteligible de la existencia, más allá de su aparente y vigente desconcierto. Y más allá, no parece desatinado suponer que hay un vínculo, una filiación profunda entre la catarsis y la síntesis especulativa.

Hölderlin determina el sentido esencial de la forma trágica: “La exposición de lo trágico (*die Darstellung des Tragischen*) descansa principalmente en que lo monstruoso, de cómo el dios y el hombre se emparejan, y sin límites se hacen uno en la ira el poder de la naturaleza y lo más íntimo del hombre, se concibe por medio de que el ilimitado hacerse uno se purifica (*sich reinigt*) mediante ilimitada separación” (SWB, II, 315). El concepto de esta purificación se confronta con la tesis aristotélica de la catarsis, que esclarece la unidad del conflicto trágico: la “ilimitada separación” (*grenzenloses Scheiden*) marca, precisamente, la índole insuperable de la contradicción, es decir, la imposibilidad de fijar una instancia que no esté sometida, a su vez, a la eficacia y a la movilidad de aquélla, que no sea, de nuevo, un momento de la contradicción originaria. Y téngase luego a la vista la afirmación nietzscheana de que la doctrina aristotélica de la catarsis tergiversa profundamente la operación afectiva propia de la tragedia, al suponer que ella consiste en un proceso de descarga, que alivia al espectador de la presión de los afectos trágicos; más aún, podría entenderse que para Nietzsche la determinación de éstos que ofrece Aristóteles es esencialmente derivada, en cuanto supone la constitución del individuo como punto de vista (y particularmente como punto de vista moral), respecto del pavor fundamental que anima el acontecimiento trágico⁸. En ambos se advierte la decisión de absolutizar ese acontecimiento, de clausurar la escena trágica, cancelando toda ilusión de un “afuera” desde el cual pudiese ella ser ponderada. La explicación nietzscheana del coro como primigenio caldo de cultivo de la tragedia y su identificación con el así llamado “espectador ideal” equivalen a una supresión del lugar del espectador que fuera susceptible de ser determinado a partir de una oposición entre el público y el coro (cf. WW, I, 50)⁹. En ambos alienta el pensamiento de un acoplamiento tan inestable como tenaz entre la vida y la muerte, entre lo uno y lo múltiple, entre lo finito y lo infinito.

⁸ El alegato de Nietzsche va dirigido contra el moralismo de esta doctrina, que, a sus ojos, deposita el sentido del efecto trágico en la descarga de tales afectos: “Jamás, desde Aristóteles, se ha dado una explicación del efecto trágico desde la cual pudieran extraerse conclusiones sobre estados estéticos, sobre una actividad estética de los auditores. Ora la compasión y el temor son forzados por los graves sucesos a una descarga aliviadora, ora debemos sentirnos elevados y exaltados por el triunfo de principios buenos y nobles, por el sacrificio del héroe, en el sentido de una consideración ética del mundo; y tan ciertamente creo que para numerosos hombres es precisamente eso, y solamente eso, el efecto de la tragedia, como resulta de ello nítidamente que todos éstos, junto a sus estetas intérpretes, no han tenido ninguna noticia de la tragedia como un arte supremo” (WW, I, 122; cf. también 130 s.). En el párrafo 212 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche arguye que la admonición platónica, según la cual la excitación de la tragedia solo puede resultar en un incremento del desenfreno afectivo, tendría que juzgarse mucho más atinada que la tesis de Aristóteles (cf. WW, I, 571 s.). “Por ende, en el último párrafo del *Ocaso de los ídolos*, y a propósito de “la psicología del orgiasmo... [como] clave para el concepto del sentimiento trágico”, dicho desenfreno es referido al “decir sí a la vida” en su extrema crudeza y dolor, esencia de dicho sentimiento y de la forma de la tragedia (WW, II, 1032; cf. también el fragmento “¿Qué es trágico?” en los póstumos de la *Voluntad de poder*, WW, III, 828 s.).

⁹ La tesis del “espectador ideal” fue establecida por August Wilhelm Schlegel, que había reconocido la función decisiva del coro en la tragedia griega, asignándole el carácter de un “representante

Pero conviene insistir en ello: no se trata aquí de proporcionar la mejor o más correcta exégesis de un fenómeno cultural pretérito, perteneciente a un mundo ya perimido. La distinción que trazan al unísono Hölderlin y Nietzsche entre la *tragedia*, como tal fenómeno, y lo *trágico*, como relación metafísica de la existencia consigo misma, patentiza la voluntad de hacer de este complejo de afectos y de intuiciones la matriz para evaluar la constitución misma del mundo moderno y abrir, en el presente de su condición, la brecha a través de la cual pueda abrirse paso el futuro¹⁰. Dicho de otro modo, lo trágico se convierte en una clave esencial para dar cuenta de la escisión

ideal (*idealischen Stellvertreter*) de los espectadores”, que “mitiga la impresión de una presentación profundamente estremecedora o profundamente conmovedora, en la medida en que trae ante el espectador real sus propios sentimientos en bella expresión lírica, es decir, musical, y lo eleva a la región de la contemplación” (cit. por Behler, 1988, 206). El fundamento filosófico de esta exégesis es la idea romántica de la poesía como agente del sentimiento de unidad de todo lo humano. En el séptimo párrafo del *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche dirige una diatriba contra esta explicación; reconoce su brillantez, pero al mismo tiempo la atribuye irónicamente al “partidismo genuinamente germánico a favor de todo lo que se llame ‘ideal’ ” (WW, I, 45). Prefiere el punto de vista que había formulado Schiller en su prólogo a *La novia de Messina*, y que concebía al coro como “muralla viviente” levantada alrededor de la tragedia, como libre espacio de la poesía en separación radical respecto de la “putativa realidad del hombre de la cultura” (WW, I, 46, 50). Sin embargo, cree poder asignarle a la definición de Schlegel un sentido más hondo, entendiendo que “el coro es el ‘espectador ideal’ en cuanto es el único *vidente* (*Schauer*), el vidente del mundo visionario de la escena”, que se constituye en “autorreflejo del hombre dionisiaco” (WW, I, 50, 51). El punto es particularmente indicativo, porque ofrece un síntoma de la compleja relación de Nietzsche con el pensamiento romántico (algo de ello se deja traslucir en el final del “Ensayo de autocrítica” que, a partir de 1886, abre la edición del *Nacimiento de la tragedia*; cf. WW, I, 16 ss). Su juicio relativamente ambivalente sobre el *dictum* de Schlegel pone de manifiesto la deuda que tiene contraída con éste, pero al mismo tiempo evidencia el quiebre esencial: mientras el gran filólogo romántico confiere al coro la función mediadora (y, más aun, “mitigadora”, como se dice en la cita) de un representante de la humanidad, Nietzsche entiende que la suya es una experiencia alucinatoria, para la cual la escena es lo intensivamente real. De esta suerte, remonta la instancia de la representación en dirección a la videncia. Ciertamente, todavía se advierten en su planteamiento las trazas de una filosofía de la unidad humana, pero ya enteramente desprovistas de los tintes de política republicana que exhibía la concepción de Schlegel: “la eficacia más próxima de la tragedia dionisiaca [consiste en] que el Estado y la sociedad, y en general los abismos entre hombre y hombre ceden ante un sentimiento prepotente de unidad, que lleva de vuelta al corazón de la naturaleza” (WW, I, 47).

¹⁰ Aunque Nietzsche ampulosamente se proclama a sí mismo el descubridor de lo trágico (“los griegos, merced a su superficialidad moralista, lo mal entendieron”, WW, III, 412), la distinción referida no es, por cierto, exclusividad de estos autores, sino que pertenece a la matriz de pensamiento del temprano romanticismo y del idealismo, tal como puede desprenderse del examen de las observaciones de los hermanos Schlegel (cf. E. Behler, 1988, 201), como también de Schelling y de Hegel. Siguiendo una observación de Szondi que cita Behler, se podría afirmar que la tragedia como género y como forma poética cede el terreno a las “determinaciones de lo trágico” en todo el tiempo que va desde las primicias del romanticismo hasta Nietzsche. Pero el modo ruptural en que Hölderlin y Nietzsche elaboran la noción de lo trágico –en el sentido en que hablo arriba de la brecha para el advenimiento de una configuración cultural radicalmente nueva– se aleja sensiblemente de la idea de la “tragedia filosófica”, criatura de la inteligencia, carente de la tuición de la naturaleza que había alumbrado entre los griegos la belleza suprema, pero abierta al progreso infinito en una creciente acentuación de la modernidad.

que determina a la experiencia moderna en su plena radicalidad, a partir del cara a cara de la finitud y la infinitud. En esta nueva comprensión de lo trágico, lo que entra en crisis es la dimensión de la representación como una en que pudiera validarse el carácter inteligible (ya lo decíamos: cognitivo y moral) de aquél: ambos sostienen la *irrepresentabilidad de la contradicción*. Desde este punto de vista, lo trágico aparece como el límite absoluto del poder de la razón al cual el pensamiento moderno había confiado la tarea esencial de asumir y superar la escisión. Ni la más poderosa de las dialécticas –vale decir, la hegeliana– sería suficiente para llevar a cabo esa empresa.

En un cierto sentido, esto ya se anunciaba en Kant, como pensador de la finitud, en la medida en que en él se insinúa por primera vez una experiencia de lo que llamaba recién el “cara a cara”. Pero en él dicha experiencia es ajustada a la condición moral: el “cara a cara” se resuelve en el respeto, y éste se funda, a su vez, en la estructura lógica del imperativo y en la conciencia que es el lugar de su interpelación; asumido de esta suerte, queda obliterado como efectiva experiencia, y, en cambio, es suscrito –si puede decirse así– como *condición* de la existencia moral. Y ciertamente, aun si aquél pudiese tener explícito lugar en el programa kantiano, tampoco estarían abiertas las vías para una comprensión en clave trágica de semejante experiencia. En efecto, en la medida en que pueda haber en Kant todavía un pensamiento de lo trágico solo tiene cabida según la pauta de lo sublime, es decir, de acuerdo con un movimiento que es a la vez de ascenso y de ampliación, y que acusa a la racionalidad como dimensión propia del sentido y de remisión a la totalidad¹¹. En Kant, ciertamente, lo sublime es la presentación de lo impresentable y, en cierto sentido también, de lo irrepresentable. Pero para Kant lo impresentable está partido internamente entre el fundamento suprasensible en nosotros y el fundamento suprasensible de la naturaleza; en tanto que del primero hay noticia inmediata (en el *factum* de la conciencia moral), no la hay del segundo, como no sea en esa forma indirecta y, por decir así, alegórica de aquello que él mismo denomina la “escritura cifrada” en los fenómenos naturales. Más aún: difícilmente podría creerse que a Kant le fuera siquiera posible concebir una relación como la insinuada con ayuda de la noción de experiencia, porque el concepto que tiene de ésta es, de manera predominante, tributario del formato que a la misma le imprime la ciencia de la naturaleza, la física newtoniana en primer término, formato que es muy restringido para las exigencias que el pensamiento postkantiano hará a esa noción.

¹¹ La teoría kantiana de lo sublime sigue siendo normativa para la concepción romántica de la tragedia, a pesar de las notables modificaciones que esa misma concepción inflige a la noción heredada de dicha forma y sin perjuicio de las evidentes aproximaciones que pueden colegirse, por ejemplo, entre las indagaciones históricas y filosóficas de los hermanos Schlegel y la explicación nietzscheana del fundamento dionisiaco de la tragedia. El punto crucial concierne a la explicación del placer trágico, y, en consecuencia, a la superación del pavor ante el poderío sobrepujante del destino y su contexto de necesidad a través de la conciencia de la dignidad y autonomía moral de lo humano.

Pues bien: tanto Hölderlin como Nietzsche entienden que lo humano está originariamente determinado por una *experiencia* de aquello que en Kant es el fundamento suprasensible de la naturaleza, y que en ellos es el “poder de la naturaleza”, o la naturaleza como poder. En la medida en que con ello se transforma y diversifica, se radicaliza el concepto unilateral de experiencia kantiano –se trata aquí de una experiencia *constitutiva*, y, en cuanto tal, no susceptible de ser encuadrada en ningún marco trascendental–, y en cuanto esa experiencia proporciona la condición de la tragicidad, de lo que se trata aquí es del aflorar de una nueva noción, en términos, precisamente, de *experiencia trágica*.

Como ya quedó apuntado, ésta tiene el carácter de la contradicción insuprimible. No es posible de ser suprimida (*aufgehoben*) esta contradicción, en la medida en que sus elementos están aquí, primariamente, en oposición *inmediata* (tal es el “cara a cara”). Esos elementos son, en Hölderlin, lo aórgico y lo orgánico (o también los dos fundamentos “nacionales”, griego y hespérico, del “fuego del cielo” y la “claridad de la presentación”), y en Nietzsche, lo dionisiaco y lo apolíneo¹². Lo importante de la lógica de esta oposición, que estriba justamente en la inmediatez de ésta, consiste en que tal inmediatez obra inmediatamente en ella (de otro modo sería susceptible de ser representada, es decir, mediada por la conciencia del sujeto): y ése es precisamente el sentido destructivo y desestructurante que adopta el concepto de naturaleza (como fuerza primigenia) en ambos pensadores, puro devenir que engendra y devora a sus criaturas. Así también redefinen ambos la relación entre arte y naturaleza, desechando ya definitivamente toda interpretación mimética del vínculo y con ello, igualmente, la índole irreflexiva del arte. En Hölderlin, la naturaleza (lo aórgico) es infinita, desmesurada y originariamente una, continua, en tanto que el arte (lo orgánico) es finito, articulador de la medida y separado (en cuanto reflexivo: ésta es la relación eminente que mantienen ambos con el romanticismo). Pero, a la vez, la naturaleza contiene en su seno la necesidad de la organización, en tanto que el ser humano lleva en su corazón el movimiento espontáneo de la naturaleza. No se trata, pues, de una oposición unilateral entre términos equivalentes, sino de una que está internamente articulada. El arte, en este sentido, es una oposición interna a la naturaleza misma, en la cual ésta se refleja, pero sin que ningún reflejo pueda ser fijado de una vez por todas: arte y naturaleza están gobernados en su relación por la eternidad de la única ley natural, que constantemente se transgrede a sí misma: la ley del *Wechseln und*

¹² Nietzsche reivindica para sí –en la huella de Schopenhauer– la postulación de este dualismo que viene a poner a la estética recién sobre su suelo propio (cf. *WW*, I, p. 88 s.). Por cierto, en el “Ensayo de autocrítica”, lamentándose no haber osado una “lengua propia” en la obra temprana, se desdice de la influencia de Schopenhauer (y de Kant), y reclama solo para sí la penetración en el secreto del espíritu trágico (cf. *WW*, I, 16). Pero, desde luego, el dualismo tiene una larga historia tras de sí, que se hace notoria en cuanto se reconoce en él la clave filosófico-histórica para dirimir la diferencia y la confrontación entre lo antiguo (griego) y lo moderno (alemán): nombres que no podrían ser omitidos son los de Winckelmann, Schiller y Friedrich Schlegel.

Werden, del “cambio y devenir”, que es el habla de los dioses (cf. *El Archipiélago*, *SWB*, I, 304), y que en el espacio moderno ya solo rige como silencio. Pero al reinscribir el arte en la naturaleza, como diferencia interna suya, se abre la posibilidad para reinscribir la naturaleza en el arte: es lo que hará Nietzsche con su noción de lo apolíneo y lo dionisíaco como “poderes” brotados de la propia naturaleza, “impulsos artísticos de la naturaleza” que el arte mismo está llamado a configurar (cf. *WW*, I, 25 ss.).

Lo trágico y la filosofía de la historia

Me parece esencial entender que el recurso de Hölderlin y Nietzsche a la *experiencia* trágica (la experiencia de la contradicción irrepresentable) proporciona el fundamento para una filosofía de la historia, y que ambos están convencidos de que los dos principios discernidos no solo suministran la clave para la interpretación de la historia occidental, sino también que con ellos se agotan las posibilidades de construcción cultural del mundo¹³. Esto es congruente con la oposición específicamente histórica que ambos trazan entre el mundo griego y el mundo moderno.

Enseguida, debe entenderse el recurso que ambos hacen a la *forma* trágica, es decir, a la *tragedia* como obra de arte. Este recurso explica el carácter paradigmático que Grecia asume para ellos. Pero este carácter no tiene meramente un alcance canónico, como ocurría en los discursos que argüían la superioridad de los antiguos sobre los modernos en una suerte de concurso por las palmas ante el tribunal de la eternidad. Tanto Hölderlin como Nietzsche le infligen un sesgo genealógico a la relación entre Grecia y la modernidad, que está dominado, como ya he dicho, por la pregunta por el destino de la modernidad misma.

Así, para Hölderlin, Grecia no es simplemente aquel pretérito al cual se contraponen —en virtud de la “diferencia de las épocas y las constituciones” (*SWB*, II, 309)— el mundo moderno, sino que éste se genera a partir del conflicto esencial que

13 Mi afirmación tiene que ser debilitada. Sin duda, esto vale plenamente para Hölderlin. Nietzsche, para quien lo “oriental” ha adquirido magnitud y diferencia en su lectura de Schopenhauer, entiende que no se trata de una polaridad binaria, sino de una tríada. La “ávida voluntad” extiende sobre las cosas “tres estadios de ilusión”, que, como estimulantes, permiten a las naturalezas nobles sobreponerse al hondo displacer de la pesantez de la existencia. “De estos estimulantes consta todo lo que llamamos cultura: según sea la proporción de las mezclas, tenemos una cultura preferentemente *socrática* o *artística* o *trágica*; o si se permiten las ejemplificaciones históricas: hay una cultura alejandrina o una helénica o una budista” (*WW*, I, 99). Con todo, lo determinante para la palingenesia alemana y europea estriba en la posibilidad de un renacimiento de lo trágico, en medio del trance decisivo de una expansión de la voluntad budista de la nada.

determina a la primera. Si la condición trágica consiste en la oposición entre el hombre –el “sistema sensitivo”– y el elemento original, el *momentum* trágico propiamente dicho es lo que Hölderlin llama el “giro categórico” (*kategorische Umkehr*), en virtud del cual tanto el dios como el hombre se revierten recíprocamente y, así, cada uno respecto de sí mismo, restando solo el tiempo como condición del *pathos*:

Así, en los coros del Edipo, lo lamentoso y lo apacible y religioso, la mentira piadosa (*si acaso soy profeta, etc.*) y la compasión hasta el total agotamiento hacia un diálogo que quiere desgarrar el alma precisamente de esos oyentes, en su airada irritabilidad; en las apariciones, las formas de solemne temor reverencial, el drama como juicio de hereje, como lenguaje para un mundo en el cual, bajo la peste y la confusión de los sentidos y el espíritu profético universalmente encendido, en tiempo ocioso, el dios y el hombre, a fin de que el curso del mundo no tenga laguna y *no se pierda la memoria de los divinos, se comunican en la forma omniolvidante de la infidelidad*, pues la infidelidad divina es lo que mejor puede conservarse.

En tal momento, el hombre se olvida a sí mismo y al dios, y se revierte, ciertamente de modo sacro, como un traidor. –En el límite más extremo del sufrimiento no subsiste ya nada más que las condiciones del tiempo o del espacio.

En este límite se olvida a sí mismo el hombre, porque está enteramente en el momento; el dios, porque no es nada más que tiempo; y ambos son infieles, el tiempo, porque en un tal momento se revierte categóricamente, y el principio y el fin no pueden ser rimados en él en modo alguno; el hombre, porque en este momento tiene que seguir el giro categórico, y con esto, en lo sucesivo, no puede en modo alguno igualar lo inicial (*SW*, II, 315 s.).

Quizá podría sostenerse que en el *momentum* trágico –que es precisamente el paso genético de Hélade a Hesperia– está alojado aquello que llamábamos lo irrepresentable de la contradicción, algo a lo cual, probablemente, llama Hölderlin “lo impensable” (*das Udenkbare*). El giro mismo sería, entonces, impensable, no por inaccesible, sino porque ante todo se lo padece, y porque esa pasión es el principio de la experiencia y, por ende, de la posibilidad misma de pensar. Su índole categórica (en la que resuena el eco del imperativo kantiano, emancipado ahora de su estipulación moral) no se debe a la posibilidad de enmarcarlo trascendentalmente, sino a su eficacia impositiva, ineluctable: la “categoricidad” del giro inscribe una existencia a partir de su destino.

Pero Grecia ha dado *forma* (en el arte trágico) a dicha condición y a dicho *momentum*, haciendo posible la presentación (*Darstellung*) de la *experiencia* trágica, y en ese sentido tiene un valor determinante para toda tentativa moderna de articular, a partir de su propia experiencia y su diferencia histórica, un mundo.

De manera similar ocurre en Nietzsche. Grecia –se dice en *El nacimiento de la tragedia*– es el lugar histórico de un “acto metafísico maravilloso de la ‘voluntad’ helénica”, que consiste en “aparear” los “impulsos” fundamentales de lo dionisiaco y lo apolíneo que están en oposición flagrante y solo aparentemente suturada por el “arte” hasta la emergencia de la tragedia ática (*WW*, I, 21).

Es cierto que Nietzsche concibe en su juventud esta solución del conflicto básico todavía con inflexiones hegelianas. El propio vocablo dilecto del filósofo del idealismo absoluto queda inscrito allí donde se trata de indicar el evento religioso decisivo que echa las bases para la erección ulterior de la tragedia. Ese evento consiste en un tratado de paz, en una reconciliación (*Versöhnung*) de ambos impulsos contrapuestos: “Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: hacia donde se mire, son visibles los trastornos de este acontecimiento” (*WW*, I, 27). Pero también parece claro que semejante reconciliación ya no ostenta los rasgos del proceso de la sublimación propio de la catarsis, y es precisamente en esa dirección que ofrece Nietzsche su esclarecimiento de la tragedia. La oposición de lo dionisiaco y lo apolíneo no admite una síntesis representativa; la representación es solo un momento de ella, que de su bruñida superficie despidе el destello de la ilusión, en tanto que la oposición misma está internamente jerarquizada: si lo dionisiaco es la manifestación de la fuerza como fuerza, lo apolíneo lo es de la fuerza como forma; originarios ambos, co-originarios, todo el mundo espléndido y jubiloso de la figuración apolínea debe ceder siempre, en fin, al último y sordo tañido del fondo orgiástico de la vida¹⁴. La fuerza es, por tanto, la realidad originaria, que en su *continuum* disuelve las determinaciones merced a las cuales se sostiene el ser humano en su individualidad y su conciencia. Para éste, la realidad de la fuerza solo puede tener un aspecto terrible y atroz, y solo el arte —no el celo teorético, que quisiera arrogarse la capacidad de desvelar el secreto de la naturaleza— posee el vigor terapéutico para aunar en la forma del acontecimiento la riqueza abigarrada de la apariencia consoladora con el abismo del ser.

En la perspectiva histórica que comento, la evidencia de esta oposición se refracta, y es precisamente este desdoblamiento el que permite comprender, a la vez, la “diferencia de las épocas” y el movimiento profundo de su relación. Al modo como Hölderlin explicaba la perfecta inversión entre lo “nacional” y lo “ajeno” en

¹⁴ De los sitios en que esta intuición es expresada en *El nacimiento de la tragedia*, permítaseme citar aquél en que Nietzsche explica por qué la ilusión apolínea no vence al “elemento dionisiaco primordial de la música”: es que “en el punto más esencial de todos aquella ilusión apolínea es quebrada y aniquilada. El drama, que, con ayuda de la música, se extiende ante nosotros en una claridad de todos los movimientos y figuras tan íntimamente iluminada como si viésemos surgir el tejido, sentados al telar, en el subir y bajar de la aguja, alcanza como totalidad un efecto que está *más allá de todos los efectos artísticos apolíneos*. En el efecto de conjunto de la tragedia gana otra vez lo dionisiaco la preponderancia; concluye con un sonido que jamás podría atronar desde el reino del arte apolíneo. Y con ello la ilusión apolínea se muestra como lo que es, como el sostenido velamiento a través de la duración de la tragedia del efecto dionisiaco propiamente tal: que es tan poderoso como para arrinconar finalmente al drama apolíneo en una esfera en que empieza a hablar con sabiduría dionisiaca y donde se niega a sí mismo y a su apolínea visibilidad. Así, realmente, cabría simbolizar la difícil relación de lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia a través de un vínculo fraterno de ambas divinidades: Dionisos habla la lengua de Apolo, pero Apolo, al fin, la lengua de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general” (*WW*, I, 119 s.).

griegos y modernos, de suerte que el “fuego del cielo” era para aquellos lo originario, y por eso mismo indomeñable, y la “claridad de la presentación” lo originario para éstos (cf. *SWB*, II, 912 s.), Nietzsche dice en una de las notas al *Nacimiento de la tragedia* que fueron omitidas en su publicación: “La fábula épica de los antiguos representaba lo dionisiaco en imágenes. Para nosotros, es lo dionisiaco lo que representa (simboliza) a la imagen. En la antigüedad, lo dionisiaco era explicado por la imagen. Ahora es la imagen la que es explicada por Dionisos. Tenemos, pues, una relación exactamente inversa... Para ellos, el mundo de la representación era claro; para nosotros, es el mundo dionisiaco lo que comprendemos”. Inseparable, este vínculo histórico no admite mediaciones; su oposición quiasmática suprime de antemano toda instancia de continuidad, tanto entre las épocas como al interior de cada “constitución”: tan abrupto e incontrolable como fue lo propio dionisiaco para los griegos lo es el “mundo de la representación” para los modernos.

Con todo, la versión nietzscheana está en desequilibrio respecto de sus propias tendencias. La desublimación de la tragedia no llega a conmover el principio mismo que administra la perspectiva de lo trágico sublime. Ese principio es el del rendimiento esencial que éste traería consigo: tornar inteligible la existencia. Ciertamente, en Nietzsche este principio de inteligibilidad ya no es cognoscitivo-moral, como ocurre para toda la tradición de la teoría de la tragedia: precisamente la introducción de tal principio coincide, para Nietzsche, con la muerte de la tragedia¹⁵. A cambio de ello, Nietzsche propone una *inteligibilidad estética*¹⁶, que ciertamente contiene un momento crítico esencial, de acuerdo con el cual la verdad que necesariamente forma el núcleo de la teoría tradicional se revela ilusoria. Con ello, también, se suprime la orientación ascendente que se le atribuye a la producción trágica del sentido, y que remite de lo sensible a lo suprasensible, abriendo el abismo de lo que, simétricamente, podríamos llamar lo infrasensible¹⁷. Al comienzo del *Nacimiento de*

¹⁵ Que, según el célebre *dictum* del parágrafo 11 del *Nacimiento de la tragedia*, ocurre “de manera distinta a todos los otros géneros artísticos hermanos: murió por suicidio, a consecuencia de un conflicto insoluble, y, por tanto, trágicamente” (*WW*, I, 64). Nietzsche vincula este acontecimiento con la emergencia del optimismo socrático, que inficiona la producción de Eurípides, y de acuerdo al cual –si puedo decirlo en forma muy compendiosa– la catástrofe puede ser evitada con el auxilio de un buen juicio.

¹⁶ En estos términos cabe entender, me parece, la aseveración central del *Nacimiento de la tragedia*, según la cual “solo como *fenómeno estético* están *justificados* eternamente la existencia y el mundo” (*WW*, I, 40; cf. también 131), unida a la potencia de transfiguración (*Verklärung*) del arte.

¹⁷ La alusión a Kant es obvia, y es oportuno mencionar que lo que aquí denomino “infrasensible” asoma, de algún modo, en la superficie del texto kantiano, precisamente allí donde se trata de señalar el límite absoluto del poder de representación que ha de reconocérsele al arte bello. Sorprendente en su capacidad de transmutar la fealdad en belleza merced, precisamente, a la mediación representacional, el arte se queda sin recursos ante la fealdad que inspira *asco* (*Ekel*). Lo asqueroso es una fealdad irrepresentable, porque, en el instante mismo de ser representada, suprime la mediación, “como si se impusiera al goce” inmediatamente. Sería preciso leer *El nacimiento de la tragedia* en la clave del asco –cuyos vestigios asoman esporádicamente en el texto, pero

la tragedia, Nietzsche habla en tenor de tratadista de la grande ganancia que se obtendrá para la ciencia estética al hacerse cargo “de que el curso del desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*” (WW, I, 21), a los cuales asigna la valencia de pulsiones metafísicas. La metafísica estética de *El nacimiento de la tragedia* –que es, propiamente, una totalización estética de la metafísica– trastorna radicalmente a la metafísica misma en su consistencia heredada, para convertirla en el *conocimiento trágico* (cf. WW, I, 87) del fundamento infrasensible de la existencia, un conocimiento que solo como existencia puede ser realizado.

Recuerdo y olvido

La discusión de las visiones de lo trágico en Hölderlin y Nietzsche que he ofrecido hasta aquí adolece de una torpeza que no es solamente retórica, sino conceptual. Los he puesto a hablar a dúo, silenciando las diferencias que pueda haber entre ambos. Es cierto que estas diferencias no son fáciles de definir, porque tienen que ser inscritas en un cuerpo donde la escritura de Hölderlin pareciera ser el jeroglífico y la de Nietzsche su desciframiento.

Pero quiero centrarme aquí en una diferencia que podría resultar manifiesta. En el capítulo de *Ecce Homo* dedicado a la ponderación del *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche reivindica “el derecho a entenderme como el primer *filósofo trágico*”, opuesto de la manera más extrema al “filósofo pesimista” por su radical afirmación de la vida (WW, II, 1110). Esta afirmación habría tenido su manifiesto debut en ese libro juvenil; de hecho, el “sí a la vida” es pronunciado por Nietzsche como el núcleo de lo trágico. Y la “vida” que en él se trataba de afirmar comenzó siendo, ya en las primicias de la obra nietzscheana, un concepto temporal más que biológico. Así, la segunda de las *Intempestivas*, el ensayo fundamental *De la utilidad y desventaja del estudio de la historia para la vida*, arguye la necesidad originaria del *olvido* para la vida, es decir, su indispensable emancipación respecto del pasado que la libera para

que quizá sostiene, a título de *continuum* originario del devenir, buena parte de su curso argumental– para sopesar la relación profunda que lo liga a la estética kantiana, una relación que concibo en términos de radicalización. Carente aquí de espacio para ello, me limito solamente a recordar la formulación en cierto modo enigmática con que Kant describe al asco: “esa extraña sensación, que descansa en la imaginación neta (*auf lauter Einbildung*)” (Kant [1992], B 189 s.). Esa formulación admite, según creo, una lectura en la cual lo asqueroso sería la imaginación misma, absolutamente irrepresentable para sí; cabría preguntar si el “Uno primordial” de Nietzsche no sigue acaso la estela de esta inteligencia de la imaginación, si acaso no piensa el “arte” desde este abismático trasfondo. Cf., sobre el tema kantiano, mi ensayo “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte” (1991), especialmente 230-234.

el presente, para la enérgica acción en el presente, la cual franquea el paso a lo venidero, al advenimiento (cf. *WW*, I, 211 ss.). Prueba la tenacidad de este argumento su continua aparición en varios lugares de la obra nietzscheana, desde el temprano texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* hasta, por ejemplo, y, particularmente, el segundo tratado de la *Genealogía de la moral*, donde se insiste en que sin el olvido no habría en absoluto presente (*WW*, II, 799). En general, la cuestión del olvido (de la *Vergesslichkeit*, que no se concibe aquí como un incidente anímico, sino como una condición ontológica, y que ciertamente contiene constitutivas ambigüedades) es uno de los ejes centrales de todo el pensamiento de Nietzsche.

El nacimiento de tragedia no elabora una doctrina al respecto, pero creo que puede decirse que, en la determinación de lo trágico, el olvido –en ese alcance ontológico que le asigno– define precisamente el *momentum* dionisiaco, la ebria sumersión en la vorágine de lo “Uno primordial”, la experiencia demoníaca del heraclíteo *hen kai panta*, que desborda y destruye lo que Nietzsche llama “la contención de los límites del individuo, la *medida* en el sentido helénico”, es decir, el *principium individuationis* y el conocimiento de sí, la conciencia de sí que constituye su núcleo ético y su identidad memorable (cf. *WW*, I, 27, 33). Como digo, aunque la noción de olvido no forma parte del inventario de las categorías de exégesis de la tragedia y de lo trágico, se debe contar, me parece, con su incidencia tácita en ese cuadro.

Pues bien: cuando se considera esta apología del olvido cuesta no confrontarla con la disposición memoriosa que determina el núcleo de la poética hölderliniana y, a la vez, su concepción de la tragedia. El recuerdo es en Hölderlin la operación esencial del espíritu poético. Pero debe advertirse que éste no es aquél que podríamos llamar el “recuerdo absoluto” de Hegel (la *Er-innerung*), que recuerda (que interioriza) la condición desde la cual él mismo es posible, y que se recupera, así, plenamente en su presente¹⁸. El carácter “absoluto” de este recuerdo consiste, ante todo, en un poder de transformación, en virtud del cual se supera –se fluidifica– el ser-en-sí de lo pretérito, incorporándolo a la propiedad vigente del espíritu. Pero para que tal proceso sea posible, para que tenga lugar la apropiación de lo propio en los términos en que la concibe Hegel, es preciso que este último posea una identidad sustantiva que se conserve a través del proceso histórico. Ciertamente, Hegel entiende que dicha identidad no es un presupuesto del proceso, sino su obra, en la medida en que la historia es, a la vez, la transformación y la capitalización del *proprium* del espíritu: la transformación y, en cada caso, la capitalización de la transformación. Pero si en el cambio efectivamente se acusa la impronta de la escisión, es preciso que el *proprium* mismo contenga un núcleo que permanezca indemne respecto de ella, a fin de asegurar la *continuidad de sentido* del proceso histórico. Esa misma continuidad es la que le permite a Hegel identificar la historia universal con la historia de Occidente (de Europa) desde la punta de la modernidad. En cambio, para Hölderlin, la experiencia de la memoria

¹⁸ Cf. G. W. F. Hegel (1952, 363 s.).

consiste en una determinada imposibilidad de incorporar exhaustivamente la procedencia que se acusa en el recuerdo: la condición que condiciona al presente –el presente de la modernidad– se mantiene en última instancia inaccesible para el discurso que trata de hacerse cargo de ella, de modo que la modernidad, en el poema, es un saber que sabe su condición solo como *diferencia* respecto de la sustancia historizada de lo antiguo, y que en tal saber *padece* esta diferencia: y éste es el carácter esencialmente *trágico* de dicho saber.

En el fragmento poetológico de 1799 que se conoce bajo el título “El devenir en el declinar” (*Das Werden im Vergehen*), Hölderlin ha dejado inscrita una luminosa explicación –a decir verdad, su luminosidad encandila– de ese carácter trágico fundado en la ley del devenir, al cual concibe como destrucción y gestación de mundos: “Pero lo *posible*, que ingresa en la *realidad* en cuanto la *realidad se disuelve* (*sich auflöst*), tiene efecto, y efectúa tanto el sentimiento de la disolución como el recuerdo de lo disuelto (*Erinnerung des Aufgelösten*). De ahí –sigue Hölderlin– lo absolutamente original de toda lengua trágica genuina, lo incesantemente creativo” (*SWB*, II, 73). Lo propio de esta lengua es, entonces, su cualidad memoriosa, en que la violencia destructiva de la disolución real de una realidad particular es afirmada (recordada) idealmente –en el poema–, de suerte que por obra de tal recuerdo la totalidad del devenir se hace patente solo en el tiempo del desgarro –en el pasaje de lo posible a lo real. De manera intermitente, trágicamente, lo Uno, “el mundo de todos los mundos, el todo en todos, que siempre *es* y desde cuyo ser tiene que ser visto todo” (*SWB*, II, 72), solo acontece en el punto ciego de la declinación de un mundo y del incipiente amago de otro, en el intercambio vertiginoso de realidad y posibilidad, que el poema acoge, afirma y conmemora¹⁹.

Sin atenuar los acentos disímiles en uno y otro pensamiento, sin querer allanar inmoderadamente las diferencias, quizá sea posible atisbar en esta afirmación poemática de la disolución una hebra de vínculo con el “placer de la aniquilación” que refulge en el ‘sí’ dionisíaco. Lo que estaría en juego en ambos sería la eficacia de la negatividad de la escisión, que tanto Hölderlin como Nietzsche pensaron como lo trágico. Pero también se jugaría en ello, precisamente como lo trágico, la experiencia de la totalidad en el trance arrebatado –cambio y devenir– del tiempo histórico. A diferencia de toda la concepción heredada, que reúne totalidad y sentido en la membrana traslúcida y protectora, consoladora, de la representación, en Hölderlin y en Nietzsche la totalidad como tal solo se hace manifiesta allí donde se pierde el sentido. Pero esta “pérdida del sentido” no puede ser sin más canjeada con el mero desvarío, con el desvío de lo “real” y “verdadero”, sino que es –si se quiere, como sagrada locura, como *Wahn*– el conocimiento más profundo de la originariedad de la escisión y de la escisión del origen. Esta fuerza pura de la negatividad es lo que reina en el “conocimiento trágico”, es a ella que se ofrenda el “sujeto” de este conocimiento: el

¹⁹ Sobre el fragmento en cuestión, véase el atinado comentario de Remo Bodei (1990, 62-68).

saber del enigma de la existencia, el conocimiento de la totalidad, no puede ser traducido a la configuración del tiempo propio, no puede ser ejercido como principio articulador de una forma determinada y estabilizada de vida, sino que el tiempo mismo se revela para el que sabe así como lo desgarrador. El “sujeto” —ése que concibe Nietzsche bajo el apelativo del “individuo”— se destroza en el crisol de su propio nacimiento, y en su disolución anuncia el acontecimiento absolutamente singular de la existencia.

En el escindido origen prevalece, pues, el tiempo desgarrador. La vida misma es trágica, y solo el arte —conjunta lección de Hölderlin y de Nietzsche— puede asumir de manera radical esa condición. Pero el arte, por cierto, no como representación, sino como afirmación y, para decirlo con una palabra que, impronunciada por ambos pensadores, quizá esté en el quicio que los articula, como *repetición*. Quiere decir esto, por una parte, que no a la manera de una mediación, no por obra de una atenuación o descarga del afecto, sino por su intensificación, cumple el arte su tarea salutífera, redentora: aquélla que en Nietzsche produce la restitución del viviente al magma primordial de la vida (el olvido), y que enciende en Hölderlin la lucidez de la pérdida y del desgarro (el recuerdo). Y por otra, más decisivamente, quiere decir ello que solo en esta repetición artística de la tragicidad de la vida puede cumplirse la unión de pensar y ser en que nace y a la vez se destruye el “sujeto”. De ahí que para ambos sea el arte el agente de la relación ontológica. A manera de conjetura podría aventurarse quizá que la repetición sería la unidad —conflictiva y tensa— de recuerdo-y-olvido. Recuerdo y olvido son quizá las dos caras de un mismo acontecimiento, el cara a cara contradictorio y, como tal, insuperable, cuya disorde unidad constituye al acontecimiento mismo en lo desgarrador.

Sin embargo, y más acá de esta conjetura, no se puede desconocer que el modo en que Nietzsche concibe la eficacia del arte en *El nacimiento de la tragedia* sigue siendo demasiado tributario del formato metafísico, y que es lícito sostener que Hölderlin ya había cumplido un paso fuera de ese formato. La diferencia y la recíproca compenetración de lo posible y lo efectivo, de lo ideal y lo real, con ayuda de la cual interpreta Hölderlin la sustancia trágica de la existencia es más fina y más fiel a su asunto que la oposición entre realidad y apariencia, en cuya binariedad de fondo —a despecho de sus varios sesgos e inflexiones— acaba resolviéndose, una y otra vez, el diferendo de lo apolíneo y lo dionisiaco²⁰. Si lo que llamaba recién la repetición

²⁰ Entre muchos otros pasajes que podrían ser traídos a cuento a este propósito, transcribo el siguiente: “...el arte no solo es imitación de la naturaleza, sino precisamente un suplemento metafísico de la realidad natural, yuxtapuesto a ella para su superación. El mito trágico, en la medida en que pertenece al arte, participa también plenamente de este propósito de transfiguración del arte en general: pero, ¿qué transfigura cuando exhibe el mundo de la apariencia bajo la imagen del héroe sufriente? Al menos la «realidad» de este mundo de apariencia, pues nos dice, precisamente: «¡Ved! ¡Ved atentamente! ¡Éste es el horario en el reloj de vuestra existencia!»” (WW, I, 130). Haciendo pie en la cuestión de la mimesis, Philippe Lacoue Labarthe arguye en el sentido de lo que arriba se sugiere en su ensayo “L’antagonisme” (1986, esp. 126-131).

como unidad de recuerdo-y-olvido pudiera entenderse como el íntimo ligamen entre ambos pensadores, su clave habría de hallarse, ante todo, en Hölderlin.

Así también sería posible, en fin, que la filiación y las diferencias entre ambos converjan asintóticamente hacia una experiencia del pensamiento que Hölderlin dejó cifrada en sus *Anotaciones a la Antígona*, y que sería –acaso– la característica esencial de lo que Nietzsche llama la sabiduría trágica, una filosofía radicalmente nueva, de la cual *El nacimiento* solo tiene el barrunto: “Lengua propia de Sófocles, puesto que Esquilo y Eurípides saben objetivar más el sufrimiento y la ira, pero menos el entendimiento del hombre, en tanto camina bajo lo impensable (*als unter Udenkbaren wandelnd*)” (SWB, II, 370).

Referencias bibliográficas

Obras de Hölderlin y Nietzsche

- SWB Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke in drei Bänden* (ed. Knaupp), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 3 vols., 1992.
- WW Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden* (ed. Schlechta), München: Hanser, 3 vols., 1966.

Obras de otros autores

- Behler, Ernst (1988), “Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik”, en: E. Behler, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh., pp. 196-207.
- Bodei, Remo (1990), *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor.
- Hegel, G. W. F. (1952), *Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, Hamburg: Meiner.
- Henrich, Dieter (1990), “Hegel y Hölderlin”, en: *Hegel en su contexto*, traducción de J. A. Díaz, Caracas: Monte Ávila.
- Kant, Immanuel (1992), *Crítica de la Facultad de Juzgar*, introducción, traducción, notas e índices de P. Oyarzún, Caracas: Monte Ávila.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1986), “L’antagonisme”, en: Ph. Lacoue-Labarthe, *L’imitation des modernes, Typographies II*, París: Galilée, pp. 113-131.
- Oyarzún, Pablo (1994), “Razón y modernidad. La vacilación del *animal rationale*”, *Revista Venezolana de Filosofía*, 30: 145-164.
- Oyarzún, Pablo (1991), “Imitación y expresión. Sobre la teoría kantiana del arte”, en: David Sobrevilla (comp.), *Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*, Lima: Goethe Institut.