

Nietzsche y la idea romántica de una 'nueva mitología'

DIEGO SÁNCHEZ MECA
Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. LA RAZÓN COMO PRODUCTO DE LA IMAGINACIÓN

Fue probablemente Herder quien lo dijo el primero de una forma taxativa: «Nuestra razón sólo se forma por medio de ficciones»¹. O sea, que todo el sistema de ideas con el que ciencia y filosofía creen poder controlar el uso lógico y gnoseológico de la razón tiene su origen en la facultad imaginativa. Lo que es capaz de construir un mundo racional y lógico no es él mismo, a su vez, racional ni en cuanto a su origen ni en cuanto a su formación. La razón se compone de conceptos y de reglas de operación con estos conceptos, pero éstos son configuraciones sintéticas en la medida en que consiguen reunir en una unidad, bajo ciertas condiciones, la pluralidad de la realidad sensible. Y esta reunión de la pluralidad en la unidad (en un concepto válido para clases de objetos o de procesos) es una actividad productiva, una ficción, una invención de la imaginación².

Aquí hunde sus raíces, sin duda, la perspectiva genealógica desarrollada por Nietzsche en lo referente a la peculiar relación que, para él, se da entre imaginación y experiencia, y según la cual los impulsos 'inventan' (*Erdichten*)

¹ Herder, J.G., *Iduna*, en *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, Hildesheim: Olms, 1967 ss, vol. 18, p. 485

² Esta facultad imaginativa se encuentra igualmente, para Herder, en el origen del lenguaje: «Buscamos siempre y creamos una unidad dentro de la pluralidad y modelamos con ella una figura. De ahí surgen conceptos, ideas, ideales. Si los usamos incorrectamente o si estamos acostumbrados a configurarlos erróneamente, si nos causan admiración las sombras chinescas y nos fatigamos como bestias de carga transportando falsos ídolos como si fueran reliquias sagradas, la culpa es nuestra. No podemos vivir sin la ficción. Un niño nunca es más dichoso que cuando imagina y cuando su fantasía le hace vivir en situaciones y personas ajenas. Toda nuestra vida seguimos siendo ese niño. La dicha de nuestra existencia sólo se encuentra en la poesía del alma, protegida por el entendimiento y ordenada por la razón. Déjanos esas inocentes alegrías, Frey, no nos prives de ellas. Las ficciones del derecho y la política raras veces nos procuran tanta dicha como éstas» Herder, J.G., *Iduna*, p. 486.

la experiencia vivida. Lo que tiene lugar, pues, durante la actividad onírica —o sea, la función compensatoria que cumple y que es posible gracias a la capacidad fabuladora y creadora de imágenes y de ficciones de lo que Nietzsche llama la ‘razón creativa’ (*dichtende Vernunft*)³—, es generalizable a todo uso de la razón en el estado de vigilia. La tendencia a la invención y a la construcción de causas imaginarias en relación a determinados estímulos nerviosos, que se produce durante el sueño para satisfacer de manera imaginaria ciertos impulsos, es la misma acción de la razón en la vida consciente. Así llega Nietzsche a la conclusión de que, no sólo nuestras ideas, sino también nuestras valoraciones y juicios morales no son, en último término, más que imágenes y fantasías que encubren un proceso fisiológico desconocido para nosotros, una especie de lenguaje convencional con el que se designan determinados estímulos nerviosos: «Toda nuestra llamada conciencia no es más que el comentario más o menos imaginario de un texto desconocido, quizás incognoscible, y, sin embargo, sentido»⁴.

Sin embargo, a pesar de esta filiación, es posible que toda la semejanza a este respecto entre Nietzsche y el *Sturm und Drang* o la *Frühromantik* se limite tan sólo a esta idea. Porque los objetivos del análisis genealógico de la razón son muy distintos en cada caso. El interés de los autores prerrománticos en su crítica de la razón ilustrada es hacer ver que la razón analítica y lógica no es autosuficiente, autónoma, por lo que no puede fundarse ella misma. Eso les permite presentar al mito o a la poesía como posibles instancias capaces de volver a suturar las escisiones y desgarramientos que ha producido la apoteosis en la modernidad de la razón analítica. En cualquier caso, tratan de aportar respuestas a la situación de fragmentación, de individualismo y desintegración social que ha ocasionado la crítica ilustrada de la cultura y de la religión reintroduciendo nuevas instancias sintetizadoras con las que la razón deba confrontarse. O sea, en última instancia, una cierta preocupación política subyace a esta reflexión prerromántica, que se contextualiza en una sugerente reconstrucción histórica del devenir de la humanidad desde un estado de comunidad mítica —en el que, como en la idealizada polis griega, lo universal es también lo particular y forma con él un todo orgánico—, hasta un estado de general fragmentación y

³ Se trata de la actividad a través de la cual los impulsos interpretan los estímulos nerviosos para disponer las causas de éstos sobre la base de sus exigencias: «La mayoría de los impulsos, sobre todo los llamados morales, se satisfacen precisamente así, si se me permite la suposición de que nuestros sueños tienen el sentido y el valor hasta cierto punto de servir para compensar esa carencia accidental de alimento durante el día... Esas ficciones, que abren el camino y proporcionan desahogo a nuestros instintos de ternura, de broma, de aventuras, etc. son interpretaciones de nuestros estímulos nerviosos durante el sueño, interpretaciones muy libres, muy arbitrarias, de la circulación sanguínea, de la acción intestinal, de la presión de los brazos o de la ropa de la cama, del sonido de las campanas de una iglesia, de los gallos, de los pasos de un noctámbulo y de otras cosas similares» A §119.

⁴ Ibid.

particularización como consecuencia de la conquista de la libertad subjetiva, que es lo propio de la modernidad. De ahí su exigencia de una 'nueva mitología' como emblema premeditadamente polémico frente al triunfo moderno de la mentalidad mecanicista y cientista inherente a la concepción analítica y racionalista de la vida y de la interacción social⁵.

Los autores prerrománticos denuncian que esa aspiración de universalidad y exclusividad que tiene la razón ilustrada se tropieza inevitablemente, en su ambición, de manera inquietante para ella, con la imaginación. Pero, precisamente, la imaginación es la facultad de naturaleza sintética capaz de reunir lo que la razón analítica separa y disocia. Sólo ella es capaz de abrir a una manera de ver el mundo inaccesible al pensamiento analítico. ¿Cómo podría ser universal una definición del espíritu humano –como la ilustrada– que tiene que prescindir de una de sus fuerzas espirituales –la imaginación– porque no es reductible a la razón? Lo dice Herder en su artículo *Sobre la utilización moderna de la mitología*: «Se necesita una nueva mitología. Pero si se quiere crear una mitología completamente nueva, se precisa previamente la existencia de dos fuerzas que raras veces van en compañía, y por lo general actúan en sentido opuesto: el espíritu de reducción y el espíritu de ficción, la desmembración propia de filósofos, y la reunión propia de poetas»⁶. En esa misma línea, en *El más antiguo programa sistemático del Idealismo alemán* (1796–97), –redactado, al parecer, por Hegel pero muy probablemente recogiendo ideas de Schelling y de Hölderlin⁷ y considerado el acta de fundación del idealismo en su vertiente romántico-estética–, aparece ya con un cierto grado de desarrollo la idea de esa 'nueva mitología' al servicio de las ideas. Entronca, pues, con el diálogo *Iduna*, de Herder, aparecido en 1796, si bien, frente al postulado específicamente herderiano de una mitología nacional del presente, nacida del espíritu de la lengua –que es la propuesta de Herder en *Iduna*–, el *Systemprogramm* desarrolla su idea en un contexto de oposición crítica al Estado-máquina burgués. Según este texto, en las formas de una renovada mitología el arte recobraría el carácter de una institución pública y desarrollaría la fuerza necesaria para regenerar la totalidad ética de la sociedad.

Pues bien, a Nietzsche no se le podría situar ya dentro de esta temática porque lo que él plantea como alternativa al nihilismo terminal de la modernidad no es el retorno ni la reconquista por parte del sujeto de una situación de conciliación

⁵ Dos documentos relevantes en los que se hace explícita esta exigencia son «El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán» (en Hegel, G.W.F., *Escritos de juventud*, tr. J.M. Ripalda, México: FCE, 1978, pp. 220ss) y el «Discurso sobre la mitología» de Schlegel (en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid, Alianza, 1994, pp. 117 ss).

⁶ Herder, J.G., *Sämtliche Werke*, vol. I, p. 444

⁷ Para la discusión sobre la autoría del escrito, cf. Bubner, R. (ed.), *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn: Bouvier, 1973, especialmente el artículo de Pöggeler, O., «Hölderlin, Hegel und das älteste Systemprogramm».

y armonía capaz de reproducir, debidamente transfigurada y espiritualizada, su inserción original en la naturaleza. Nietzsche superó pronto la nostalgia romántica de una Edad de oro de plenitud y armonía. Precisamente su énfasis en lo dionisiaco entre los griegos iba encaminado a negar la imagen de un apolinismo unilateral en la Grecia homérica, pero en otro sentido al que tiene lo dionisiaco en la polémica de Friedrich Schlegel con el neoclasicismo. No hubo un ser realizado en el pasado griego y luego trágicamente fragmentado en la modernidad. Nunca hubo un lenguaje mítico –ni lo podrá haber– de unidad del nombre y la cosa anterior a o al margen de esa fragmentación. Nietzsche se mantiene siempre escéptico y contrario ante cualquier propuesta de restaurar la unidad prerreflexiva, y en este sentido su desprecio a la metafísica de la presencia perfecta constituye un precedente protodeconstructivista digno de tomar en consideración. Cualquier filosofía que se lamenta de un rousseauiano estado de armonía primordial con la naturaleza, o que identifique –como hace el romanticismo– la utopía con su futura realización no sólo está equivocada, sino que forma parte del mismo género de superstición nihilista y de mentiras del cristianismo⁸.

Aún así –es decir, valorando el interés y la relevancia de esta posición nietzscheana– un juicio como éste generaliza, sin embargo, en exceso y no haría justicia a la gran riqueza de matices que la motivación política introduce en la propuesta temprano–romántica de una nueva mitología. Porque según esta propuesta, lo que se intenta subrayar es el hecho de cómo los mitos y las representaciones poético–religiosas del mundo han servido históricamente para garantizar la permanencia y constitución de una sociedad a partir de un valor supremo al remitir a la esfera de lo sagrado como algo existente en la naturaleza o entre los hombres, y, de ese modo, fundamentarlo y justificarlo. Fundamentar algo en sentido político no sería, por tanto, remitirlo a su causa eficiente, sino referirlo a un valor indiscutible para los hombres de una determinada sociedad. Y para los hombres de cualquier sociedad lo único indiscutible, en sentido radical, es lo que pasa por ser sagrado, intocable, omnipresente, incontestable. Sólo en virtud de la referencia a lo sagrado (creada narrativamente por el mito), el valor o la costumbre quedan justificados socialmente. Por otro lado, una de las características del mito es su capacidad comunicativa, su poder de conseguir el acuerdo entre los miembros de una sociedad y el consenso respecto a convicciones compartidas de valores. De este modo, por su función comunicativa y su capacidad de lograr el acuerdo intersubjetivo, los mitos son capaces de justificar determinados modos de vida dentro de las instituciones sociales. Y es sobre estas premisas sobre las que el temprano romanticismo propone conseguir una *mitología de la razón*. Es decir, *mitología* porque la comunidad de conocimiento, sentimiento y acción de una sociedad adquieren un carácter vinculante

⁸ Cf. CI, tr. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2002, «Incursiones de un intempestivo», §48.

sólo gracias a sistemas simbólicos de interpretación de valores. Los mitos son tradiciones continuadas que permiten a una determinada comunidad consumir su síntesis como pueblo. *De la razón* porque no es sobre el contenido de una narración sobre lo sagrado sobre lo que se fundaría, en la nueva mitología, el acuerdo entre los miembros de una sociedad o el consenso social, sino que el carácter vinculante se derivaría de la pura forma de una intersubjetividad y comunicación desprovistas de violencia, o sea, *de la razón*.

Con la expresión 'mitología de la razón' se aludiría entonces, en esencia, a una forma no violenta de autoridad intersubjetiva que heredaría, en las condiciones sociales modernas, las propiedades esenciales de la concepción mítica del mundo y su capacidad de cohesión. La principal diferencia estaría en que la acción que hasta ahora se había orientado según preceptos y valores de tipo religioso se orientaría ahora por ideas (postulados de la razón práctica) que, por su forma, tendrán un carácter vinculante universal, o sea, satisfacerían a priori las condiciones requeridas de capacidad comunicativa y reconocimiento. El efecto configurador de una sociedad que llevaría a cabo esta nueva mitología sería una fundamentación a partir de fines, una forma de dar sentido a partir de ideas⁹.

En el pensamiento de Nietzsche, el modo de entender la relación entre razón e imaginación –que, como hemos visto, resalta, sobre todo, la idea de que la actividad principal de la 'razón creativa' es una actividad de construcción o fabulación (*Erdichtung*) de la experiencia orientada a la satisfacción de los impulsos– supone una concepción distinta del tipo de sociedad en la que él piensa y de las fuerzas reguladoras de la dinámica intersubjetiva. Al igual que sucede con las experiencias que los individuos hacen cada día, también los estímulos vienen dados en gran medida por el azar y no son capaces de satisfacer las necesidades de alimentación de todos los impulsos. De ahí que los impulsos se movilen interpretando los estímulos de modo que, adecuadamente reconfigurados, ofrezcan satisfacción independientemente de su efectiva capacidad de proporcionarla y de la posibilidad de responder a determinadas exigencias pulsionales. La lógica del impulso es que si no logra alcanzar el estímulo-experiencia capaz de satisfacer su necesidad de alimento, entonces lo reinventará, lo reconstruirá dándole la forma del estímulo adecuado. Una misma experiencia vivida puede ser interpretada de modos muy diferentes según el individuo que la vive, lo que confirma que una 'razón creativa' funciona y actúa en cada sujeto fabulando e interpretando¹⁰. Y cualquier forma de relación

⁹ Ya Kant pensaba en una teología moral no articulada temáticamente en imágenes del mundo, como hacían la mitología y la religión, sino como instancia que organizaría la formación de una identidad colectiva por medio de un proceso de aprendizaje permanente y una participación en procesos de comunicación conformadores de valores y normas. Cf. Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, tr. M. Jiménez Redondo, Madrid: Taurus, 1989, p. 37 ss.

¹⁰ «Que este texto que, por lo general, suele ser el mismo de una noche a otra, sea comentado de un modo tan distinto por la razón creadora se represente ayer u hoy, causas tan diferentes para

entre los hombres descansaría, por tanto, en las proyecciones y en las continuas creaciones y reconfiguraciones de estas invenciones.

Esta actividad interpretadora propia de la voluntad de poder se ejercería, pues, entre los humanos de tal manera que ‘tener experiencias’ no significaría otra cosa que reconfigurar, inventar las experiencias mismas y al sujeto que las hace y las experimenta. El yo consciente no es sino una instancia más bajo la que trabaja y actúa esa inteligencia de grado superior que pertenece al cuerpo. Todo lo que tiene lugar, pues, como voluntad consciente –las aspiraciones y metas, los gustos y preferencias, las opiniones y los juicios de valor sobre los que se forma y se trata de construir el consenso social– no serían otra cosa que medios por los que el cuerpo, como voluntad de poder, trata de alcanzar objetivos que probablemente tendrán poco que ver con lo que los individuos piensan, creen o quieren conscientemente: «Es preciso mostrar hasta qué punto todo lo que es consciente permanece en la superficie, hasta qué punto se ignora todo lo que precede a la acción, hasta qué punto... todas nuestras palabras sólo hablan de invenciones (las pasiones también) y cómo los lazos entre los hombres descansan en las proyecciones y continuas creaciones de estas invenciones... Tal vez, la vida consciente entera no sea más que una imagen en un espejo»¹¹.

2. ARTE Y LIBERTAD

En la filosofía de Kant, el antídoto contra los efectos disolventes de la moderna concepción mecanicista de la naturaleza era el planteamiento de que podía considerarse que los *organismos* naturales funcionaban *como si* se ajustaran a una idea. Esta idea de organismo implicaría algo más que la simple suma de los atributos observables del objeto y, por ello, Kant la puso en conexión con la obra de arte producida por el genio, vinculando de este modo la teleología natural –el crecimiento del organismo en su forma concreta– con la producción artística. De manera que, según Kant, los organismos pueden ser considerados como estructuras cuyas partes participan en el propósito de la totalidad de forma tal que el propósito no es exterior a ellas, sino que más bien constituye a la vez el propósito de cada una de esas partes. Entonces, para que un Estado, por ejemplo, se convierta en un organismo, los organismos individuales que se hallan en él deberían unirse para formar un organismo mayor, para lo cual necesitan de un propósito o finalidad que justifique ese nuevo sentido de la realidad que vendrá dado, no por lo que se conoce en sentido teórico de esa realidad, sino por lo que la realidad debería ser en sentido práctico. En resumen, pues, si siguiendo a Kant pensamos en la naturaleza como un organismo, entonces tendrá que

los mismos estímulos nerviosos, todo esto encuentra su explicación en que el *souffleur* de esta razón ha sido hoy diferente al de ayer, un impulso diferente quería satisfacerse, manifestarse, ejercitarse, recrearse o descargarse. Él estaba en su apogeo mientras ayer era otro» A §119.

¹¹ KSA X: 24[16].

existir en ella una finalidad que pueda vincularse a las finalidades y actividades humanas¹². En tal caso, un objetivo importante sería acceder a esta finalidad puesto que nos permitiría fundamentar una forma de organización social que podría situarnos en armonía con lo que somos como parte de la naturaleza. Y es cierto que Kant no comprende ya esta finalidad como la acción de la divina providencia, ni tampoco como una teleología metafísica al modo hegeliano, sino que se esfuerza en entenderla de manera que pueda ser conjugable con la espontaneidad de la libertad humana no sujeta a predeterminaciones previas.

Pues bien, mientras Kant introduce –para resolver este problema– su noción de ‘juicio reflexionante’, el *Systemprogramm* introduce la «idea que abraza todas las ideas, la idea de *belleza*, tomada la palabra en su más elevado sentido platónico»¹³. Es decir, los primeros románticos consideran a esta idea de belleza una idea capaz de superar el vacío existente entre las leyes de la naturaleza, instituidas por el entendimiento, y el uso múltiple e indefinido que la razón hace de esa diversidad de leyes particulares. Por eso «el acto más elevado de la razón sería un acto estético»¹⁴, o sea, el acto con el que se relacionan las verdades producidas por el entendimiento y se integran con un fin en una totalidad mediante la razón práctica. De esta forma creen resolver el problema en cuanto que una obra de arte es algo que se crea libremente pero con una finalidad, haciendo intervenir la intuición y, por tanto, al entendimiento¹⁵. La obra de arte puede ser el símbolo utópico de la realización de la libertad, pues en ella podemos intuir cómo podría ser el mundo si la libertad se realizara. Sólo podemos intuirlo de esta forma a causa de que la imaginación, como facultad sintética, no puede explicarse desde la razón analítica. Los autores prerrománticos inauguran así la temática de una relación entre arte y libertad llamada a convertirse en un motivo reiterado y productivo en muchos pensadores posteriores. La sociedad ideal en la que se realizaría la libertad, que no es posible determinar teóricamente, se podría intuir, en cambio, prefigurada en una obra de arte capaz de proporcionarnos una imagen sensible de ella.

Hay, sin duda, una presencia de estas ideas en los primeros escritos de Nietzsche, elaborados bajo el influjo de las ideas de Wagner y de sus expectativas políticas en relación con el drama musical. Sin embargo, para el Nietzsche pos-

¹² Fabbri, B.S., *Impulso, formazione e organismo. Per una storia del concetto di Bildungstrieb nella cultura tedesca*, Florencia: Olschki, 1990, pp. 56 ss

¹³ «El más antiguo programa sistemático...», en Hegel, G.W.F., *Escritos de juventud*, p. 220.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Las consecuencias de esto son las siguientes: «Incluso cuando no produzco el producto estético, sino que únicamente lo disfruto, sigo teniendo que usar mi libertad. Porque nada sensorialmente visible y reconstruible en el pensamiento es suficiente para imprimir el carácter de la estética a un objeto de la naturaleza (es decir, el entendimiento no puede producir juicios estéticos). Para poder percibir la libertad representada en el objeto tengo que utilizar mi propia libertad» Frank, M., *El dios venidero*, tr. A. Leyte, Barcelona: Serbal, 1994, p. 158.

terior, el cuestionamiento de esta idea kantiana de finalidad le lleva a concluir que lo que la obra de arte únicamente puede prefigurar es la esencia de un todo engendrándose y desintegrándose perpetuamente a sí mismo, o sea, la fuerza que sin cesar da rostro a las cosas, pero a su vez las destruye, y ello sin otra finalidad que la de ejercitar espontáneamente su propia fuerza creadora. En los estados fisiológicos del sueño y de la embriaguez señala él, a este respecto, el modelo paradigmático del proceso en virtud del cual surgen las formas que dan unidad a lo que es un puro caos, pero que, como meras formas o apariencias no expresan ninguna verdad estable, no sirven para fundar nada, sino que son únicamente manifestación de equilibrios momentáneos y pasajeros que sirven a una determinada relación del juego de fuerzas para imponerse las unas sobre las otras. Esas formas o apariencias no son más que lenguaje figurado de una actividad inconsciente y no la intuición de ninguna condición esencial del mundo o de la naturaleza ni la prefiguración de ninguna posible realidad utópica. Por tanto, la óptica del arte, que el primer romanticismo introduce y desde la que se van a empezar a modular en lo sucesivo de manera destacable ciertos temas teóricos y prácticos, la adopta Nietzsche, ciertamente, pero justamente para caracterizar cualquier conocimiento como simple interpretación, es decir, como invención de un valor o de un sentido por parte de una voluntad que, de este modo, quiere. La voluntad de poder engloba, como creación suya, todo valor, toda forma, todo significado integrantes de la trama de la cultura. Sólo la creación artística de carácter dionisiaco representa entonces el tipo de producción afirmativa de una dinámica social abierta a toda diferencia, en contraste con el modo nihilista de de relación intersubjetiva que actúa precisamente reduciendo las diferencias, que delimita falsificando y que violenta como modo de unificar y generalizar. No hay, pues, en Nietzsche subordinación alguna del significado de la obra de arte a una supuesta intuición de la libertad utópicamente realizada en una sociedad democrática modélica, sino que lo que prefigura es la voluntad de poder y su particular actividad creadora/destructora en el mundo y en cualquier sociedad de hecho existente.

En su pensamiento maduro, la óptica del arte —que Nietzsche adopta así para prefigurar la esencia del mundo, de la historia, del conocimiento, del hombre, de la sociedad, etc.—, tiene, por tanto, un significado muy distinto ya al que tenía durante su etapa romántica. La comprensión de la creación artística nos revela ahora una fuerza —o lucha de fuerzas— como voluntad de poder *que se traduce* en los estados corporales creativos. Esta voluntad de poder no es, ciertamente, el orden de leyes y regularidades que la ciencia nos presenta. Es un caos de fuerzas diversamente cualificadas y cuantificadas que se enfrentan entre sí sin cesar, sin otro objetivo que el de ejercerse como tales fuerzas y lograr el predominio y el máximo de poder. Y esa sería la ‘verdad’ que esta óptica revelaría sobre la sociedad y la dinámica en ella de la libertad. Porque es justamente esta determinación intrínseca —y no un propósito finalísticamente

pensado en términos idealistas— la que explica que el proceso histórico no se exteriorice como simple flujo continuo de variaciones sin progreso. El devenir de la sociedad, como el devenir del mundo, está orientado por lo que la fuerza es, a saber, expansión y búsqueda del poder máximo como supremacía sobre las demás fuerzas que se le resisten. Y este impulso interior es el que Nietzsche advierte en la constricción interna (*Naturgewalt*) que se apodera del artista y, lo quiera éste o no, le obliga a la creación.

La desintegración, en la época moderna, de la visión cristiana del mundo y la pérdida del conjunto de síntesis colectivamente aceptadas con las que se creía acceder a una verdad suprasensible con el ejercicio de la razón lleva a los primeros autores románticos a poner sus esperanzas en la obra de arte, que parece expresar un nuevo modo de síntesis colectiva. A estos autores les parece que la separación entre las esferas de validez de los juicios cognitivos, éticos y estéticos entraña peligros sustanciales que una 'nueva mitología' debería intentar superar mediante una nueva síntesis de arte y ciencia. Es decir, se siente la necesidad de encontrar nuevos modos de vincular las formas individuales de dar significado, inherentemente basadas en la intuición, a los productos del entendimiento y a los fines de estos productos. Sin embargo, ya los propios autores románticos se encuentran ante conclusiones respecto de las cuales no están dispuestos a extraer sus últimas consecuencias. Porque si la base de la organización del entendimiento es la imaginación productiva —como antes hemos visto—, entonces es que lo sensorial ha de tener, por lo menos, el mismo estatus para la ciencia que para el arte, con el detalle de que mientras la conexión trascendental de las intuiciones por parte del sujeto crea una naturaleza cuya coherencia depende de que este sujeto trascendental determina qué puede conectarse en ella, el sentido estético siempre implica una relación no determinante con los objetos. Por otra parte, y desde este mismo punto de vista, la productividad de la naturaleza no sería esencialmente distinta de la nuestra y la nueva ciencia no reflejaría otra cosa que la convicción de que la génesis del producto y la génesis del conocimiento del producto son inseparables¹⁶. Es lo que se deriva de lo afirmado por Novalis parafraseando las ideas de Fichte: «Todas las capacidades y fuerzas interiores y todas las capacidades y fuerzas externas deben deducirse de la imaginación productiva»¹⁷.

¹⁶ Generalmente, estas ideas fueron escritas como pura especulación. Sin embargo, es interesante notar que el tipo de especulación que vincula la práctica estética y la científica, característica del romanticismo y de la *Naturphilosophie* de Schelling, produce mucho más que resultados científicos meramente especulativos. El descubrimiento de los rayos ultravioletas, las teorías sobre la era glacial y el electromagnetismo, por ejemplo, nacieron dentro de la ciencia romántica. Con frecuencia, analizar el nacimiento de las nuevas ciencias revela que no han sido meramente el resultado de nuevos actos de síntesis basados en la capacidad del entendimiento para crear reglas, sino que, de hecho, a menudo ha hecho falta un componente estético.

¹⁷ Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, ed. R. Samuel, Stuttgart: Kohlhammer, 1968, vol. III, p. 413

Por tanto, este problema –el de la relación entre lo teórico y lo sensible– conduce inevitablemente a la cuestión de que, con el desarrollo moderno de la subjetividad, el objeto, en su condición de objeto estético, puede articularse de infinitas maneras, de forma que su verdad pierde ya todo sentido vinculante para una comunidad. De hecho, la síntesis entre imagen sensible y abstracción sólo se produce, de hecho, de forma colectiva en las sociedades contemporáneas en el ámbito de la propaganda y en las manifestaciones de la cultura de masas, y no –como pensaron los románticos– en una nueva esfera política pública en la que la estética sería parte integrante de la razón. La intención de esa síntesis de estética y razón –invocada por el *Systemprogramm* y por el «Discurso sobre la mitología» de F. Schlegel– en nombre de una política democrática futura es, en suma, coherente con el deseo filosófico del idealismo romántico de revelar la unidad superior que existe en la diversidad del mundo sensible, pero porque le horroriza la posible desintegración de la sociedad y del mundo en la pura particularidad¹⁸. Nietzsche va a situarse, sin embargo, a este respecto, casi en las antípodas desde el momento en que comprendió las propuestas románticas como otra metamorfosis más del cristianismo en su impulso de perdurar¹⁹. Wagner no vio en Dioniso la afirmación de un politeísmo pagano contra la unidad del Dios cristiano trascendente, ni exaltó en él la armonía del caos natural frente a toda clase de orden artificial y mecánico. Y ésa fue la causa de que Nietzsche se distanciara de él, porque él avanzaba hacia una visión de lo dionisiaco en términos del naturalismo griego y de la filosofía de la voluntad de Schopenhauer. Por un lado, pues, la concepción romántica –que Nietzsche recibe de Wagner– reaparece en su comprensión inicial de la experiencia estética como experiencia de unión que se puede lograr de un modo casi religioso. Wagner y el romanticismo buscaban una institución en la que la cultura pudiera satisfacer este impulso y pensaron en la representación de determinado tipo de obra de arte como experiencia estético-religiosa. La participación en esta obra permitiría que los espectadores salieran de los límites en que cotidianamente permanecen encerrados para conectarse, religarse con los demás en la experiencia de una unidad ‘mística’ y orgiástica. Pero, por otro lado, Nietzsche se enfrentará a estas ideas armado con el concepto de voluntad que recibe de Schopenhauer,

¹⁸ Este punto de vista dará pie también, por ejemplo, a la concepción de la hegemonía de Gramsci: si el desarrollo intelectual no ha de servir únicamente para reforzar las estructuras de poder existentes, habrá que encontrar la forma de comunicar ese desarrollo al pueblo, con el fin de que éste pueda servirse de él para la emancipación política.

¹⁹ «Allí donde la religión se vuelve artística queda reservado al arte salvar el núcleo de la religión captando en su genuino valor de imágenes sensibles los símbolos míticos que la primera quiere que sean creídos como verdaderos, y contribuyendo así, por medio de una exposición ideal de ellos, al conocimiento de la profunda verdad que llevan oculta en su seno» Wagner, R., *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. D. Borchmeyer, Frankfurt a. M.: Insel, 1983, vol. 10, p. 211.

voluntad que crea obligadamente –impulsada por su ser en cuanto querer– el mundo de la representación. Dioniso, en consecuencia, será comprendido así como estado creador de formas y afirmación de esta condición ‘artística’ del mundo y de la sociedad, pero en cuanto devenir conjunto e *inocente* de creación y destrucción, de vida y de muerte²⁰.

3. VALOR Y FUNCIÓN DE LOS MITOS

En general, como ha podido verse, el objetivo primero de las propuestas prerrománticas parece ser salir al paso de los retos que se derivan de la separación kantiana entre el entendimiento y la razón. Esta es la perspectiva desde la que se plantea la propuesta de una ‘nueva mitología’ que una las nociones abstractas y teóricas de la filosofía y la ciencia con la experiencia sensible en forma de imágenes y narraciones. Concretamente se reivindica un ‘politeísmo de la imaginación y del arte’ y una ‘mitología de la Razón’ que sintetice el potencial que ofrecen la ciencia, el arte y la filosofía crítica, de la misma manera que los mitos integraban las contradicciones de la naturaleza y la sociedad en las culturas primitivas: «Hasta que no hagamos las ideas estéticas, es decir, mitológicas, no tendrán ningún interés para el pueblo; y a la inversa, hasta que la mitología no sea racional el filósofo tendrá que avergonzarse de ella»²¹. Estas exigencias, además, están expuestas –como hemos visto– desde una preocupación política de fondo que hace, por ejemplo, que la concepción de la belleza no represente tan sólo el desarrollo de la idea organicista en el ámbito de la estética, sino que signifique también una crítica a la *abstracción* entendida en el sentido de incapacidad para ver, más allá de la producción de reglas generales por parte del entendimiento, qué podrían significar esas reglas para los sujetos humanos en su vida cotidiana. La filosofía sin sentido estético –afirma el *Systemprogramm*–, se basa en la determinación cuantitativa de los objetos por parte del entendimiento, que niega su particularidad sensible. Desde este punto de vista, incluso los imperativos de la filosofía práctica, la misma base de la vida ética concreta, implican un evidente peligro de abstracción porque en su forma teórica pueden resultar simplemente incomprensibles para la mayoría de la gente.

²⁰ «Con la palabra dionisiaco se expresa una tendencia irresistible a la unidad, una superación del individuo, de lo cotidiano, de la sociedad, de la realidad, como abismo de olvido, algo que lleva dolorosamente, apasionadamente hasta estados más sombríos, más plenos, más inestables; un sí extasiado dicho al carácter total de la vida siempre igual a sí mismo en medio de lo que cambia, igualmente poderoso, igualmente feliz: la gran simpatía panteísta en la alegría y en el dolor que aprueba y santifica incluso los aspectos más terribles y más problemáticos de la vida, a partir de una eterna voluntad de procreación, de fecundidad, de eternidad; sentimiento unitario de la necesidad de crear y destruir» KSA XIII: 14[14]. Como se desprende de textos como éste, incluso en *El nacimiento de la tragedia* se deben precisar bien los términos en los que surge la concepción de lo dionisiaco.

²¹ Hegel, G.W.F., *Escritos de juventud*, p. 220.

Hay una clara conexión, pues, del análisis filosófico de la relación entre lo sensible y lo inteligible con las aporías políticas de la modernidad. Por eso, la introducción por Kant de la idea de lo sublime y su aprobación de la prohibición de imágenes característica de la teología judía son claramente cuestionadas, en cuanto que tienden a indicar que el mundo sensible está ahí sencillamente para ser superado²². En todo caso, el programa de una nueva mitología, en los términos en que se plantea en el *Systemprogramm* y en el Discurso de Schlegel, supone un importante intento de rehabilitación de la mitología en contra de la opinión ilustrada del mito como mera superstición²³. No se trata de la reintroducción de la superstición, porque mito no es igual, sin más, a superstición como supone la crítica ilustrada. Frente a esta reducción, se considera que el trabajo realizado en el mito y por el mito lo es –como queda dicho más arriba– al servicio de la razón. El propio mito es, pues, ya razón, en la medida en que logra arrancar un sentido humano a procesos y acontecimientos naturales opacos²⁴.

Con el término mito se suelen designar símbolos colectivos, concepciones del mundo, relatos de dioses y héroes, cuentos populares, testimonios religiosos, alegorías de la naturaleza, relatos cosmogónicos, ideologías, etc. Mitología, en cambio, es el sistema cultural global de los mitos singulares de un pueblo o época histórica. Por tanto es la quintaesencia de esos relatos y ese pensamiento de los hombres primitivos en los que se plasma el primer intento de explicación que tiene lugar en la infancia de la humanidad. En este sentido, la mitología es el punto de partida de la poesía y de la historia, un modo de expresión de las ideas y de las percepciones sensibles propia del espíritu del hombre, sólo que en esta forma de expresión los pensamientos se exponen bajo la forma de narraciones (mitos), mientras las percepciones aparecen bajo la forma de acciones (ritos). Pero en ambos casos lo que se hace es articular un caos, darle una forma. Los mitos, la creación y la transmisión de mitos es, en definitiva, un modo humano de interpretar problemas, de solucionar conflictos y de desarrollar formas de vida.

La Ilustración había rechazado la mitología en nombre de la ciencia y del progreso histórico del conocimiento. Sin embargo, el mito y el pensamiento mítico trabajan, ellos también, al servicio del conocimiento. Blumenberg ha desarrollado la idea de que los mitos y las explicaciones científicas de la naturaleza nacen de una misma causa genealógica: la angustia, el miedo a lo desconocido, un estado de dependencia y desprotección ante la amenaza que supone el poder del mundo exterior y la agresión de los otros. El hombre es consciente de que no domina las condiciones ni los medios que hacen posible

²² La desconfianza hacia los sentidos también será importante en la *Estética* de Hegel, donde el arte es una forma inferior de la verdad a causa de su existencia sensible.

²³ En este mismo sentido discurre el «Discurso sobre la mitología» de F. Schlegel, Véase en Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, pp. 117 ss.

su existencia. Para resolver este sentimiento de angustia busca la independencia y la emancipación en un progreso intelectual, técnico y científico que están impulsados por su voluntad de poder o exigencia de libertad. Para Blumenberg, el estado natural no es, pues, como creía Rousseau, una instancia maternal que cobija al hombre, sino una penosa situación de dependencia que es preciso resolver. El temor, la angustia nacen de un sentimiento de desprotección, de una deficiente dotación natural del hombre. Ya Herder había definido al hombre como el animal abandonado por la naturaleza a la libertad, o sea, a la indeterminación. Por tanto, la necesidad más urgente para su supervivencia sería la de adelantarse correctamente a los acontecimientos futuros con ayuda de experiencias recurrentes, desarrollar la facultad de calcular los hechos sin la que ese 'animal no fijado' que es el animal humano no puede tener un momento de tranquilidad²⁵. Y ésta –y no otra– es la base antropológica del comportamiento científico. Desde este punto de vista, la ciencia es sólo un instrumento mejor que el mito, más eficaz y exitoso en orden a lograr la supervivencia y la adaptación a un espacio vital que se transforma rápidamente. Con este instrumento el hombre aprende a controlar cada vez mejor lo que le causa temor por medio de métodos que acaban por convertir las intranquilizadoras incertidumbres del mundo natural en experiencias seguras y controladas. Es decir, se hace capaz de comprender con rapidez complicadas relaciones causales, hasta que logra saber de antemano lo que va a suceder. Este es el motor de la progresiva actitud racionalizadora del mundo y el origen del deseo de conseguir el pleno dominio científico y técnico del mundo.

El mito es también, por tanto, desde esta perspectiva antropológica, un modo de emancipación y de racionalización. En los orígenes no se adora a las fuerzas superiores por amor, sino por temor. La mitología es un procedimiento destinado a mantener esas fuerzas lo más lejos posible de los individuos. Por ejemplo, el politeísmo las pluraliza para relativizar su poder, las complica en conflictos mutuos en una especie de reparto arcaico del poder, como vemos expresado en los poemas de Homero. Y ello inspirado por la necesidad de debilitar el poder omnímodo y el absolutismo de las fuerzas naturales. Otra forma de atenuar las fuerzas superiores desconocidas es el tabú: se concentra el poder violento de lo sagrado en objetos, personas, lugares, etc. y así se puede estar algo más tranquilo alejándose de esos poderes que escapan a nuestro dominio. También en este caso se diversifica el poder supremo de lo sagrado en una gran cantidad de poderes limitados y aislados. Y así, diferenciado lo sagrado en modos y cualidades, ya no es ese otro opaco y oscuro sino que se presenta bajo formas

²⁴ Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, pp. 345 ss. Para la polémica suscitada en torno a esta cuestión, cf. Bohrer, K.H. (ed.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983; Gockel, H., *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1981.

concretas y personales. Es decir, se transpone el anonimato de la supremacía del otro a la supremacía de otras cosas u otros yos. A este respecto, como Nietzsche, Blumenberg alude a la analogía mito-sueño: del mismo modo que el sueño, el mito proyecta en imágenes la energía del inconsciente con el fin de atenuar su intensidad. Por tanto, en definitiva, la ciencia no es una liberación respecto del mito. Esa es una visión superficial. La ciencia es tan sólo un instrumento más eficaz –desde el punto de vista pragmático– que el mítico orden del mundo diseñado por la imaginación.

En los textos prerrománticos que propugnan una ‘nueva mitología’, y que estamos comentando, no se encuentra un desarrollo de esta idea, que está sólo en ellos implícita. Pero se reitera claramente aquella intuición herderiana según la cual el paso evolutivo por el que el hombre deja de ser como el resto de los mamíferos fue «una decisión de la naturaleza en favor de la libertad»²⁶. No obstante, una vez alcanzada la libertad el hombre no dejó por ello de ser un animal. Sigue siendo un animal de manera indirecta, en el sentido de que sus instintos no están inexorablemente determinados por los estímulos del entorno, siendo este margen de indeterminación el que él tiene que determinar, compen-sar, interpretar, etc. con ayuda de los actos simbólicos. De modo que, puesto que es un ser incompleto, que no funciona por instintos naturales heredados genéticamente, el hombre tiene que establecer por su cuenta, mediante actos aprendidos y adquiridos, una relación con la naturaleza de la que nace una imagen del mundo y una cultura. Es como si tuviese que volver a ser regestado en la matriz de una sociedad. Y el mito es un componente esencial de esa segunda matriz que encierra todavía, durante algún tiempo, a la frágil criatura humana en un ámbito de inconsciencia hasta que la da finalmente a luz al mundo histórico cultural. Los mitos cumplirían así una función de socialización y de cohesión colectiva remitiendo a referentes incuestionables. Esta facultad solidarizadora se debe a su naturaleza sintética y a que, por su comunicabilidad, son capaces de armonizar los diferentes valores de un grupo humano o de un pueblo. Como dice Cassirer, los mitos articulan convicciones básicas de valor e instituyen una especie de ‘unidad del sentir’ y una ‘solidaridad de vida’ entre los miembros de una sociedad²⁷.

El pensamiento del joven Nietzsche se desenvuelve todavía muy en la línea de esta concepción del mito y animado por la misma preocupación que mueve al romanticismo. Es decir, busca también una vía de recuperación, en la época moderna, del poder generador de intuiciones, de mitos y de valores culturales más allá de las meras operaciones instrumentales y analíticas de la razón. Y subraya cómo, con el surgimiento en la Grecia clásica de la tragedia como

²⁵ Cf. Gehlen, A., *El hombre*, Salamanca: Sígueme, 1983, p. 54.

²⁶ Herder, J.G., *Iduna*, p. 485.

²⁷ Cf. Cassirer, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE, 1969, vol. I, p. 287.

forma artística, la religión dionisiaca habría dado un último y brillante empuje al mito de los helenos, ya en decadencia, antes de que el socratismo lo suplantara definitivamente. La tragedia habría rescatado así el discurso mítico en un contexto en el que faltaban ya las bases religiosas de la cohesión de la polis por el fuerte avance del racionalismo sofista. En tal situación, la tragedia dejaría ver todavía lo sagrado de un modo simbólico a través de su lenguaje artístico, es decir, mostraría la identidad a la vez terrible y fascinante que se oculta tras todas las leyes y diferencias. Y este es el contexto de su reflexión, en este momento de la evolución de su pensamiento, sobre el drama musical de Wagner, al que describe como combinación de elementos que vinculan un quehacer cúltico-sustancial con un discurso narrativo-mítico. El drama sería, al mismo tiempo, la interpretación mítico-apolínea del culto misterioso y la embriaguez dionisiaca. O sea, sería Dioniso pero interpretado por Apolo, la embriaguez articulada por medio del lenguaje plástico y artístico de los sueños.

Por tanto, el joven Nietzsche también mira al arte como instancia capaz de crear un equivalente del poder unificador de la religión para contrarrestar la alienación y los desgarramientos de la modernidad. Y éste es, sin duda, parte del trasfondo sobre el que se articula la tesis filológica de *El nacimiento de la tragedia*²⁸. Frente al neoclasicismo, ya F. Schlegel había descubierto la Grecia no homérica y no olímpica, es decir, el estrato cúltico-religioso subterráneo que la epopeya apolínea se limitó a articular lingüísticamente y a elaborar simbólicamente. Lo relevante, pues, de la tragedia sería su capacidad para lograr combinar aspectos mágico-participativos o rituales, de naturaleza religiosa, con elementos mítico-narrativos o poéticos, abriendo la posibilidad de una participación en lo sagrado pero a través del discurso distanciado e interpretativo propio del mito. De modo que, en la tragedia, el carácter sustancialista e inmediato de los antiguos cultos se transpondría o se traduciría en el lenguaje del distanciamiento mítico-artístico. Nietzsche lo dice con estas palabras: «La tragedia griega es como un coro dionisiaco que descarga una y otra vez su energía en un mundo apolíneo de imágenes... A lo largo de sucesivas descargas esta primitiva forma de la tragedia desprende la visión del drama. Pero esta manifestación onírica y, por tanto, de naturaleza épica, como objetivación de un estado dionisiaco, no es la redención apolínea de la apariencia, sino que representa la quiebra del individuo y su unión con el ser originario. Y así el drama es la representación apolínea sensible de los conocimientos dionisiacos y de sus efectos, y, por tanto, se encuentra separado de la epopeya como por un abismo»²⁹.

Es cierto, pues, que buena parte del pensamiento del joven Nietzsche gravita también sobre la idea de una no oposición entre mito y razón. Mientras el rito se

²⁸ Véase para más detalles mi libro *Nietzsche: La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid: Tecnos, 2005, pp. 333 ss.

²⁹ NT, tr. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2002, «La visión dionisiaca del mundo».

caracteriza por su estructura mágico-sustancial, el mito lo hace por su estructura lingüístico-polar, aunque la distinción no pueda ser absolutamente tajante como lo demuestra la forma híbrida de la tragedia. En ella el mito se adueña narrativamente de la concepción sustancialista demostrando que la participación en lo sagrado no excluye el discurso distanciado e interpretativo propio del mito, antes bien, ese carácter sustancialista de los antiguos cultos es alcanzado a través y desde el distanciamiento mítico-artístico. Sin embargo, en su pensamiento de madurez, de esta juvenil interpretación de la tragedia Nietzsche rechazará, sobre todo, la concepción de la música como lenguaje capaz de hacer posible el contacto inmediato con la voluntad del mundo. Para el Nietzsche posterior no existe posibilidad alguna de salvar la distancia entre lo sagrado y lo profano, entre lenguaje y ser³⁰. Lingüísticamente el mito como discurso narrativo o el arte como lenguaje formal encubren el abismo de separación metafísica que mantiene aislado al individuo de cualquier tipo de relación inmediata o sustancialista con el ser. El lenguaje es, por lo tanto, una mediación que nunca es posible rebasar, sino que siempre, necesariamente, es a través de él como se traduce y se hace presente la vida como voluntad de poder. Por eso concluye Nietzsche que el núcleo de la voluntad de poder es ser una potencia estética creadora de apariencias, ser voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara, de superficie. Y éste es el sentido que hay que dar a su afirmación de que sólo como fenómeno estético es posible *justificar* el mundo. El arte puede seguir siendo considerado la genuina actividad ‘metafísica’ del hombre porque la vida misma descansa en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectiva y de mentira. Pero en este planteamiento de madurez, el mundo o la sociedad ya no son comprendidos más que como un tejido de simulaciones e interpretaciones a las que no subyace ningún texto, ninguna finalidad, ningún plan.

No se puede situar, pues, sin más a Nietzsche en continuidad con la tradición romántica en relación al valor y a la función de una nueva mitología para la época moderna. Para él, en realidad, el hombre moderno de la racionalidad instrumental es ya un hombre incapaz de vivir entre mitos (*mythenlos*) al estilo del hombre griego. Por tanto, un proyecto de remitologización sólo podría realizarse, consecuentemente, de una manera desmitologizadora, es decir, adoptando un carácter estrictamente estético que se atuviese a la apariencia y a la superficie, pero que no por ello dejara de autopropoñerse como nueva instancia desde la que el mundo queda justificado como fenómeno estético³¹.

³⁰ La tesis de Creuzer, en su *Symbolik*, que Nietzsche conoce bien, es que mito y culto aparecen siempre en estrecha relación (I, 153), aun tratándose de cosas distintas.

³¹ Es significativo que, para Habermas, que en el pensamiento de Nietzsche el mundo sólo pueda justificarse como fenómeno estético significa que el dolor, la crueldad o la tiranía son «la proyección de un espíritu creador que irresponsable y despreocupadamente se entrega al placer que le proporcionan el poder y la arbitrariedad de sus creaciones ilusorias» Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, p. 123.

Si para salir de su nihilismo el hombre moderno necesita una nueva mitología, entonces habría que perseguirla avanzando en la vía, emprendida inicialmente por Friedrich Schlegel, de una radical depuración del fenómeno estético de cualquier adherencia teórica y moral³². En cualquier caso, Nietzsche no sólo es refractario a la secreta intención del romanticismo de renovar/actualizar el cristianismo en la modernidad y su esperanza de redención, sino que toda su crítica a la modernidad parte de un concepto de voluntad de poder como arte que, al hacer estallar el contexto teórico de sus planteamientos de juventud, desaloja de su pensamiento de madurez cualquier rastro consistente y determinante de ése su romanticismo inicial.

4. GRECIA O LA IMAGEN DE LA COMUNIDAD MÍTICA

El problema central de la propuesta temprano-romántica de una nueva mitología para la época moderna consistía en cómo producir un mito con la fuerza normativa y socializadora que los mitos antiguos tenían en función de su participación en lo sagrado, aunque esa participación fuese ahora sólo mediata, es decir, discursivamente transmitida. O sea, se pregunta si es posible –y cómo– conciliar la religión, capaz de dar un sentido a la vida y resolver el problema de la cohesión social, con la conciencia moderna desmitologizadora, crítica y secularizada. Una de las conquistas de la época moderna habría sido la superación, por parte del hombre, del sentimiento de dependencia respecto de la naturaleza o Dios, desde un abierto deseo y exigencia de autoafirmación del propio yo. En esta situación, entonces, lo que una nueva religión y sus mitos volverían a restaurar ¿no sería la antigua situación humana de dependencia y heteronomía respecto de las fuerzas naturales no controladas? Pero, por otra parte, ¿no habría acabado ya el racionalismo moderno y su actividad crítico-analítica no sólo con todos los dioses, sino también con las disposiciones anímicas invocadas por el romanticismo para el entusiasmo nocturno y la embriaguez mística?

Éste sería el contexto espiritual previo en el que Schiller concibió su idea de una religión estética³³ bajo la influencia del concepto rousseauiano de 'religión popular'. En el libro IV de su *Emilio*, Rousseau lleva a cabo una defensa de la vida natural y sugiere la sustitución de la religión institucionalizada por una religión natural³⁴. Lo que hace Schiller es cambiar aquí religión por arte, atribuyendo a éste –en la misma orientación que los autores prerrománticos– la

³² Most, G., «Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas», en *Poetica. Zeitschrift für Sprache und Literaturwissenschaft*, 25/1-2 (1993), pp. 155-175.

³³ Cf. Fricke, G., *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

³⁴ Cf. Rousseau, J.J., *Emilio o la educación*, tr. A.G. Valiente, Barcelona: Fontanella, 1973, p. 156 ss.

capacidad de unificación y cohesión en cuanto instancia de comunicación que tendría que institucionalizarse en el aparato político de un Estado estético del futuro. Lo que distingue a este respecto el planteamiento propiamente romántico del planteamiento idealista –por ejemplo en su versión hegeliana– estriba en que el Hegel maduro no cree ya en la eficacia del arte para ese cometido. Las fuerzas religiosas, que antes producían la integración social, habrían quedado disueltas como consecuencia del proceso de Ilustración. Y este proceso, que no es algo que se haya producido de forma intencionada y voluntaria, no es, en consecuencia, tampoco algo que pueda ser objeto de abolición cuando uno quiera. No se puede decidir ni ordenar el olvido de determinadas ideas, sino que éstas –si se las quiere eliminar– sólo podrían reprimirse o superarse por ideas mejores. En suma, frente a la propuesta schilleriana y romántica de una nueva religión estética o de una nueva mitología, para Hegel es imposible restablecer una religión cuya sustancia misma ha sido superada por la Ilustración. Sólo se podrían paliar los efectos no queridos de la Ilustración mediante una especie de radicalización de sí misma que es lo que él, en el fondo, se propone llevar a cabo pensando la razón como conocimiento reconciliador que de sí alcanza un espíritu absoluto.

No obstante, es indiscutible que la idea de Schiller del arte como el medio en el que el género humano puede formarse para la verdadera libertad política ha tenido, desde su desarrollo en sus *Cartas para la educación estética de la humanidad*, una influencia determinante. Este proceso de formación se referiría a la vida colectiva de un pueblo, no al individuo. Lo que el arte tendría que transformar es la forma de vida que los individuos comparten sobre la base de su carácter público y su capacidad fundadora de comunidad y creadora de solidaridad. Y lo único que el *Systemprogramm* habría añadido a esta idea es la indicación de la centralidad del mito para semejante tarea formadora de sociedad y restauradora de los vínculos comunitarios, así como la consideración del arte en cuanto imagen de una realización utópica de la libertad y, por tanto, en cuanto trasunto para una superación de la dependencia primitiva del hombre respecto de la naturaleza, dependencia incompatible con la conciencia moderna. Se comprende el arte como reino de la libertad frente a la religión como reino del miedo y la dependencia. La idea, pues, de una religión estética quedaría así reformulada como idea de una totalidad ética pensada estéticamente que no reprime ya ninguna fuerza, sino que permite un desarrollo igual de todas ellas, y que es también una religión racional convertida en religión popular a través del arte³⁵.

Pues bien, ya en el planteamiento de Schiller era la polis griega la que proporcionaba el mejor ejemplo de una comunidad cultural, con base estética, que fortalece los vínculos naturales entre sus miembros mediante la celebración de

³⁵ Cf. Gleich, S. v., *Zur Freiheit durch die Schönheit. Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen von F. Schiller*, Sürnau: Kooperative, 1987, p. 27.

las fiestas de la religión olímpica. A esta observación de Schiller, F. Schlegel añadió que, además de la religión olímpica, no había que olvidar la importante función que cumplían, en este mismo sentido, las orgías de los cultos dionisiacos, a lo que se referiría todavía Wagner cuando escribió: «La esperanza de la humanidad de liberarse de una total desmembración de sus fuerzas esenciales en multitud de competencias y prácticas singulares especializadas se alimenta del recuerdo de una época anterior en la que la humanidad estaba unida y podía contemplar una representación íntegra de sí misma en la celebración cültica de un acto poético»³⁶. O sea, el poder unificador de la nueva religión tendría que comprenderse según el ejemplo de la religión griega pero entendida no sólo como religión olímpica, sino como religión que penetra el espíritu y las costumbres de la sociedad, que está presente en las instituciones del Estado y en la praxis cotidiana porque sensibiliza en profundidad la forma de pensar y las motivaciones éticas y morales formando a los individuos en su respeto y adhesión. En la época moderna, la nueva religión que se necesita ya no puede ser la tradicional religión cristiana, por lo que otra forma debe ocupar su lugar ya vacío: «Allí donde la religión se ha vuelto artificial al arte le ha quedado reservada la tarea de salvar su núcleo. Para ello comprende el valor figurativo de los símbolos míticos, que la religión quiere que se tomen como auténticamente verdaderos, a fin de poder reconocer la verdad profunda escondida en ellos por medio de una representación ideal de los mismos»³⁷. En todo caso, en la imaginación de esa nueva religión juega un importantísimo papel entre los románticos la idealización de la polis griega como Edad de oro que, al no existir como tal, expresa la exigencia de trabajar para que se produzca su advenimiento. En este sentido, concretamente los componentes del Círculo de Jena pensaron la Edad de oro como el *eskhaton* de la historia, como su *telos* y su impulso³⁸ pero en el sentido de que, puesto que esa Edad de oro no es nada que haya existido antes ni que exista en el presente, se revela como lo perdido desde siempre. Es algo que sólo se hace presente en la nostalgia de su ausencia, la cual, a priori, no tiene por qué significar su imposibilidad, sino que puede significar sólo un 'todavía no', un 'aún por llegar'. La Edad de oro no sería algo perdido porque hubiese existido en algún momento antes, sino en cuanto que su advenimiento se anuncia por su condición de ser-deseada, o sea, por esa modalidad paradójica que define el movimiento mismo de la *Sehnsucht*: la Edad de oro sólo está presente en su ausencia. Tal es la novedad que aporta, a este desarrollo temático, la *Frühromantik*.

³⁶ Wagner, R., *Dichtungen und Schriften*, vol. 10, p. 240.

³⁷ *Ibid.*, p. 211.

³⁸ Sobre esto véase Heinrich, G., *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik*, Kronberg: Scriptor, 1977; Bann, S., *Romanticism and the rise of history*, Boston: Twayne, 1995; Taminiaux, J., *La nostalgia de la Grèce á l'aube de l'idealisme allemand*, La Haya: Nijhoff, 1971.

La Grecia antigua, la que habría pensado y vivido la unidad del fenómeno con la idea se perfila así como una imagen arquetípica de la Edad de oro, para lo cual se la piensa al margen de cualquier determinación histórica pasada, abstraída de lo que, desde un punto de vista positivista, le proporcionaría la efectividad histórica de algo realmente ocurrido. Por eso, cualquier otra época histórica (como la baja Edad Media) puede jugar igualmente también el mismo papel que Grecia en lo que se puede llamar el ‘imaginario romántico’³⁹. Basta que se le reconozcan los atributos de esa totalidad y que se la abstraiga radicalmente de su historicidad, siempre relativa, para convertirse en pura imagen ideal de lo absoluto y, en cuanto tal, objeto de la *Senhsucht*. Como época histórica propiamente dicha, Grecia es, como cualquier otra época, un lugar de fragmentación y de diferencia de la vida consigo misma. Los románticos de Jena repiten una y otra vez esta condición de la desarmonía de la Grecia histórica en su polémica con el clasicismo de Winckelmann y Lessing. Especialmente Friedrich Schlegel se esfuerza en ofrecer los rasgos concretos de la imagen histórica de Grecia ante la cual es difícil creer –frente a lo que proclama el clasicismo– que haya podido ser esa idealizada Edad de oro. Para Schlegel, Grecia no es la imagen de ninguna ontología de la presencia cósmica, sino la anticipación misma de un proceso de escisión que se prolonga luego y se profundiza en la modernidad. Ahora bien, reconocer en Grecia el reino de la diferencia es reanimar el deseo, la nostalgia, hacer más urgente la acción redentora, recordar que el héroe trágico sólo muere de deseo y así nos llama a cumplir la historia. Schlegel piensa que la desacralización de la Grecia histórica, su relativización irónica, es la mejor apuesta del poder creador inmanente a la nostalgia de lo absoluto.

Aunque esta reflexión desmitologizadora de la Grecia clásica con la que Schlegel polemizó con el neoclasicismo constituye, sin duda, un precedente de la comprensión nietzscheana de los griegos, aquello por lo que éstos pueden representar todavía para el hombre moderno un modelo a imitar o un ejemplo a seguir tiene ya que ver poco, para él, con estos planteamientos románticos y preidealistas. Si la vida es voluntad de poder como fuerza capaz de proyectar imágenes sobre su propio fondo tejido de impulsos en sí mismos desprovistos de sentido y finalidad, entonces hay que valorar como modélico el modo en que los griegos supieron proyectar sobre el fondo terrible y espantoso de la vida la apariencia luminosa de sus dioses olímpicos al tiempo que practicaban también el orgiasmo musical dionisiaco. Es decir, lo admirable de los griegos está en que no se acobardaron ni trataron de liberarse de los aspectos duros y siniestros de la existencia, sino que les hicieron frente y supieron integrarlos mediante su transformación apolínea, demostrando así una plenitud de fuerza

³⁹ Para la comprensión, en este sentido, de la Edad Media, véase Schmid, C., *Die Mittelalterrezeption des 18 Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt: Lang, 1979.

vital y un elevado grado de poder. De ahí su estimación del devenir como *inocente*, ajenos a cualquier exigencia de una justificación moral de la existencia. No sintieron como una culpa la responsabilidad fundamental de ser, y de ser así y no de otra manera. Vivieron en la inocencia que acepta la vida tal como es y no tal como debería ser⁴⁰. Eso es lo más elocuente que encuentra Nietzsche en la cultura griega y concretamente en su religión.

Para Nietzsche, la religión griega homérica expresa, pues, un amor espiritualizado por la vida, un profundo reconocimiento a este mundo y a esta tierra. Es la religión como *serenidad*, como afirmación del devenir y del ser entero sin exclusiones, tal como es. Religión, por tanto, ciertamente como solidaridad del individuo con el cosmos o con la totalidad viviente que es afirmada en el gozo mismo de vivir, totalidad que le incluye a él mismo y que comprende todas las cosas. Pero en esta totalidad no hay ideales endiosados como amos ni fundamentos más o menos convertidos en absolutos: «Los griegos ven a los dioses por encima de ellos, pero no como amos, ni se ven, por tanto, a sí mismos como siervos, a la manera de los judíos. Es la concepción de una raza más feliz y poderosa, un reflejo del ejemplar más logrado de su propia raza, por tanto un ideal y no un contrario de su propia esencia. Hay ahí una afinidad completa... Se tiene de sí mismo una noble imagen cuando uno se da tales dioses»⁴¹. Es decir, la cultura griega, que se caracteriza fundamentalmente –como toda cultura– por una interpretación del mundo y del hombre, se constituye, sobre todo, en función de una determinada valoración que el griego hace de él mismo y de su humanidad como hombre. Pues los valores que el hombre atribuye a las cosas y a sí mismo modifican poco a poco su sustancia y su poder. Y el griego homérico apostó por una valoración de sí como ser no originariamente diferente a los dioses mismos. Los griegos se vieron a sí mismos capaces de vivir en sociedad con potencias tan diferentes y terribles como eran sus dioses primitivos. Se familiarizaron con ellos y convivieron como dos castas de potencia desigual, pero nacidas del mismo origen, sujetas al mismo destino y que pueden discutir juntos sin vergüenza ni temor para ninguno de ambos. En este sentido, los dioses olímpicos aparecen como el fruto de un inigualable esfuerzo de la reflexión en el que triunfa la fuerza y el equilibrio. El griego apuesta por una afirmación de

⁴⁰ CI «Los cuatro grandes errores», §8.

⁴¹ KSA VIII: 5[150]; «Hay formas más nobles de servirse de la ficción poética de los dioses que la de esa autocrucifixión y autoenvilecimiento del hombre en las que han sido maestros los últimos milenios de Europa. Esto es cosa que, por fortuna, aún puede inferirse de toda mirada dirigida a los dioses griegos, a esos reflejos de hombres más nobles y más dueños de sí, en los que el animal se sentía divinizado en el hombre y no se devoraba a sí mismo, no se enfurecía contra sí mismo. Durante un tiempo larguísimo esos griegos se sirvieron de sus dioses cabalmente para mantener alejada de sí la mala conciencia, para seguir estando contentos de su libertad de alma» GM II §23 (tr. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 2001). Cf. también mi «Estudio preliminar» a Nietzsche, F., *El culto griego a los dioses*, ed. D. Sánchez Meca, Madrid: Alderabán, 1999.

sí mismo en el marco de esta rivalidad agonística con sus dioses, que es como decir que apuesta por una transfiguración de la naturaleza por el espíritu y una ordenación del caos por la claridad del orden y de la belleza.

En el ejemplo de los griegos ve Nietzsche, pues, las condiciones *fisiológicas*, no sólo de un arte de gran estilo, sino también de una moral y de una religión afirmativas. Los instintos religiosos arcaicos buscan siempre, en lo profundo del hombre, la relación con la tierra, de la que trata el mito. Las religiones antiguas no son primitiva y orgánicamente códigos morales que funcionan articulando una sociedad e imponiendo un bien y un mal absolutos, sino que son la expresión espiritualizada de impulsos eróticos sublimados o de una crueldad en la que el omnipresente sacrificio de animales o seres humanos es sustituido paulatinamente por el sacrificio de los instintos y de los impulsos corporales en aras de un ideal más elevado. Pero, en cualquier caso, lo que estas religiones propician no es una moral del bien y del mal normativamente categóricos, sino un equilibrio entre dioses y hombres y una sintonía de lo humano con las fuerzas de la naturaleza y de la vida. En esta moral no hay una escisión desgarradora entre ser y deber-ser, entre mundo aparente como mundo de lo imperfecto y malo y mundo ideal como ámbito de la verdad y el bien. Hay *amor fati*, amor de lo que es necesario (*was notwendig ist*) y que no es fatalismo como resignación ante el destino individual, sino integración de la propia vida en el devenir universal en el que el individuo se siente inserto. De este modo, habría sido característico de la religión griega sentir esta indisociabilidad entre yo y mundo como armonía entre libertad y necesidad.