
LAURA QUINTANA

Filósofa
Universidad de los Andes
E-mail: lauracq@hotmail.com

Jacob Burckhardt y el fin de lo clásico

QUINTANA, LAURA, *Jacob Burckhardt y el fin de lo clásico*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 8, N° 8, Bogotá D. C., 2003, Universidad Nacional de Colombia, págs. 71-91.

Resumen

Este ensayo tiene por objeto esbozar algunos elementos significativos del ideal clásico, modelo que había predominado en la estética desde su surgimiento como disciplina filosófica y en la historiografía del arte a través de los conocidos estudios de Joachim Winckelmann. A partir de estas consideraciones podrá mostrarse de qué forma las reflexiones de Jacob Burckhardt sobre la historia, al romper con cierta concepción de la historia y con cierto tipo de historiografía, se distancian de los rasgos propios del clasicismo.

Palabras clave

Laura Quintana, Jacob Burckhardt, clasicismo, historiografía clásica.

Title

Jacob Burckhardt and the End of Classicism

Abstract

The purpose of this essay is to sketch out some significant elements of the classical ideal, a model that had dominated both aesthetics since its rise as a philosophical discipline and historiography of art through Joachim Winckelmann's wellknown studies. Starting from this considerations, it can be shown how Jacob Burckhardt's reflections about history, in breaking with certain conception of history and with certain kind of historiography, take distance from the distinctive features of classicism.

Key words

Laura Quintana, Jacob Burckhardt, Classicism, classic historiography.

¿En qué medida puede decirse que a través de las reflexiones sobre la historia de Jacob Burckhardt se muestra la disolución de “lo clásico”? Ésta es la pregunta que servirá como hilo conductor del presente texto. Sin embargo, ya que la respuesta a este cuestionamiento exige una aclaración preeliminar del significado de “lo clásico”, que puede desbordar los límites de un ensayo breve como éste, la interpretación de este concepto tendrá que ser acotada. Éste se limitará, entonces, concretamente, a la consideración del neoclasicismo que toma voz en la figura de Johann Joachim Winckelmann y se restringirá a un aspecto fundamental de este ideal del gusto: su concepción del arte como educador. Luego, al plantear una lectura posible de la concepción de la historia de Burckhardt y de la concepción del arte que puede seguirse de ella, se intentará mostrar en qué medida, siguiendo las reflexiones de este pensador, se hacen patentes los efectos de la disolución del ideal clásico, por lo menos a la luz del significado fundamental que aquí se le ha otorgado.

LO CLÁSICO: EL ARTE COMO PUNTO DE TRANSICIÓN HACIA LA MORALIDAD

La gente interpretaba entonces la antigüedad como un modelo para el presente, como un surtido de ejemplos ideales [...] La gente buscaba instrucción. El saber estaba de moda entonces, y lo bárbaro no¹.

Al iniciar el prólogo a *Historia del arte en la antigüedad* señala Winckelmann que el objeto principal de esta investigación “consiste, sobre todo, en remontarse hasta los orígenes del arte, seguir sus progresos y variaciones hasta su perfección; marcar su decadencia y caída hasta su desaparición”². A partir de este objetivo es claro que desde esta concepción, se presupone que a lo largo de la historia es posible trazar una curva evolutiva en la que se podrían ordenar sistemáticamente el origen, el desarrollo y la decadencia del arte. Pero, además, si el objeto de la historia del arte tiene que ver con determinar el ciclo del desarrollo del mismo, es claro que, desde este punto de vista, se presupone que sólo existe una forma de arte verdadero, que sólo se alcanza en un punto determinado de la curva evolutiva. Así,

¹ SUSAN SONTAG, *El amante del volcán*, Madrid: Suma de Letras, 2001, págs. 202-203.

² JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid: Aguilar, 1995, pág.

a la luz de esta premisa, en el origen de la curva se encuentran aquellos pueblos que representan los primeros pasos hacia la formación del verdadero arte, en el punto más alto el pueblo que logra su consolidación y maduración plenas y, finalmente, en el descenso, aquellos pueblos en los que se produce su declive y disolución.

Por otra parte, si el propósito que guía esta indagación es el esclarecimiento de la esencia del arte³, es claro que, en una historia como ésta, el estudio de las distintas manifestaciones plásticas a lo largo de la historia de los pueblos –en este caso, a lo largo de la historia de la antigüedad– está supeditado a la consideración de aquel pueblo que habría alcanzado la verdadera esencia del arte. En esa medida, el estudio de los otros pueblos de la antigüedad –egipcios, fenicios, persas– sólo puede servir para “ampliar nuestras ideas y conocimientos y rectificar nuestras opiniones”, es decir, debe considerarse semejante a los ejercicios que precedían a los juegos olímpicos, esto es, como una especie de propedéutica para el estudio del arte verdadero, el alcanzado por el pueblo griego. Pues es aquí, en este pueblo, donde el clasicista aspira encontrar el modelo de verdadera belleza, que le permita encauzar sus concepciones artísticas por el verdadero camino, para deducir reglas que les sirvan como criterio tanto al artista en sus obras como al crítico en sus apreciaciones⁴.

Este camino verdadero habría consistido en recoger las sugerencias de objetos diversos para construir con ellos una forma universal en la que se mostrara la imagen de lo bello. Tal habría sido el camino que alguna vez recorrieron los griegos al “despojar a sus figuras de toda clase de atractivos personales que desvían al espíritu de la verdadera belleza”, para conformar la *belleza ideal* a partir “de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura”⁵. Por lo tanto, la belleza, que para la estética neoclásica es el único objeto del verdadero arte, es una noción que sólo puede surgir cuando se prescinde del carácter individual, concreto, determinado, de los objetos: “La noción de la belleza suma no puede nacer más que en el seno de la meditación, cuando un alma, replegada en sí misma, aparta de sí todas las imágenes individuales”⁶. Tal noción sería, entonces, la idea que recoge lo que un objeto debe ser, es decir, su forma ideal y no su aparente incorrección sensible; y el arte, la imitación plástica de esa noción, que el artista tendría que haber desarrollado primero intelectualmente.

Por lo tanto, en relación con la determinación de la belleza, el clasicista cree que, así como las demás ciencias han podido establecer sus principios siguiendo el

³ Cf. *ibid.*, pág. 95.

⁴ “El arte griego debe servirnos para encauzar nuestras concepciones hacia lo verdadero y deducir reglas para nuestras apreciaciones y trabajos” (*ibid.*, pág. 364).

⁵ *Ibid.*, pág. 415.

⁶ *Ibid.*, pág. 473

camino verdadero, la ciencia del arte debe determinar los principios de éste y de la belleza a partir del único camino verdadero que tiene frente a sí: el estudio del arte griego⁷. Y como en las otras ciencias no es posible que quienes han alcanzado la verdad diverjan, así “los que han contemplado y elegido la belleza como objeto digno de sus meditaciones no es posible que discrepen en esta cualidad, que es una y no diversa”⁸. Sin embargo, en la medida en que la belleza artística no se capta a través de los sentidos, como la natural, sino que precisa de inteligencia, puede suceder que los hombres diverjan en torno a su verdadero significado, pues en ellos dicha facultad tiende a ser obnubilada por el predominio de las pasiones⁹. La captación de la belleza precisa, entonces, de un determinado carácter, un carácter en el que la razón, actuando como el auriga de los afectos, los module y aplaque: “la calma es la actitud más conveniente a la belleza, como lo es al mar; [...] Por eso se exige esta disposición en la obra de arte y en el artista. La noción de la belleza suma no puede nacer más que en el seno de la meditación, cuando un alma, replegada en sí misma, aparta de sí todas las imágenes individuales”¹⁰.

Así, mientras los egipcios, debido a un carácter sombrío y melancólico que tendía a excitarse con los medios más violentos, no habrían podido superar la primera fase del desarrollo del arte¹¹, los griegos pudieron concebir y generar las formas más bellas, gracias, en parte, a la dulzura de su carácter y a la serenidad de su alma¹². Pero, desde este punto de vista, la tranquilidad y el reposo de los griegos no son otra cosa que efecto de su autocontención, del “decoro que éstos trataban de observar siempre en su compostura personal y en sus acciones”¹³. De ahí que, según la estética neoclásica, la belleza sea inseparable de cierta disposición moral, como se ilustra de manera patente en la interpretación del Laocoonte que este gusto legó a la posteridad: “*Laocoonte* es la representación del más vivo dolor que pueda experimentarse en los músculos, los nervios, las venas [...] Mas en la representación de estos horribles tormentos se ve también el alma firme de un gran hombre que lucha contra su desgracia y que quiere ahogar las angustias de su dolor”¹⁴.

⁷ Cf. *ibíd.*, págs. 391-392.

⁸ *Ibid.*, pág. 401.

⁹ *Ibid.*, págs. 394-395.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 473.

¹¹ Cf. *ibíd.*, págs. 185-186.

¹² Cf. *Ibid.*, pág. 365.

¹³ *Ibid.*, pág. 474.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 483. Precisamente, como lo señala Sontag, “éste era el cliché imperante sobre la excelencia del arte clásico: que mostraba el sufrimiento con decoro, la dignidad en medio del horror. En vez de pintar al sacerdote y sus hijos con el aspecto que debían tener, paralizados ante las grandes serpientes que se deslizan hacia ellos [...] vemos básicamente el esfuerzo y la heroica resistencia a la muerte que les

A su vez, resulta notable que el carácter contenido y la serenidad vital que dan vida a la perfección artística en los griegos se relacione con una determinada forma de gobierno:

La manera de pensar del pueblo se elevó por la libertad, como un bello retoño que surge de un tallo vigoroso. Lo mismo que el alma del hombre que piensa se eleva más al aire libre, o en un lugar con amplia perspectiva o en la azotea de un vasto edificio, más que en una habitación estrecha o en un sitio encerrado, del mismo modo la manera de pensar de los griegos libres debe de haber sido diferente de la de los déspotas¹⁵.

En estas palabras se sugiere, en efecto, que la libertad fue condición fundamental para que pudiera darse esa forma de pensar elevada que habría dado vida a la idea de belleza entre los griegos. Y si nos acogemos a la imagen que Winckelmann esboza en la cita –“una habitación estrecha”, “un sitio encerrado”–, un gobierno déspota vendría a significar barreras, límites estrechos que impiden que el alma del hombre que piensa –artista, literato, filósofo– se eleve. Seguidamente se sugiere de qué manera la libertad de los griegos puede relacionarse con su forma de pensar elevada, cuando se señala: “La libertad [...] extendió desde entonces entre este pueblo la primera semilla de los sentimientos nobles. Lo mismo que el espectáculo de la vasta superficie del mar y el aspecto de las olas enormes que vienen a romperse contra las rocas elevan nuestra alma y desvían nuestro espíritu de todas las pequeñeces, igualmente la contemplación de cosas y hombres tan grandes no podía producir concepciones mediocres”. Palabras que no pueden dejar de interpretarse junto a las que vienen más adelante: “mientras que en nosotros las mentes son atiborradas de cosas fútiles hasta la edad en que comienzan a declinar”¹⁶.

El contraste que se establece en las citas anteriores resulta bastante dicente: la libertad alcanzada por los griegos dio vida a nobles sentimientos, concepciones elevadas, mientras que los límites estrechos de un gobierno déspota, al impedir que el alma se eleve, la desvían hacia pequeñeces, cosas fútiles, concepciones mediocres. A la luz de estas afirmaciones críticas, Rosario Assunto considera que el neoclasicismo emprendía una polémica a favor del gusto, que era, a la vez, moral, social y política: “contra el estilo de Corte, contra las costumbres y el espíritu de Corte franceses, contra el despotismo”¹⁷. La “noble sencillez y serena grandeza”

envuelve [...] [En aquellos tiempos] el momento significativo para la representación de una situación intolerable era antes de que el horror total hubiera alcanzado su cumbre, cuando aún podemos encontrar algo *edificante* en el espectáculo” (SONTAG, ob.cit., págs. 405-406 [subrayado mío]).

¹⁵ WINCKELMANN, ob. cit., pág. 376.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 377.

¹⁷ ROSARIO ASSUNTO, *La antigüedad como futuro*, Madrid: Visor, 1990, pág. 28.

serían, precisamente, según el crítico italiano, lo contrario de todo eso y vendrían a significar, entonces, “el aspecto estético de un ideal moral y civil”¹⁸. De acuerdo con esto, podría decirse que, al proclamar la imitación del arte de los griegos, el clasicismo llamaría a recorrer, en sentido inverso, el camino realizado por aquéllos: si los griegos, gracias a su libertad, pudieron engendrar sentimientos nobles y concepciones elevadas capaces de dar vida a un ideal tan perfecto de belleza, los modernos, al imitar ese ideal, podrían alcanzar sentimientos nobles, concepciones elevadas. Se piensa, entonces, que el arte ofrece posibilidades para el “ennoblecimiento del carácter” y, retomando a Schiller, que “toda mejora en política debe partir del ennoblecimiento del carácter”¹⁹. Assunto considera otra cita de Schiller para sintetizar este ideal del clasicismo: “Para resolver el problema político en la práctica conviene iniciar el cambio a través del problema estético, porque a la libertad se llega sólo a través de la belleza”²⁰. Se trataría, entonces, de lograr una sociedad armónica transformando el gusto de los individuos, esto es educándolos en un determinado ideal estético. El clasicista, en efecto, se dirige a individuos, no a masas, pero su pretensión es que, al difundirse tal gusto de individuo a individuo, la masa informe se convierta en la unión de personas conscientes y serenas, capaces de garantizar, por sí mismas, la cohesión social. Pietro Giordani, difusor conocido de las ideas de Winckelmann, expresa con claridad cómo el ideal de belleza clásica, antes recogido, podría realizar tal propósito:

Si contemplas una bella obra de arte, puedes, sin esfuerzo y por el tiempo que quieras, gozar de la variedad hecha unidad en la imitación de lo natural; y no de lo vulgar o defectuoso, sino de lo escogido, perfecto y extraordinario que satisfaga de golpe el inquieto anhelo por lo mejor y que el artista arrancó de la naturaleza, tanto en sus ideas como en su trabajo. De ahí que este goce sereno, fácil, constante, puro, se sienta como el que de una forma más plena contenta el espíritu y el que más convenientemente, sin cansarlo, lo educa [...] [Y ese placer intelectual] traspasando y propagándose recíprocamente de uno a otro de los que disfrutan de él [...] se convierte en eficaz y grato instrumento para promover y mantener la vida social²¹.

Precisamente, este propósito desaparece en la concepción del arte de Burckhardt, pues, como se mostrará a continuación, el abandono de propósitos, finalidades o aspiraciones es lo que, fundamentalmente, caracteriza la visión de la historia de este pensador.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 65.

¹⁹ “Alle Verbesserung im politischen soll von der Veredlung des Charakters ausgehen” (“Klassisch / Klassik / Klassizismus”, vv. AA., *Ästhetische Grundbegriffe*, t. III, Stuttgart: Metzler Verlag, 2001, pág. 302).

²⁰ ASSUNTO, *ob. cit.*, pág. 117.

²¹ *Ibid.*, pág. 46.

BURCKHARDT: ¿EL FIN DE LO CLÁSICO?

Concepción de lo histórico y concepción de la historia

Desde la introducción a sus *Reflexiones sobre la historia universal*, Burckhardt delimita con claridad el objetivo que se propone en ese estudio, a la vez que muestra su distancia de otras concepciones históricas. Concretamente, se aparta de una aproximación a la que denomina erudita y, en general, de los intentos de sistematización de toda filosofía de la historia:

No nos proponemos con nuestras reflexiones dar una guía para el estudio de lo histórico en sentido erudito [*im gelehrten Sinne*], sino simplemente unas sugerencias [*Winke*] para el estudio de lo histórico en los distintos campos del mundo espiritual. [...] Renunciamos así mismo, de antemano, a toda preocupación de orden sistemático. No pretendemos, ni mucho menos, remontarnos a las “ideas histórico-universales”. Nos contentaremos con registrar nuestras percepciones [*Wahrnehmungen*] y con realizar toda una serie de cortes transversales a través de la historia y en la mayor cantidad posible de direcciones²².

Cabe detenerse por un momento en las palabras citadas, pues en ellas aparecen algunos elementos notables para interpretar el punto de vista del autor. En primer lugar, se encuentra la distancia que se establece con el saber erudito, identificado en otros lugares del texto con el estudio del pasado que pretende recoger, en sucesión, una cantidad infinita de hechos²³. En *Historia de la cultura griega*, Burckhardt alude a este tipo de aproximación como “la manera crítico-histórica y arqueológica”, para distanciarse de ella y defender el enfoque de la “historia de la cultura”, el que él mismo ha adoptado en su estudio sobre la historia de los griegos. Según lo que allí se señala, la historia de la cultura sería aquella que “se dirige al interior de la humanidad pretérita y nos dice *cómo era, quería, pensaba, contemplaba y de qué era capaz*”²⁴. Así, en este contexto, el concepto “cultura” adquiere un significado general como el conjunto de concepciones, ideas, creencias, de una época o pueblo, acerca ya sea del Estado, la religión, el arte o la técnica, cuestiones todas que el autor intenta interpretar en su investigación sobre los griegos. Se trata, precisamente, en los términos de nuestra cita, de “los distintos campos del mundo espiritual”, algo a lo que Burckhardt alude en su carta de año nuevo de 1870, con las siguientes palabras: “En cuanto a mí como profesor de historia, se

²² JACOB BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia Universal*, México: FCE, 1983, págs. 43-44.

²³ Cf. *ibid.*, pág. 59.

²⁴ BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, vol. I, Madrid: Revista de Occidente, 1935-1944, pág. 11.

me ha hecho manifiesto un fenómeno bastante curioso: la desvalorización súbita de los meros acontecimientos del pasado. En adelante mi cátedra insistirá tan sólo en lo histórico-cultural”²⁵. De acuerdo con esto, en síntesis, “lo querido y presupuesto resulta más importante que lo acaecido” (1935-1944: 12), pues son las concepciones las que revelan lo que el autor considera que constituye el verdadero tema de la historia, esto es, lo que hay de constante y de variable en todas las manifestaciones del espíritu.

Claramente, en la oposición entre estos dos enfoques se hacen patentes dos concepciones distintas de lo histórico. Mientras que la mirada erudita-arqueológica presupone una única cadena de hechos, esto es, un orden lineal progresivo, cuando intenta recoger la mayor cantidad posible de sucesos en orden cronológico, desde el punto de vista de Burckhardt la vida histórica es un todo²⁶ cuya economía universal de fuerzas nos es imposible abarcar en su conjunto²⁷. No deja de resultar dicente que tal enfoque se relacione con la siguiente sentencia: “si he estudiado el meollo del hombre, / sé también su voluntad y su acción”²⁸, pues con ello se pone de presente que el estudio de lo histórico a través de los distintos campos del espíritu, que Burckhardt se propone, tiene un único punto de partida: el hombre, “el hombre que padece, aspira y actúa; el hombre tal y como es, como ha sido siempre y será”²⁹. Por lo tanto, la única premisa, la única que Burckhardt considera “permanente y posible para nosotros”, al abordar ese todo inabarcable que es la vida histórica, es presuponer que a través de su variabilidad y multiplicidad es posible reconocer elementos constantes, que siempre se repiten en la humanidad.

En contraste, toda aproximación a la historia que pretenda un orden cronológico, como el saber erudito y, en general, toda filosofía de la historia, tiene como premisa un plan universal de acuerdo con el cual lo pasado se ve como antítesis y, a la vez, como etapa previa a nosotros. Así, mientras toda filosofía de la historia presupone que la historia posee un sentido, esto es un orden progresivo que se desarrolla en función de una finalidad determinada, según Burckhardt, de darse tal ordenación no sería determinable por nosotros, pues nunca tendríamos certeza de cuál es el comienzo y cuál el final. De ahí que, desde esta perspectiva, el intento de sistematización, la búsqueda de los orígenes y la previsión del futuro sean desplazados

²⁵ “Mir als Geschichtsdozenten ist ein ganz merkwürdiges Phänomen klar geworden: die plötzliche Entwertung aller blossen ‘Ereignisse’ der Vergangenheit. Meine Kurse heben fortan nur noch das Kulturgeschichtliche hervor” (BURCKHARDT, *Briefe* [ausgewählt von Walter Rehm], Stuttgart: Insel Verlag, 1946, pág. 57).

²⁶ Cfr. BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*, ob. cit., pág. 319.

²⁷ Cf. *ibid.*, págs. 322, 326.

²⁸ BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, ob. cit., pág. 12.

²⁹ *Íd.*, *Reflexiones sobre la historia universal*, ob. cit., pág. 46.

por la búsqueda de lo constante en cortes transversales a través de lo histórico, esto es, teniendo en cuenta diversos puntos de vista y la mayor cantidad posible de direcciones.

Y lo que se muestra, desde la consideración de la vida histórica en cortes transversales, es que el espíritu determina siempre formas de vida que se desarrollan y perecen, súbitamente o por descomposición paulatina, para dar inicio a otras manifestaciones del espíritu³⁰. En esa medida, toda forma de vida parecería estar sometida a un ciclo inevitable que va de su génesis y florecimiento, o plena realización, a su caducidad y supervivencia en la tradición general. Sin embargo, de acuerdo con lo dicho, es claro que, según Burckhardt, este paso del crecimiento a la declinación sigue leyes vitales superiores e inescrutables, de modo que mal haríamos en postular una teoría metafísica sobre el sucederse de estos ciclos y sobre las posibles causas de este movimiento general de lo histórico. Pero tampoco parece tratarse de la afirmación de un “eterno retorno de lo mismo”. Lo que se repite, lo único y constante, son aquellos elementos que, tras haber sido superados a lo largo de la historia, han sido incorporados dentro de una tradición general y sobreviven dentro de ella como gérmenes que fueron absorbidos, aun de manera inconsciente, por la “sangre de la humanidad”³¹.

En cuanto a la universalidad que estas reflexiones pretenden bajo la denominación de “historia universal”, habría que pensar, a la luz de las consideraciones anteriores, que esta generalidad no tiene que ver con la determinación de “ideas histórico-universales” en virtud de las cuales pudieran interpretarse las distintas manifestaciones del espíritu. Más bien, tal universalidad parece referirse a la imagen de conjunto de la humanidad que se pretende conseguir gracias a la posibilidad de contar con los múltiples puntos de vista de distintos pueblos, épocas y culturas³². Y es, precisamente, esta apreciación de conjunto lo que permitiría trazar, con mayor certeza, cortes transversales en la historia para hallar esos elementos constantes que son lo único “que encuentra eco en nosotros y es comprensible para nosotros”:

¿De dónde sabe [el investigador] qué es lo constante y característico, qué una fuerza y qué no? Sólo una lectura múltiple y extensa podría cerciorarle, y *entre tanto* pasará por alto cosas de importancia decisiva y otorgará categoría de esencial y característico a lo meramente accidental³³.

³⁰ Ibid., pág. 49.

³¹ Ibid., pág. 103.

³² Cf. ibíd., pág. 58.

³³ BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, ob. cit., pág. 13.

Pero, además, es el estudio de diversas tradiciones pueblos y culturas lo que puede poner de presente la continuidad espiritual a través de lo histórico que, Burckhardt considera, forma parte de nuestro más alto patrimonio presente. En esa medida, y desde este enfoque, toda cultura, toda época, todo pueblo y sus actitudes frente a lo pasado deben ser objeto de un “interés objetivo”³⁴, y todo hombre, por lo menos todo hombre culto, tendría el deber y la necesidad de conocerlos³⁵. Sería un deber, en la medida en que el conocimiento del pasado, como algo que constituye la herencia de un hombre, es lo que le permite tomar conciencia de la propia envoltura cultural, y esto, según el autor, “es lo único que puede hacer al hombre libre del imperio que, por medio de los símbolos, ejercen sobre él los usos sociales”³⁶. Por lo tanto, es deber del hombre culto actuar con cierta libertad, y su libertad consiste, según lo dicho, en asumir una distancia crítica que le permita actuar con cierta independencia respecto a sus propios condicionamientos culturales. Pero tal libertad sería, al tiempo, una necesidad interna (*Bedürfnis*) que sólo se puede realizar en la medida en que el hombre tome conciencia de la red de condicionamientos y de requerimientos (*Notwendigkeiten*) que lo rodean³⁷. A su vez, es la posesión de tal libertad lo que diferencia radicalmente al hombre culto del bárbaro, cuya actuación, según Burckhardt, por carencia de sentido histórico, se caracteriza por mantenerse “racionalmente esclavizada”, esto es –así habría que pensarlo– dominada por los condicionamientos biológicos y por los usos culturales que éstos determinan.

A la luz de ese interés por la tipicidad cultural, es claro que el intérprete, para comprenderlo como fuente de conocimiento, debe evitar valorar lo interpretado con la medida de sus intereses, lo cual parece implicar cierta distancia con respecto a las propias aspiraciones, así como la capacidad de desprenderse de la mayor cantidad posible de prejuicios³⁸. Sin embargo, con esto Burckhardt tampoco está aspirando a la “objetividad pura”, pues claramente reconoce que “nunca podemos desprendernos por entero de las intenciones de nuestro tiempo y de nuestra propia personalidad”³⁹. Más bien, lo que pretende es un esfuerzo consciente de autocontención por parte del intérprete, que le permita lanzar una mirada sobre lo interpretado,

³⁴ Cf. BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*, ob. cit., pág. 115.

³⁵ “El imperativo especial del hombre culto consiste en poseer y completar en todo lo posible el cuadro de la *continuidad del desenvolvimiento universal*; esto lo distingue, como ser consciente, del bárbaro, que es un inconsciente, del mismo modo que la posibilidad de mirar al pasado y al futuro distingue al hombre del animal, aunque el pasado le atice reproches y el futuro le despierte cuidados” (*Historia de la cultura griega*, ob. cit., pág. 19).

³⁶ BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*, ob. cit., pág. 50.

³⁷ Cf. *ibíd.*, pág. 52.

³⁸ Cf. *ibíd.*, págs. 43, 55, 61, 309.

³⁹ Cf. *ibíd.*, págs. 52-53.

libre, en lo posible, de su acostumbrado egoísmo. Considerando lo ya dicho, podría afirmarse que esta capacidad de comprender es, precisamente, lo que caracteriza al sentido histórico y lo que diferencia al hombre libre del bárbaro.

Ahora bien: teniendo en cuenta esta búsqueda de cierto grado de objetividad, así como la renuncia a una concepción optimista de la historia, se entiende que, según este planteamiento, las distintas culturas no se puedan valorar con la medida del progreso, especialmente del progreso moral, y que tampoco se pueda considerar a una cultura como más afortunada que otra. Ciertamente, según aparecía en lo anterior, Burckhardt no parece renunciar a la distinción entre “hombre culto” y “hombre bárbaro”. Sin embargo, como puede deducirse de lo señalado, con tal distinción no se cualifica la pertenencia de un pueblo a una “cultura universal” o civilización, ni lo contrario, su ausencia, sino la capacidad de un pueblo de tomar conciencia de su pertenencia a una determinada tradición. Así mismo, aunque el autor no parece excluir que se pueda hablar de progreso cultural, de estadios en los que los pueblos alcanzan una cultura más elevada en ciertos aspectos⁴⁰, ello no parece implicar que esté afirmando un “progreso verdadero y absoluto” en el sentido optimista antes señalado:

Cabe dudar incluso de la intensificación del desarrollo *intelectual* (*intellektuelle Entwicklung*), pues, a medida que progresa la cultura, la división del trabajo puede propender a estrechar cada vez más la conciencia del individuo. En las ciencias, la visión de conjunto está ya a punto de empañarse ante todo el cúmulo de descubrimientos especiales de hechos aislados. No hay ningún campo de la vida en que la capacidad en cuanto al detalle crezca simultáneamente con la totalidad; la cultura tiende fácilmente a tropezar con sus propias piernas⁴¹.

Lo que sucedería en aquellos casos en los que la cultura pareciera haber avanzado notablemente en ciertos aspectos es que, para alcanzar tal progreso, se han limitado otras capacidades, de modo que, en términos de Burckhardt, “la cultura tiende a tropezar con sus propias piernas”, esto es a caer por los efectos de su propio progreso. Así, por ejemplo, el crecimiento de las capacidades respecto al detalle, el desarrollo de la especialización, lo que en la cultura moderna se mide como un gran progreso, tiene como contraparte, según el autor, la reducción de la conciencia del individuo y de su capacidad de asir la totalidad, a partir de lo cual parecería que tal cultura tendría que llegar a “morderse la cola”, para usar las

⁴⁰ BURCKHARDT señala dos condiciones de esta elevación: la sociabilidad (cf. *ibíd.*, pág. 111), la capacidad para los renacimientos (cf. *ibíd.*, pág. 114), así como un viraje, particularmente en la poesía, de lo “popular general” a lo individual, “de la escasez de tipos a lo infinitamente múltiple” (cfr., *ibíd.*, pág. 120).

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 113.

palabras de Nietzsche. En relación con el sinsentido de afirmar un progreso ético a lo largo de la historia de la humanidad, las *Reflexiones* son aún más enfáticas:

Ni el alma ni el cerebro del hombre han aumentado sensiblemente en los tiempos históricos, aunque estuviesen completas desde hace mucho tiempo las capacidades. Por eso es altamente ridícula nuestra presunción del progreso ético, comparada con aquellos tiempos de peligro cuya fuerza libre de voluntad se recorta sobre el cielo en cientos de catedrales con sus altas torres⁴².

En estas líneas el autor va contra aquellas aproximaciones a la historia en las que la “cultura universal” o civilización que exhiba un pueblo es el criterio para medir su grado de moralidad⁴³. Ciertamente, reconoce Burckhardt, durante el medioevo, con su “fuerza libre de voluntad”, el desenfreno y la violencia física, la crueldad e incluso la “barbarie” podían ser mayores, pero ello no significa que en esa época se hubiera cultivado en menor grado “el sentimiento del deber y la honradez”. Al contrario, en los llamados tiempos bárbaros, el sentimiento del deber parece haber sido considerablemente alto, más que en una época como la moderna, en la que, según el autor, “la vida se ha vuelto negocio”. Lo que ocurre es que quien mide con el criterio de la civilización mide el progreso por el grado de seguridad y por el sentimiento de comodidad y de paz, los cuales habrían sido alcanzados a través del refinamiento y de la diversificación de las prácticas sociales, así como por la coerción exterior que ejerce el Estado⁴⁴. Sin embargo, parecería que, cuando la seguridad está en peligro –por ejemplo, en la guerra–, el hombre moderno muestra la misma crueldad, violencia, felonía, que ha mostrado a lo largo de su historia, sólo que ataviadas con los más refinados recursos técnicos. Aquí, ciertamente, resuena algo del pesimismo de la concepción hobbesiana de la naturaleza humana; pero, sobre todo, lo que Burckhardt intenta subrayar con esta negación del progreso ético es que ninguna época debe añorarse o rechazarse sino, simplemente, comprenderse.

A la luz de lo anterior, es claro que la presunción de épocas más o menos afortunadas no puede considerarse sino una “ilusión óptica” que empaña al máximo la objetividad del intérprete y su capacidad de comprender. A la base de tales juicios

⁴² *Ibid.*, pág. 112.

⁴³ “Estos juicios consisten en juzgar la dicha y la moralidad de un pueblo o estado de cosas del pasado atendiendo a la difusión de la instrucción escolar, la cultura universal y el confort tal como nosotros lo entendemos, prueba ésta a la que no resiste apenas ningún pueblo o ninguna época del pasado, por lo cual todos ellos son tratados con un grado mayor o menor de conmiseración” (*ibid.*, pág. 315).

⁴⁴ “Lo que suele considerarse como progreso moral se obtiene: a) por la multiplicidad y la plenitud de la cultura, y b) por el sofrenamiento del individuo a consecuencia del incremento enorme del poder del Estado” (*ibid.*, pág. 112).

ilusorios, Burckhardt encuentra varios prejuicios, entre los cuales están la cultura universal, o civilización, y el grado de seguridad aludidos anteriormente, pero también el que se inspira en un gusto determinado: “Estos juicios consideran dichosos los tiempos y los pueblos en los que prevalece especialmente *aquel* elemento que quien emite el juicio considera más importante”. De acuerdo con este prejuicio, se valora como más o menos afortunada la época que parece otorgarle mayor centralidad a aquella facultad que, según el gusto de la época, resulta fundamental, sea ella el sentimiento, la fantasía, la razón o la prudencia⁴⁵.

Dadas estas señas, es posible pensar en el gusto neoclásico y en su apreciación de los griegos como una cultura dichosa, exponente de la más elevada moralidad. En efecto, siguiendo estas consideraciones de Burckhardt podría decirse que tal valoración de la cultura griega procede de una ilusión que lleva a encontrar en esa cultura todos los elementos –la racionalidad, la contención, la nobleza– que el gusto neoclásico privilegia, siendo los griegos, en realidad, según reconoce Burckhardt en su *Historia de la cultura griega*, “más desagradables de lo que cree la mayoría”⁴⁶. Pero, a pesar de que el ideal griego parece quedar atrás según esta consideración, no por eso tal pueblo se considera menos grande y menos digno de ser estudiado. Su grandeza, sin embargo, no debe buscarse en una dicha inexistente o en una calma aparente. Aquí, nuevamente, el autor se distancia del ideal: los griegos fueron grandes, ciertamente, pero no por su perfección moral ni por haber descubierto la verdadera belleza: fueron grandes por haber conseguido “ser originales, espontáneos y conscientes allí donde los demás están dominados por un *tener que* más o menos sombrío”⁴⁷, y por haber llegado a concepciones tan elevadas que aún están presentes en nuestra tradición. La grandeza de los griegos se encuentra, entonces, en su conciencia, su fuerza creativa y su vitalidad; en su capacidad de producir resultados culturales duraderos y de largo alcance: “Todo el conocimiento posterior que poseemos del mundo no hace sino seguir tejiendo la tela empezada por los griegos. Vemos con sus ojos y hablamos con sus expresiones”⁴⁸. En esa medida, afirma Burckhardt, “quien quiera sustraerse a ese conocimiento retrocede”, pero no porque se aleje de la verdad, de la belleza verdadera, sino en la medida en que deja de lado una fuente de conocimiento de gran riqueza vital, fundamental para comprender el horizonte cultural al que pertenece.

⁴⁵ Cf., *ibid.*, pág. 316.

⁴⁶ BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, ob. cit., pág. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 18.

⁴⁸ *Ibid.* pág. 19.

Concepción del arte

Tras haber señalado su distancia de toda filosofía de la historia, Burckhardt se cuestiona hasta qué punto su propia concepción conduce al escepticismo, pues “el verdadero escepticismo tiene su lugar, indudablemente, en un mundo en que los comienzos y el fin son desconocidos y el medio se halla en constante movimiento”⁴⁹. Para responder a esto habría que tener presente, que en el transcurso de la vida histórica, junto a lo condicionado y variable, según se ha señalado, el autor considera que pueden captarse elementos constantes que ponen de presente la continuidad del espíritu a través de la historia. Por tanto, aunque muden las formas en que lo espiritual aparece, lo constante, lo que se repite, lo imperecedero, es lo espiritual mismo. En ese sentido, el espíritu tiene un lado variable, temporal, pero, a la vez, como fuerza vital no está condicionado por el tiempo. Parecería, entonces, que, al afirmar este carácter imperecedero, atemporal de lo espiritual, Burckhardt podría salvarse del “verdadero escepticismo”.

Lo que resulta notable en relación con la cuestión que aquí interesa es que el autor sugiera que el carácter atemporal de lo espiritual aparece primeramente en la consideración de lo bello. En efecto, desde su punto de vista, mientras que incluso “lo verdadero” y “lo bueno” están condicionados por el tiempo, lo bello es “aquello que puede elevarse sobre los tiempos y sus mudanzas y construir un mundo de por sí”⁵⁰. Al estar nosotros condicionados por el tiempo, las concepciones morales, lo que consideramos verdadero y todo los demás elementos de la tradición, exceptuando lo bello, tienden a parecer tanto más distantes y extraños cuanto más lejanos se encuentran de nuestro presente. Lo bello, en cambio, aun estando expuesto exteriormente a la suerte de todo lo terrenal, es decir aunque mude en las formas en que se interpreta y expresa, continúa hablando a través de los tiempos, apasionando y uniendo a las generaciones posteriores⁵¹. En esa medida, es nuestra relación con lo bello lo que primeramente testimonia la continuidad del espíritu a lo largo de la vida histórica.

Ahora bien: de acuerdo con esto, la belleza del arte no tiene que ver con la expresión de un determinado ideal ni con la adecuación a los cánones que tal ideal exige. Lo bello parece tener un significado más amplio que el que delimita la armonía clásica de “la unidad en lo múltiple” y la “noble sencillez”. Lo que aquí parece definir a la obra bella, aquella que puede considerarse propiamente arte⁵², es que

⁴⁹ BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*, ob.cit., págs. 51-52.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 52.

⁵¹ Cfr. *ibid.*, pág. 107.

⁵² Desde el punto de vista de Burckhardt, la obra que merece el *status* de obra de arte es la obra de arte bella. Sin embargo, la belleza artística, como se intentará mostrar en lo que sigue, adquiere un sentido

contenga imágenes “valederas para todos y comprensibles para todos”⁵³ y que, a través de ella, se sientan “la más poderosa voluntad y las sensaciones más fuertes” de una época, que en el artista han encontrado a su mejor intérprete⁵⁴. Teniendo en cuenta lo que Burckhardt califica como “grandeza del artista”, tal vez pueda ampliarse el sentido que la “obra de arte” adquiere según esta concepción.

En primer lugar, el autor considera que la grandeza de un artista se encuentra en su capacidad de “intuir la existencia de otros poderes que corresponden a sus propias fuerzas sombrías”, “grandes mundos que sólo hablan plásticamente a lo que hay de plástico en él”⁵⁵. De acuerdo con esto, la obra que se considera arte tiene, fundamentalmente, el poder de exteriorizar un contenido espiritual latente que no logra expresarse de otra forma, ni por la vía de las ciencias particulares ni en la voz general de la filosofía, sino sólo plásticamente. La obra de arte sería, entonces, la que logra mostrarle a cualquier hombre aspectos y capacidades que él mismo desconocía, la que logra “la multiplicación de lo más íntimo de su ser y de su capacidad”⁵⁶.

Pero también la grandeza del artista reside en su capacidad de expresar las sensaciones del más común de los hombres de un modo más alto de lo que él mismo lo podría hacer, “de trazarle una imagen del mundo limpia de los escombros de lo fortuito y que sólo recoja lo grande, lo que tiene pleno significado (*das Bedeutungsvolle*) y lo bello (*das Schöne*) en una forma transfigurada”⁵⁷. Según se deriva de estas palabras, la obra de arte, además de exteriorizar esas fuerzas misteriosas y desconocidas que permanecen ocultas para el hombre común, es capaz de hacerlo *de cierto modo*. En efecto, se sugiere que el artista es quien puede crear algo a partir de las vibraciones de su alma, de sus propias fuerzas sombrías, que no son individuales y temporales –sólo comprensibles para él y válidas para los de su época– sino que resultan “simbólicamente importantes”, es decir de validez general y permanente⁵⁸. De acuerdo con lo dicho, la obra que consigue esto es aquella que no representa lo fortuito, esto es, lo casual, la particularidad de un caso determinado, sino lo que resulta plenamente significativo, lo que tiene sentido, valor, importancia, para el mundo interior de una época. Pero esto “interior”, por su parte, no es algo fortuito, condicionado, temporal, pues no es otra cosa que el

especial según este planteamiento y está relacionada con condiciones bastantes distintas a las establecidas según el ideal clásico.

⁵³ *Ibid.*, pág. 107.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 275.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 274.

⁵⁶ Cf. *ibid.* pág. 274.

⁵⁷ Cf. *ibid.* págs. 274-275.

⁵⁸ Cf. *ibid.* pág. 106.

espíritu que se mantiene a lo largo de lo histórico como algo imperecedero y atemporal. Por eso, por ser el producto humano capaz de expresar el mundo espiritual de una época, la obra de arte está en condiciones de hablarles a todos los tiempos. Pero, a la vez, ya que la mirada que el artista ofrece del mundo interior sólo se puede exteriorizar a través de él, cada obra de arte es única, irrepetible, y cada artista es insustituible. Por esto tenemos el sentimiento de que, sin tales artistas, “el mundo estaría incompleto, sería inconcebible”⁵⁹.

A la luz de lo anterior se hace patente que, según esta concepción, al arte se le concede una autonomía notable. En efecto, según se ha sugerido, Burckhardt reconoce que lo bello no tiene el mismo carácter que lo bueno y lo verdadero, y así mismo que no es idéntica la región del arte a la que les compete a las ciencias particulares y a la filosofía: mientras que estas últimas se ocupan de algo que existe sin necesidad de ellas, y de descubrir leyes para explicar lo existente, el arte crea un mundo que sólo existe por sí mismo. En este sentido, no basta con presentar la belleza “como punto de transición y como educación para la verdad” —como hacen Schiller y, podríamos decir, el clasicismo en general—, “pues el arte existe en gran medida por el arte mismo”⁶⁰. La función del arte no es, por tanto, transmitir ciertos contenidos que aparezcan como verdaderos dentro de una determinada concepción ni hacer mejores a los individuos, modular su carácter, suavizar sus pasiones o inculcarles un determinado tipo de gusto. No apunta, en síntesis, a un objeto externo a sí, sino a aquellos fragmentos del mundo interior que sólo se revelan plásticamente. De ahí que se afirme que “el arte existe por el arte mismo”. En esta medida, tampoco puede considerarse como mimesis de la realidad o de una determinada idea o pensamiento. El arte, desde este punto de vista, no está para imitar “lo físicamente existente, lo concreto”, pero tampoco para eternizar lo que consideramos importante: “Las verdaderas artes no encuentran en lo terrenal tareas sino motivos, y se desarrollan libremente a través de las vibraciones que éstos les transmiten. ¡Ay del arte que se aferre de un modo preciso a los hechos, o siquiera a los pensamientos!”⁶¹

CONCLUSIONES

De acuerdo con la interpretación esbozada, los efectos de la disolución del ideal clásico en las reflexiones de Burckhardt se harían patentes, especialmente, en

⁵⁹ Cf. *ibid.*, pág. 275.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, pág. 106.

⁶¹ Cf. *ibid.*, págs. 107-108.

dos aspectos: en su concepción de la historia y en su concepción del arte. En efecto, mientras que el clasicista tiene como premisa un concepto de arte verdadero, en virtud del cual concibe la historia del arte en una curva evolutiva en la que serían determinables el origen, el punto cumbre y el declive del mismo, según las consideraciones de Burckhardt acerca de lo histórico, tal pretensión pierde sentido, como lo pierde cualquier aproximación histórica, o filosofía de la historia, que parta de un concepto o plan universal con pretensiones sistemáticas. Por lo tanto, a partir de su visión de lo histórico como un todo imposible de abarcar en su conjunto, en las reflexiones de Burckhardt, se muestra, un primer efecto de la disolución del ideal clasicista.

Al mismo tiempo, esta comprensión de lo histórico sugiere otra transformación: mientras que, desde el punto de vista del clasicista, sólo el punto cumbre merece, por sí mismo, la mayor atención, y los demás momentos sólo una consideración relativa, desde la perspectiva de Burckhardt, al no ser determinable un punto cumbre, todos los puntos y direcciones que se puedan establecer en la totalidad merecen la misma atención como parte de la continuidad histórica. Pero el abandono de la posibilidad de sistematización también implica, según empezó a sugerirse atrás, la disolución de los conceptos ideales, de los fines en virtud de los cuales la cumbre, o momento de mayor progreso y perfección, se valora como tal. En ese sentido, según Burckhardt no habría un único concepto de verdad ni único concepto de bondad a partir de los cuales se pudiera leer toda la historia de la humanidad, sino que se reconoce que la interpretación de tales conceptos está condicionada por los tiempos y los pueblos. Aun el concepto de lo bello, que en esta reflexión adquiere el *status* de atemporalidad, no tiene un contenido determinado en función del cual pudieran valorarse los distintos pueblos como más o menos morales o como más o menos felices. De acuerdo con lo señalado antes, lo bello, como manifestación espiritual perdurable, parece poder expresarse desde las más diversas visiones del mundo y desde las más diversas concepciones morales.

La renuncia a una concepción finalista de la historia también implica que se le asigne una función distinta al arte. Según salió a relucir en lo anterior, para el clasicista el arte debe servir como punto de transición para la verdad y, en esa medida, como un elemento central de la formación moral del hombre. En contraste, según Burckhardt el arte no debe pretender un objeto externo a sí, pero no por eso deja de desempeñar un papel relevante en la vida del individuo como aquello que puede mostrarle mundos que desconocía y que hacen parte de él en tanto fragmentos de esa continuidad espiritual a la que pertenece como hombre.

Por último vale la pena hacer la siguiente precisión. Al sugerir en este ensayo que la posición de Burckhardt representa, en cierto sentido, la disolución de “lo

⁶² Cf. *ibíd.*, pág. 175.

clásico” se está indicando una interpretación de la historia, del arte, del hombre: en breve, una posible consideración del mundo que tomó cuerpo y predominó en una época determinada. A la luz de esto puede entenderse que el mismo concepto adquiriera otro sentido cada vez que Burckhardt lo utiliza para referirse a una categoría de lo espiritual. Así, cuando señala que la huella superficial de las producciones espirituales de todos los tiempos es “lo convencional” mientras la huella más noble es “lo clásico”⁶², este último se refiere a ese carácter imperecedero, atemporal, de todo lo espiritual, que permanece constante a través de las diversas convenciones que cada pueblo y cada época establecen. Podría decirse, entonces, a la luz de lo que ha aparecido antes, que lo clásico, según Burckhardt, vendría a coincidir con lo bello. El desarrollo de esta cuestión rebasa, sin embargo, los límites de este ensayo, pues su objeto no era interpretar el significado que “lo clásico” adquiere según este autor sino vislumbrar en qué medida sus reflexiones muestran la disolución del clasicismo como punto de vista estético.