

Vida, estilo y arquitectura

Desde tiempos inmemoriales, una de las necesidades primordiales experimentadas por los hombres ha sido la de disponer de lugares de cobijo para sobrellevar y desplegar su vida en medio de la naturaleza. Su paso sobre la tierra para habitar en ella, les ha llevado desde los lugares, espacios más elementales encontrados o imaginados allí, hasta la construcción de todos los tipos y tamaños de ciudades reconocibles hoy en día. Uno de los resultados de ese construir y habitar suyos ha sido la formación de asentamientos humanos, pueblos y sociedades, entre los que él mismo trazó paulatinamente también diversas referencias básicas para aprender a conocerse a sí mismo como individuo. Si como es evidente, entremedio de todos los tipos de quehaceres humanos habidos en la historia, la arquitectura y el arquitecto no agotan el multifacético espectro de las actividades humanas, y ellos sólo representan una actividad y una figura de hombre particular, ¿cómo especificar lo propio de una y otro en tanto fenómenos humanos? ¿Cuáles serían algunas, por lo menos, de las vías de doble tránsito que llevan a ambos pasando por la sociedad y el individuo? ¿Por cuáles encrucijadas de otros caminos significativos no habría podido dejar de transitar el arquitecto para realizar sus aspiraciones, propósitos y trabajo?

Para bosquejar una ruta que permita adentrarse en el planteamiento de esas preguntas, nos proponemos delimitar mínimamente algunos de los elementos que están presentes en la reflexión y en la mirada dirigida por F. Nietzsche hacia las construcciones arquitectónicas con las que algunos hombres identificaron el quehacer más propio de sus personales vidas. Puede ser relevante hacer un recorrido por la obra de este filósofo, en la medida en que el tema central de su pensamiento apuntó hacia una crítica radical de la manera en que se había venido entendiendo lo que habría sido la vida humana en el curso de la historia occidental, junto a todo cuanto en

ella y con ella los hombres habían hecho. Su propósito fue el de introducir otros criterios y coordenadas teóricas para comprender las condiciones de existencia de esa vida, en tanto él entendía que, por obra de los tradicionales criterios con que a ésta se la había pensado por parte de la metafísica, la moral y la religión, la vida había sido debilitada y rodaba por la pendiente de la decadencia.

Nihilismo fue el nombre con que él designó a este fenómeno que ya acontecía en su tiempo, pero que sobre todo habría de hacer su plena irrupción en los dos siglos siguientes al suyo, es decir, en este siglo XX que ahora concluye y en el que está próximo a iniciarse. Cualquiera sea el juicio que finalmente nos formemos acerca de lo pensado por Nietzsche, sus palabras enunciadas hace algo más de cien años, efectivamente las dirigió hacia nuestro tiempo, aguardando a que pudieran ser recogidas de algún modo en él y así contribuir eventualmente a bosquejar otra forma de hacer y recrear los hombres, los hechos y quehaceres de su existencia. Y en este caso, tal vez pudieran tener algún grado de pertinencia actual a la hora de dar una mirada desde su filosofía a la arquitectura y la ciudad.

Sin embargo, de inmediato cabría decir que son muy escasas las referencias directas hechas por Nietzsche en su obra a estos dos temas. Dada la conexión de la arquitectura con el arte, se constata que son mucho más numerosas sus reflexiones acerca de otras formas del arte, y precisamente en la medida en que mediante ellas los hombres procuraron, o bien despejar ese dato no entregado a ellos por las comunidades en que habitaban, ese enigma a resolver, esa X que convierte en una ecuación a su vida personal en algunos de sus momentos decisivos de ella, o bien en tanto a través de esas formas artísticas se insertaban en y respondían a exigencias y realidades de esas mismas comunidades. La música, el teatro, la poesía, la prosa literaria, la retórica, la pintura, la danza, junto a las actitudes, sentimientos, propósitos y significados que tuvieron tales actividades para los individuos que las hicieron suyas, recibieron de él una preocupación teórica mucho más amplia que la arquitectura y el arquitecto. A pesar de eso, las relaciones que establece entre éstos y aquéllas, son especialmente significativas en varios casos que habremos de especificar, pero aún

más cuando establece el nexo entre la arquitectura y esa otra antigua realidad humana que subyace incluso a las formas primeras de manifestación del arte: la religión.

La religión y el arte: el relevo de los sentimientos

En un fragmento inédito en 1877 Nietzsche establece en una frase pregnante y llena de sentidos, los dos puntos extremos entre los que se mueve la actividad de la arquitectura: lo humano y lo divino. Allí dice: «Si los hombres no hubiesen construido casas para los dioses, la arquitectura aún se encontraría en la cuna». ¹ No es el punto de inicio o el de origen de la arquitectura lo que allí queda señalado, ni tampoco se designa a un hecho que ha formado parte de la vida de los hombres, los dioses, que sea de competencia exclusiva de los arquitectos, aun cuando sea tan decisivo para ellos que sin éstos, escasamente habrían aprendido a dar sus primeros pasos sobre la tierra. Aunque resulte curioso o sorprendente, no es tampoco a partir de lo que esos hombres puedan haber hecho o construido en vistas de la satisfacción de una de sus necesidades básicas o de las de sus semejantes, como ellos habrían adquirido una identidad para su hacer que los convirtiera en seres autónomos capaces de dar cuenta libremente de lo que entendían como su quehacer más propio, y alcanzar así lo que pudiera considerarse como su mayoría de edad.

A pesar de la común necesidad terrenal experimentada por todos los hombres de disponer de un cobijo, sólo habría sido a partir de la fuerza con que ellos experimentaron unos sentimientos volcados hacia esa realidad, supraterrrenal, sobrenatural, que son los dioses, como algunos hombres habrían recorrido el largo camino que va desde realizar un trabajo que satisficiera algo de que habían menester, hasta convertir a la arquitectura en una actividad emparentada con el arte. Si en este recorrido se hace patente la condición histórica de la arquitectura, el parentesco final con el arte a que ella pueda haber accedido, lo habría logrado en la medida en que transitó previamente por las experiencias vividas por los hombres en el ámbito de la

¹ SW.KSA., 8. 23[167].

religión. Así, la mayoría de edad de la arquitectura es, para Nietzsche, una realidad indisociable del encuentro de ella con las experiencias humanas que la religión y el arte dejan traslucir. ¿Cómo orientarse en ese cruce de por lo menos tres caminos que hizo salir de la cuna a la arquitectura?

Cuando Nietzsche piensa el hecho de la vida humana, lo hace efectivamente sobre la base de que ella es algo que ha *llegado a ser*, no sólo en el sentido de que todo lo humano no siempre fue como hoy lo vemos y entendemos y que se encuentra en un continuo proceso de cambios, tanto como sucede con las facultades y los elementos fundamentales con que los hombres han logrado todo cuanto efectivamente han hecho en el curso de los siglos, sino que también ese devenir fuerza a la filosofía a tener que aceptar y asumir la condición radicalmente histórica de la existencia humana. Y esto trae como consecuencia que no se pueda ya afirmar la existencia de hechos eternos y, por consiguiente, tampoco la de verdades absolutas.² La modestia y el tener que acercarse a las cosas y a los hechos desde muchos lados, perspectivas para llegar a conocerlos, es la actitud que se desprende como propia para este modo de ejercer la filosofía, la que se convierte en algo así como la otra cara de la moneda de la historia, o bien la historia en el reverso de la moneda de la filosofía.

Pero entonces, ¿cómo habría de entenderse la especial importancia que Nietzsche otorga al existencia de los dioses para comprender el proceso de crecimiento y de mayoría de edad de la arquitectura? Qué sea lo que sucede con los dioses y con los hombres y especialmente en la relación de éstos con aquéllos, permitiría avanzar un poco más, en este caso, en las etapas de esa edad. Consecuente con su planteamiento de pensar históricamente los problemas tradicionales de la filosofía, Nietzsche desplaza el ámbito en que se ha solido situar e interrogar por la presencia de lo divino en lo humano. Así, dice: «Antes se buscaba demostrar que no existía un dios, —hoy se muestra cómo pudo *surgir* la creencia de que exista un dios y de qué manera esta creencia ha recibido su peso e importancia: de este modo se convierte en superflua

² HdH., I, §2

una contraprueba de que Dios exista». ³ Con esta propuesta suya, la existencia de los dioses queda despojada de una supuesta condición de eternidad, para convertirse más bien en un hecho que sólo a partir de ciertos momentos comenzó a gravitar como decisivo en las vidas de los hombres, y que lo hizo bajo el modo de un peculiar sentimiento: el de la creencia en que habría o debería haber algo que tuviese una condición distinta que la de la finitud y mortalidad humana, y que permaneciese siempre siendo igual a sí mismo, poseyendo un tipo de existencia que estuviese más allá o por encima que los desagradables o dolorosos cambios experimentados por el hombre en su vida cotidiana. Eran también unos dioses o un dios al que se le atribuía un poder capaz de determinar el curso de los fenómenos naturales, y que se expresaba en la voluntad de ese dios para, en un caso dado, acoger los ruegos y oraciones de los hombres para modificar dicho curso, o bien abstenerse de hacerlo, de acuerdo a los humanamente inescrutables designios de esa voluntad divina. ⁴

Frente al sentimiento de impotencia para controlar o dominar tantos hechos y situaciones experimentadas diariamente por los hombres, el poderío atribuido a ese dios no podía encontrarse sino en las antípodas de lo que era accesible a los mortales. Y aquí es donde Nietzsche entiende que la arquitectura contribuyó a generar unos espacios en lo que tuviera cabida y pudiera expresarse toda la complejidad de los sentimientos que atravesaban y mantenían en vilo a muchos de sus deseos y acciones posibles. Al construir casas para los dioses, la arquitectura habría ido paulatinamente poniendo a disposición de los hombres espacios cada vez más apropiados para que ellos pudieran sentir como habitual, como un hábito que se puede cumplir a ojos cerrados, su personal relación con los sentimientos que en ellos despiertan la misteriosa presencia y lejanía, enigmático poderío, reposo y paz prometidos por los dioses o el dios. Un dios en el que se cree porque se lo siente como un cauce seguro

³ A., §95.

⁴ En distintos lugares de su obra Nietzsche reflexiona acerca de diversas situaciones y sentimientos marcados por el espíritu de la vida religiosa. Entre otros, ver HdH., I. Tercera parte, La vida religiosa. Especialmente §110, §111, §115, §130-§135, §140-143.

por el cual pueden discurrir en una sola dirección y más apaciguadamente las esperanzas, las vivencias y sentimientos que su difícil vida diaria. En este contexto es que se pueden enunciar dos principios que, en el fondo, dicen lo mismo, pero expresados desde dos actitudes frente a lo divino y que, señala Nietzsche, habrían regido a la construcción de las casas para los dioses: «La arquitectura: traer cerca a lo *lejano* (iglesia de San Pedro) otro principio: la mayor aspiración posible hacia lo lejano».⁵

Pero esas construcciones, iglesias, realizadas bajo el amparo de la religión, expresan también otras realidades humanas marcadas por las transformaciones que la historia pone al descubierto. En ese mismo fragmento en que Nietzsche se refería a cómo habría salido la arquitectura de la cuna, afirma a renglón seguido: «Las tareas que el hombre se planteó sobre la base de supuestos falsos (por ejemplo, el alma separable del cuerpo), ha dado lugar a las formas superiores de la cultura. Las “verdades” no son capaces de entregar tales motivos». Si bien las religiones, especialmente la cristiana, al dar cabida a la posibilidad de que los sentimientos humanos se expresasen en toda su diversidad y contradictoriedad y, a la vez, se refinasen en pos de una espiritualidad que permitió la aparición de las más elevadas formas de cultura —espiritualidad traducida en la materia y la piedra de las grandes catedrales—, éstas pudieron llegar a adquirir su dignidad a pesar de que se asentaban sobre un falso supuesto: la inmortalidad del alma, sólo posible como algo separado y distinto del cuerpo perecible y corruptible: una inmortalidad mediante la que precisamente los hombres no procuraban otra cosa más que consolidar un sentimiento, una creencia mediante la cual poder participar de y sentir dentro sí a eso lejano. Sobre el trasfondo del pensamiento de Nietzsche, aquí esbozado, ese acortamiento de la distancia entre el humano lo divino logrado por la religión y sus iglesias a través de la creencia en esa peculiar inmortalidad, supone que: 1) los sentimientos en que se apoya tal creencia son más fuertes que las «verdades» que un discurso cualquiera de la razón puede enunciar y argumentar; 2) que la cultura sólo puede aspirar a formas superio-

⁵ SW.KSA., 10. 7[13].

res de humanidad en la medida en que se haga cargo de todo el complejo de fuerzas, es decir, de sentimientos y pasiones, de conceptos e ideas, que configuran el sutil y complejo entramado de las acciones de los hombres; 3) que en tanto esa creencia en la inmortalidad se debilite y comience a haber hombres que se sitúen de otro modo frente a la realidad de sus cuerpos y de la naturaleza —como, por ejemplo, los hombres que iniciaron la práctica del saber hipotético y experimental de las ciencias modernas—, se pondrá una vez más de manifiesto que no existen hechos eternos ni verdades absolutas; 4) que con todo lo importante que pueda haber sido la religión para los hombres y la cultura, es esa una realidad también histórica, expuesta a los avatares del devenir y la transformación de lo que alguna vez fue.

Pero tratándose del hombre, que tiene a su espalda una historia de milenios y millones de años, su permanencia como un ser viviente en ella supone también una capacidad para transformar y recrear de otro modo todo cuanto ha formado parte de su existencia.⁶ Otro camino transitado por el hombre y que se cruza con el de la religión, es el del arte, en el cual también la arquitectura ha dejado sus huellas. Y nuevamente el punto de conexión entre ambas son aquellos sentimientos que han ido poblando, enriqueciendo, haciendo cada vez más compleja, caleidoscópica, múltiple y delicada en sus relaciones íntimas el alma de cada hombre, aquella desde la

⁶ Parece oportuno transcribir un fragmento en el que Nietzsche se refiere al proceso de cambios de los sentimientos en el alma del hombre, suscitados por el culto de la religión en conjunto con las construcciones arquitectónicas, y que pueden perdurar en esa alma: «*Pervivencia del culto religioso en el ánimo*. La Iglesia católica, y antes que ella todo culto antiguo, dominaba toda gama de medios por los que el hombre es transportado a disposiciones insólitas y arrancado al frío cálculo o al puro pensamiento racional. Una iglesia estremecida por sonos profundos, invocaciones sordas, regulares, contenidas, de una cohorte de sacerdotes que involuntariamente transmite su tensión a la comunidad y la hace escuchar casi angustiada, como si se preparase un milagro, el soplo de la *arquitectura* que como morada de una deidad se extiende a lo indeterminado y en todos los espacios sombríos hace temer el despertar de la misma: ¿quién querría retrotraer al hombre a semejantes fenómenos, si ya no se cree en los presupuestos de los mismos? Pero los resultados de todo ello, sin embargo, no se han perdido: el mundo interno de las disposiciones sublimes, conmovidas, llenas de presentimientos, profundamente contritas, dichosamente esperanzadas, se lo ha hecho ingénito al hombre primordialmente el culto; lo que de ello existe ahora en el alma fue cultivado en grande cuando aquél germinaba, crecía y florecía». HdH., I, §130. (La itálica en el texto es nuestra).

cual procura comunicarse tanto consigo mismo como con los otros seres humanos. En dos fragmentos escritos por Nietzsche también en 1877 señala la manera como interviene el arte en lo logrado por esa primera elaboración de los sentimientos experimentados por los hombres frente a lo divino, cumplida bajo la tutela de la religión. En uno de ellos dice: «El arte retoma los sentimientos que han sido enaltecidos mediante la religión».⁷ Y en el otro agrega: «El arte levanta su cabeza allí donde las religiones se debilitan. Él se hace cargo de una cantidad de sentimientos y estados de ánimo engendrados mediante la religión, los coloca en su corazón, y se convierte él mismo en más profundo, lleno de alma, de manera que es capaz de comunicar lo que antes no podía: elevación y exaltación».⁸ Hacerse cargo de aquel progresivo modelar y refinar las experiencias vividas íntimamente por los hombres en su relación con aquella realidad de algún modo otra y lejana de lo divino, que habían crecido y florecido bajo el amparo de sentimientos religiosos. Retomar lo que de éstos se hallaba entreverado dentro de los hombres con la vivencia de la persistencia de lo eterno, para traducirlos y desplazarlos hacia el proceso de creación de obras con las que comenzar a abrir otra vía de acceso hacia lo que ellos también podían hacer en y con sus propias vidas, son actitudes mediante las que el arte paulatinamente habría ido cambiando los acentos pronunciados por la modulación religiosa de esos sentimientos. El arte transita igualmente por ese largo camino mediante el cual se acorta la distancia con aquella lejanía de otrora, que atraía inercialmente a los hombres y gravitaba sobre ellos, en la medida misma en que a eso divino además se lo entendía como el origen del humano.

248

Pero si los hechos y acciones de los hombres no parecen caer sin más en un vacío en el que ellos se diluyan y aniquilen, sino más bien, entremedio del juego y conflicto del olvido y la memoria, «la historia siempre habla *nuevas verdades*»⁹, como

⁷ SW.KSA., 8 24[1].

⁸ HdH., I, §150.

⁹ SW.KSA., 10. 16[78].

aquélla que acaba proclamando la transformación de un *origen* divino en no más que una *creencia* surgida algún día en el alma de los hombres, cabe considerar que ese acontecimiento tampoco habría dejado de tener consecuencias, de proveer otros hechos, verdades que vinieran a reemplazar a aquellas enunciadas con voz suprahumana desde un origen cuya fuerza de credibilidad comenzó también a debilitarse. Es en medio de este arduo proceso de cambios y reajustes de la percepción que los hombres experimentaron en algún momento con respecto a los sentimientos que configuran, agitan la «interioridad» de sus cuerpos, de su alma, así como de la distancia que media entre esos sentimientos suyos y lo que los provoca, proviniendo de todo cuanto en su entorno los afecta, que el arte habría abierto otra vía de expresión y comunicación de lo que ellos sentían que les sucedía. La transformación de la otrora inquebrantable presencia en los hombres que un origen divino, como única instancia dadora de sentido a sus actos, habría conducido a que «lo *próximo*, lo entorno-nuestro, lo dentro-de-nosotros comenzase paulatinamente a mostrar colores y bellezas y enigmas y riquezas de sentido, de los que la humanidad más antigua nada pudo soñar».¹⁰

De entre lo dicho, y sin ninguna pretensión de establecer cronologías o periodizaciones estrictas en la milenaria formación histórica de los pliegues del alma humana, se puede apreciar que Nietzsche destaca aquí el hecho de que el arte no se agota en las obras realizadas. Así como tampoco los artistas agotan el espectro de figuras y posibilidades de lo humano, pues comparten con el resto de los hombres las mismas condiciones de existencia y oportunidades de percepción de sí mismos como individuos, aunque cada uno de ellos pueda relacionarse de distinta manera con lo que conforma su «núcleo» interior. El proceso de creación allí iniciado por esos hombres a los que luego se les llamó artistas, se extiende hasta dentro y lo profundo de sus cuerpos, de manera que cuanto de éstos allí surge y se expresa transfiguradamente, el arte los distingue y los hace suyos, los «coloca en su corazón», en ese

¹⁰ A., §44. (Traducción nuestra).

elocuente punto de convergencia y redistribución de los sentimientos, pasiones, palabras, imágenes, sonidos, ideas que los animan y son traducidos luego en obra. Así es como el arte queda «lleno de alma». Nietzsche pone en juego aquí una interpretación del alma que no sólo se ha ido modificando mediante el cambio de la mirada y de las sensaciones experimentadas por el artista hacia lo que se encuentra en su derredor, sino también de acuerdo a lo que él —al asumir el sentido histórico como instancia decisiva para dar cuenta de los hechos humanos— llama como «la felicidad del historiador», aquélla que éste siente al constatar que «el reino de los cielos es el del cambio, con primavera y otoño, con invierno y verano», de manera que ahora puede sentirse «feliz porque alberga dentro de sí no “una alma inmortal”, sino muchas *almas mortales*».¹¹

Y la condición mortal de esta otra alma es aquélla propuesta por él como configurada por toda la pluralidad de fuerzas y sentimientos que se perfilan y expresan dentro de la única realidad humana en que pueden aparecer y ser sentidas como tales, en el cuerpo de los hombres, y que además se articulan entre sí de acuerdo a las exigencias y modalidades prevalecientes o en pugna dentro de una sociedad dada. Las fórmulas usadas por Nietzsche para expresar este cambio de perspectiva interpretativa acerca de los datos y hechos más elementales constitutivos del hombre son: «nuestro cuerpo, en efecto, no es más que una estructura social de muchas almas», y luego, especificando uno de los términos de esa fórmula, propone entender el «alma como estructura social de los instintos y afectos».¹² Sobre la base de estas dos fórmulas se podrá apreciar el trasfondo de realidades individuales y de líneas de horizonte saturadas con elementos de sociabilidad que se hacen presentes en el arte y los artistas cuando ellos, a través de «la intensidad y la multiplicidad de los goces de la vida»¹³ que se transparentan en sus obras y en su propio proceso

¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹² MBM., §19 y §12.

¹³ HdH., I, §222. En este contexto creemos pertinente citar por lo menos parte del fragmento en que aparece esta cita: «(...) para nuestra concepción el artista nunca puede darle a su imagen más

de forjarlas, habrían contribuido a delinear, afianzar y a dejar abiertas las puertas a todo el entramado de sentimientos humanos, susceptibles de ser reconocidos como propios por una comunidad y que pueden manifestarse en los múltiples modos de la convivencia social.

Con este viraje introducido por Nietzsche para reinterpretar el proceso de formación del alma humana, que en esta ocasión nos pueda llevar desde esa cuna en que se encontraba la arquitectura antes de construir casas para los dioses, hasta el momento actual en que esa ya no es la tarea constructiva más decisiva para ella, podemos ahora abordar otros aspectos del problema que nos trazamos para esta ocasión. En un fragmento del verano de 1880, Nietzsche establece un parentesco entre el arte, la arquitectura y la retórica, en donde estas dos últimas quedan marcadas en su relación con el primero mediante la manera en que logren recrear, transfigurar la utilidad de que son deudoras, en un primer momento al menos. Pues al encontrarse ambas insertas desde la partida en una red de intereses y de necesidades, a la vez, propias y de otros hombres, el propósito de ellas tiene como primera tarea responder con efectividad a lo que de ellas se espera: persuadir mediante un discurso, hacer habitable una construcción. Ante la posibilidad que en cada caso tienen de convertir sus discursos y construcciones en obras de arte, todo se juega en la apuesta que hagan acerca del peso y presencia de la utilidad. «La retórica [es] un arte como la arquitectura —la utilidad es la primera norma (y tan pronto ella actúa conscientemente como arte, supera el efecto de su utilidad o lo pone en cuestión. ¿O a la inversa?). Allí no debemos pensar en la utilidad, sino ser conducidos inadvertidamente hacia el hecho de que nos será de utilidad».¹⁴ Borrar sin olvidar, seducir sin prometer, parecieran ser las acciones que habrían de estar presentes en ese actuar

que validez para una época, pues el hombre en conjunto ha devenido y es mudable, y ni siquiera el hombre singular es nada fijo y persistente. (...) ¿Qué posición le queda ahora todavía al arte después de esta constatación? Ante todo, durante milenios ha enseñado a ver con interés y placer la vida en todas sus formas y a llevar nuestro sentimiento tan lejos que finalmente exclamemos: “sea como sea la vida, es buena”.

¹⁴ SW.KSA., 9 4[31].

consciente y conducción inadvertida en la oscilación entre lo útil y el arte que, por lo pronto, habría de cumplir la arquitectura. Si para construir, ésta no puede menos que hacer uso de «relaciones de líneas y masas» que no pueden ser extrañas «a las leyes de la mecánica», a pesar de todo, no tendrá más alternativa que esquivar de algún modo imaginativo a éstas, ni otros recursos con qué hacerlo, sino cuando ha «conquistado un inmenso campo de recursos simbólicos»¹⁵ de que el arquitecto ha de poder disponer a través de dos vías. De su intelecto, que los introduce en la masa y los espacios con que trabaja, y de su alma, en la que se apoya y de la que destila toda la trama de sentimientos albergados en ella y que ha de trasponer en símbolos legibles para los hombres. Pues Nietzsche no duda a la hora de delimitar el campo en el que el arte se manifiesta: «El arte no pertenece a la naturaleza, sino únicamente al hombre», y esto se logra en la medida en que «el arte se va *llenando* cada vez más de *alma*».¹⁶

Este proceso recíproco de deslinde y permeabilidad entre el arte y el alma, que conduce a reafirmar en el hombre su condición de ser mortal, al punto que a través suyo puede llegar a aprender a verse a sí mismo por entero sin temor y sin tener que biquear hacia una dimensión divina, otra y distinta que él, queda reforzado mediante lo que Nietzsche considera como el logro esencial del arte: «su *perfeccionamiento-de-la-existencia*, su producción de la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia*».¹⁷ El recurso a que echa mano el arte para decir sí, para llevar a su máxima posibilidad de manifestación y esplendor a la pluralidad de elementos, de fuerzas y sentimientos que configuran la vida en su doble y compleja procedencia individual y social, es la de elevarlos hasta la belleza. Pero una vez más, a propósito de la generación de lo bello y de lo que tradicionalmente se ha considerado como su opuesto, lo feo, Nietzsche piensa con toda radicalidad la condición de lo humano, e interpreta al hombre como la única instancia

¹⁵ HdH., I, §215.

¹⁶ SW.KSA., 8. 23[150] y 8. 23[138].

¹⁷ SW.KSA., 13. 14[47].

creadora históricamente habida y constatable de la que ambos pueden surgir. En un fragmento de 1888 que reproducimos con amplitud, afirma:

Nada está más condicionado, digamos *limitado*, que nuestro sentimiento de lo bello. Quien quisiera pensarlo separado del placer del hombre por el hombre, de inmediato perdería el suelo bajo los pies. En lo bello el hombre se admira en cuanto tipo: en casos extremos él se adora a sí mismo. Pertenece a la esencia de un tipo que él sólo sea feliz ante su aspecto, —que él se afirma a sí mismo y sólo a sí mismo. El hombre, por mucho que él vea colmado el mundo con bellezas, él lo ha colmado siempre sólo con su propia «belleza»: es decir, él considera como bello a todo lo que le recuerda el sentimiento de perfección con que él, en tanto hombre, se encuentra entre todas las cosas (...) «Nada es bello: sólo el hombre es bello». Toda nuestra estética descansa sobre esta ingenuidad: ella es su primera «verdad». Agreguemos de inmediato la «verdad» complementaria, que no es menos ingenua: que nada hay más feo que el hombre *malgrado*. Donde el hombre más sufre por lo feo, sufre por el aborto de su tipo; y cuando incluso remotamente se le recuerda ese aborto, allí coloca el predicado «feo». (...) El sentimiento de poder, de la voluntad de poder —eso crece con lo bello, esa decae con lo feo.¹⁸

Destaquemos sólo algunas cuestiones de este texto en el que se alude ya el tema central para Nietzsche de la voluntad de poder, como sentimiento fundamental con el cual dar cuenta del hecho de la vida humana, en este caso en conexión con el concepto de lo bello y el lugar ocupado por éste en el arte, que nos permitirá deslindar luego la posición que a este propósito le otorga Nietzsche a la arquitectura y al arquitecto. Allí él propone, por lo pronto, que lo «bello» o lo «feo» no son algo que tenga una existencia en sí mismo, sino más bien son tan sólo un predicado que se asigna a algo. De manera que al calificar a una obra o cosa como «bella», lo que hacemos es introducir en ellas un sentimiento con el cual se expresa nuestra relación, disposición para con ellas, el que a su vez remite a nuestras particulares condiciones

¹⁸ SW.KSA., 13. 16[40].

de existencia. Y si bien éstas nos abren hacia lo que hay en torno nuestro, a la vez que eso bello puede confirmar y reforzar la percepción que tenemos de tales condiciones, el cambio experimentado por éstas en el curso de la historia multiplica y, por ello, limita e introduce, por lo pronto, diferencias epocales en las modalidades según las cuales el hombre se percibe a sí mismo y a cuanto de su entorno transparece recortado sobre el horizonte de la sociedad y naturaleza en que habita. La persistencia con que el hombre habría llenado de belleza el mundo, procedería de este giro con el cual Nietzsche procura pensar al hombre por sobre las inercias del sentimiento religioso, pero también más acá del sentimiento metafísico que aparecerá más tarde, que lo habrían alejado interpretativamente de los elementos que configuran esas realidades incanjeables suyas, como son su cuerpo y su alma.

En su esfuerzo por pensar Nietzsche al hombre sin renunciar a la historia, en lugar de asignarle una esencia que hubiera de ser una y universal, determinante de todo cuanto él sea y haga, apuesta por mantener y por abrirse a la comprensión de la diversidad de los modos de ser hombre habidos, en tanto destaca lo que especificaría al querer y quehacer de cada *tipo* de hombre: afirmarse a sí mismo y sólo a sí mismo. Mediante esta actitud y los sentimientos que la explicitan en sus posibilidades de conocimiento y comunicación consigo mismo y, paralela e inevitablemente con los otros hombres y las cosas entre las que todos ellos viven¹⁹, los seres humanos habrían logrado hacer suya esa antigua dimensión de la «perfección» de lo divino, conjugada ahora en las formas singulares y concretas de belleza creadas por ellos. Y Nietzsche piensa a los hombres, por una parte, en su variabilidad histórica como tipos, pero también, y en cuanto filósofo, desde la perspectiva teórica de interpretación del ser humano de acuerdo a los rasgos que como un *tipo* de lo viviente se expresan en él. Por eso lo hace a partir de aquellos elementos y condiciones de existencia que permitirían reconocer y pensar lo que le es propio y sin lo cual su vida quedaría vacía:

¹⁹ A., §48: «*Conócete a ti mismo*» es toda la ciencia. Sólo al final del conocimiento de todas las cosas el hombre se habrá conocido a sí mismo. Pues las cosas sólo son los límites del hombre».

las fuerzas que modelan y expresan lo que experimenta en su cuerpo y alma. Sin olvidar, sin embargo, que esas fuerzas de que él dispone, ha de apropiárselas, hacerlas efectivamente suyas. Una de las formas concretas a través de las que puede lograrlo y de hecho lo habría alcanzado, es precisamente colmando el mundo «siempre sólo con su propia “belleza”», con aquella modificación, recreación de las cosas que emprende desde sí mismo, a la vez que con esa transfiguración de sus propias fuerzas «que le recuerda(n) el sentimiento de perfección con que él, en tanto hombre, se encuentra entre todas las cosas».

El empleo de la noción de *tipo* es central en Nietzsche cuando reflexiona acerca de la condición humana, apartándose de las redes del sentimiento religioso y metafísico en que ha solido quedar atrapado el pensar filosófico. En este contexto se manifiesta también la distancia crítica que en numerosos textos él establece con respecto a Platón y su manera de pensar al hombre y hacer filosofía, cuando explícitamente señala su preferencia por un historiador contemporáneo de éste, Tucídides, aunque haya muerto cuando aquél no hacía mucho había iniciado su trayectoria. A diferencia de Platón, señala él, Tucídides se le aparece como un modelo de reflexión a seguir, en tanto éste «tiene la más amplia y desprejuiciada alegría por todo lo típico del hombre y por todos los acontecimientos y encuentra que a cada tipo corresponde un quantum de *buena razón*: ésta es la que él busca descubrir. (...) él ve y añade algo grande dentro de todas las cosas y personas, en tanto él solo ve tipos».²⁰ El impulso transfigurador de este individuo para recuperar lo mejor que los hombres hayan sido capaces de crear desde sí mismos en medio que todo cuanto les atañe, más allá de los apremios y acciones individuales, es lo que Nietzsche reconoce como valioso en él, junto con realzar la actitud afirmadora de lo humano expresada en esa «más amplia y desprejuiciada alegría» con que emprende su tarea de historiador.

Pero este no es pues el único contexto el cual Nietzsche subraya la importancia de la noción de *tipo* para acceder al sentido que lo humano pueda haber alcanzado en

²⁰ A., §168. (Traducción nuestra).

el curso de los siglos. También la grandeza de un acontecimiento histórico puede medirse, propone él, por lo que a través suyo se haya podido imaginar, realizar y proyectar para los hombres como empresa colectiva, que pueda haber sido capaz de diseñar un modelo de humanidad perdurable más allá de los intereses y necesidades de cada individuo, incluso en el ámbito de las instituciones y construcciones en las que, de algún modo, se pueda haber buscado y también alcanzado ese sentimiento de perfección humana a que antes se refirió; y esto, a pesar de que su grado de persistencia en el tiempo fuese el de una eternidad divina, aunque sí lo más cercano habido a una eternidad humana. Es al imperio romano al que Nietzsche otorga tal valoración. Y lo considera como habiendo sido una [«]obra de arte de gran estilo, la más admirable de todas, era un comienzo, su construcción estaba calculada para *probarse* a lo largo de milenios, —¡hasta hoy no se ha construido jamás así, tampoco se ha soñado siquiera es construir en igual medida *sub specie aeterni* (desde la perspectiva de la eternidad)!— Esa organización era [lo] bastante firme como para soportar malos emperadores: en tales cosas el azar de las personas no tiene nada que hacer, —*primer* principio de toda gran arquitectura[»].²¹

En este caso, el imperio romano aparece como un tipo de obra humana realizada por generaciones de hombres, quienes, entremedio de toda la diversidad de sentimiento y acciones decantadas y trasvasijadas en sus siglos de existencia, supieron construir una obra con un aliento de perduración terrenal, no mellado por «el azar de las personas», y que, sin embargo, hasta hoy se exhibe como una rareza lograda por una sociedad: que su resultado pueda equipararse a una «obra de arte de gran estilo». Más adelante habremos de detenernos en esta noción de «gran estilo». Baste por el momento retener el uso alegórico allí hecho a la arquitectura y a lo que sería su primer principio De ahí cabría derivar la propuesta de que la arquitectura, cuando por lo menos pretende acceder al calificativo de «grande», ha de proyectar sus construcciones más allá y por encima del hombre como individuo, para extenderse,

²¹ AC., §58.

por lo pronto, hacia esa otra dimensión física y espiritualmente más perdurable de la sociedad: la ciudad, la urbe. Teniendo presente, a la vez, que cabe entender lo «grande» de una ciudad como aquello que ha de ser igualmente medido por la perdurabilidad del estilo de vida que en ella hayan logrado crear sus habitantes, reflejado en la materialidad de sus construcciones y en el hábito de espiritualidad que las permee y envuelva, como resultado, por lo pronto y paralelamente, de las formas particulares de belleza con que los arquitectos de su tiempo hayan sido capaces de revestir sus obras, insufiéndoles justamente un estilo definido de humanidad, espiritualidad. Este otro espacio de la ciudad, tan habitable como ha de ser también una construcción domiciliaria o laboral, es igualmente uno en el que la arquitectura habría de cumplir su tarea, oscilando entre las exigencias de la utilidad y el arte — según indicamos antes—, borrando los requerimientos de la utilidad, sin olvidarlos, seduciendo hacia la grandeza de un estilo, aunque sin descomprometerse con los menesteres de un uso cotidiano de esos espacios.

La arquitectura: estilo y poder

Llegados a este punto en nuestro recorrido con Nietzsche hacia lo que puedan ser la arquitectura y el arquitecto, como expresiones específicas del fenómeno humano, parece insoslayable referirse a dos nociones constitutivas de este fenómeno y particularmente, para él, de la existencia del arte y los artistas. Así como para comprender la riqueza y diversidad de los aspectos configuradores del hecho de la vida humana, resulta imprescindible esforzarse por arrojar luz a ella desde múltiples perspectivas, bien puede entenderse que cuando él se refiere a lo dionisiaco y apolíneo como dos *estados* mediante los cuales se puede delimitar el surgimiento del fenómeno del arte, con ello está mencionando dos *tipos* de situaciones del hombre que se encuentran en la base de tal proceso creador. Esos dos estados o tipos de condiciones desde los que se expresa la acción artística de los hombres, resultan especialmente relevantes en esta ocasión, pues es frente a ellos que Nietzsche delimita lo que estima como más decisivo para la comprensión del personajes del arquitecto. Y lo hace en uno de

los poquísimos textos en que se refiere a él, aunque, sin duda, posee una significativa relevancia dentro del conjunto de su obra:

El *arquitecto* no representa ni un estado dionisiaco ni un estado apolíneo: aquí los que demandan arte son el gran acto de voluntad, la voluntad que traslada montañas, la embriaguez de la gran voluntad. Los hombres más poderosos han inspirado siempre a los arquitectos; el arquitecto ha estado en todo momento bajo la sugestión del poder. En la arquitectónica deben adquirir visibilidad el orgullo, la victoria sobre la fuerza de gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, elocuencia que unas veces persuade e incluso lisonjea y otras veces se limita a dictar órdenes. El más alto sentimiento de poder y de seguridad se expresa en aquello que posee *gran estilo*.²²

La importancia de este texto va aparejada con la extrañeza que produce, debido a los deslindes establecidos por él ya en la primera línea, a la vez que por la asociación hecha en él entre la arquitectura, la voluntad de poder y el gran estilo. Por eso es preciso realizar una lectura lenta de él, rumiarlo, como señala Nietzsche en otros lugares a propósito de lo requerido por la lectura de sus aforismos, y procurar despejar paso a paso los elementos de extrañeza contenidos en él. Y lo primero que cabría hacer, es bosquejar al menos los rasgos definitorios de los estados dionisiaco y apolíneo. Para ello, a pesar de las numerosas referencias de Nietzsche a estos temas, en este caso —y dada la evolución experimentada por ellos en distintos momentos de su obra²³—, no es necesario ir muy lejos. En el párrafo inmediatamente anterior al citado, se refiere a ambos estados como «especies de embriaguez», luego que

²² Cr., «Incursiones de un intempestivo», §11.

²³ Es sabido que es en *El nacimiento de la tragedia* donde Nietzsche introduce la distinción entre estos dos conceptos y la polaridad entre ellos que se ha solido destacar como decisiva. No nos detendremos en las diferencias distinguibles de estas dos nociones entre lo que va de ese texto de 1872 a este otro de 1888, no sólo por no ser pertinente al tema de este trabajo, sino además porque nos parece haber en este último una comprensión más plena de ellas, que permiten justamente situarlas en relación inmediata con el tema central para Nietzsche de la voluntad de poder, como veremos más adelante.

en los dos párrafos anteriores, 8 y 9, con el propósito de entregar elementos para trazar una psicología del artista, define lo que entiende por embriaguez como una condición fisiológica sin la cual no puede haber arte, ni un hacer ni contemplar estéticos. Para decir luego que «la embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera», es decir, del cuerpo, pues «lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas (...) En este estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de fuerzas. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta ellas reflejan el poder de él. Este *tener-que-transformar* las cosas en algo perfecto es —arte. (...) En el arte el hombre se goza a sí mismo como perfección».²⁴

En más de un aspecto, lo aquí dicho por Nietzsche se enlaza con lo ya recogido en la cita 18 anterior, sólo que ahora introduce los conceptos de embriaguez y de las fuerzas, como realidades constitutivas del cuerpo y del alma del hombre. Y en un fragmento póstumo de fecha poco anterior a la composición de este libro, especifica el modo como el hombre goza de su perfección mediante el arte: «el “embellecimiento” es una consecuencia de la fuerza *aumentada*. Embellecimiento como expresión de una voluntad *victoriosa*, de una coordinación acrecentada, de una armonización de todas las fuertes apetencias, de un infalible y perpendicular centro de gravedad».²⁵ Si se tiene presente que en otros lugares Nietzsche ha propuesto que es preciso entender el cuerpo como centro de gravedad del hombre²⁶, como aquella realidad singular y múltiple a la vez en la que operan todas las fuerzas, afectos, sentimientos, palabras, sonidos, gestos e ideas que lo cruzan proviniendo como un

²⁴ Cr., «IncurSIONES de un intempestivo», §8 y §9. (En la segunda referencia del texto a la palabra «fuerza», hemos modificado la traducción de Sánchez Pascual, pues allí él traduce *Kraft* por «energía»).

²⁵ SW.KSA., 13. 14[117]. (Traducción nuestra).

²⁶ En nuestro libro *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*, hemos desarrollado con mayor amplitud este tema, especialmente en los capítulos «Recuperar el centro de gravedad» y «Entre la voluntad y la historia».

peculiar destilado desde todos los elementos componentes de su fisiología, pero también proviniendo desde todas las direcciones de la sociedad en que habita, y que lo convierten en una encrucijada de lo propio y de lo ajeno, de sí mismo y de lo otro que él, se entenderá que el proceso creador del arte en que intervienen tanto el estado dionisiaco como apolíneo, significa un asumir en toda su extensión y riqueza la «máquina entera» de su cuerpo. Pero aún más, que al asumirlo de este modo el hombre, ese centro de gravedad suyo se reduplica, es elevado a una de sus posibilidades creadoras de mayor intensidad, pues le provee de una disposición infalible y de una certeza perpendicular que cae a plomo sobre las cosas para transfigurarlas, para embellecerlas, al hilo de esa coordinación y armonización de las fuerzas en que se expresa el querer de su voluntad. Y ésta podrá sentirse victoriosa precisamente en tanto pueda hacer suyas aquellas cosas hacia las cuales sus fuerzas se dirigen, y justamente en tanto a él lo excitan y él responde a ellas con la mayor plenitud de que su cuerpo y su alma sean capaces.

Como tal encrucijada y centro de gravedad, entiende Nietzsche que es al asumir el hombre la entera realidad de su cuerpo como él se afirma a sí mismo, a la vez, como el individuo que es o quiere ser y como heredero²⁷ de toda una larga historia de otros hombres y sociedades que en él se han hecho cuerpo, más allá o más acá del grado de conciencia, de claridad y distinción, que de ella pueda tener y que, sin embargo, configura también el horizonte cotidiano de sus deseos y conductas, pensamientos y acciones. De manera que al asumir esas dos instancias con que Nietzsche caracteriza, interpreta el fenómeno del cuerpo, a la vez él plantea una reinterpretación del sentido mismo de las condiciones de existencia del hombre sobre el trasfondo de la historia. Y al hacerlo, es la vía del arte la que le permite acceder a una comprensión del hombre en la que lo humano de sus realidades y limitaciones terrenales se conjugan con sus aspiraciones hacia una perfección denominada en otro tiempo como divina, y que les permanecía aún como lejana y distante. Sólo

²⁷ Z., «De la virtud que hace regalos», §2.

que ahora este calificativo de divino es uno que puede ser atribuido a las propias obras de los hombres, en tanto en ellas transparece la condición creadora conquistada por ellos para relacionarse consigo mismos y con todo cuanto se les ofrece en el mundo en que habitan, con cuanto en él haya de obstáculo y facilidad, de rutina e inusual, de desfallecimiento y exuberancia. Mediante esta acción creadora suya traducida en obras, con las cuales puede identificarse y vestirse por ser resultado de su propio quehacer, es él mismo quien ahora, como hombre, puede experimentar la perfección como un atributo aplicable a lo humano y, paralelamente, acercar así el antiguo y distante calificativo de divino hasta la piel de sus sentimientos, el perfil de sus actos y la trama de sus pensamientos. Es aquí donde se puede apreciar ahora la relevancia de esos dos tipos de estado, lo dionisiaco y lo apolíneo, como los pilares básicos pensados, interpretados por Nietzsche para despejar la X de esa humana ecuación más general que es la vida, para enfrentar el enigma que le significa al hombre el desafío y el riesgo de llegar a ser el que se es.

A partir de lo ya expuesto, entendemos que puede afirmarse que la palabra con que Nietzsche designa a esta otra perfección ahora enteramente humana, es *estilo*, y al camino para llegar a él lo designa como un *arte*. «Dar estilo» al propio carácter —¡un arte grande y escaso!».²⁸ La rareza de este otro arte reside, por lo pronto, en el hecho de que él supone modificar los criterios tradicionales mediante los cuales se ha pensado lo que sea lo más propio del ser humano. Una modificación que apunta a la necesidad de configurar otro tipo de hombre que el habido. Pues el sentido del arte que aquí se pone en juego, es el de asumir la vida misma como un proceso, un acontecimiento inseparable de la índole de la obra de arte. Por eso postula Nietzsche la necesidad de contar con un tipo de hombre que para acceder a sí mismo sólo acepta y recurre a esa pluralidad de fuerzas ya señaladas que atraviesan su cuerpo, pero que frente a ellas es capaz ahora de operar como suele hacerlo el artista cuando, «luego de un largo ejercicio y trabajo diario» con los materiales de procedencia y ca-

²⁸ CJ., §290.

lidad más diversa, los mezcla, desplaza de sus lugares y usos habituales y reintroduce en otros inusuales, inesperados, produce aleaciones, los transfigura, reinterpreta desde ese sentimiento experimentado por él como la coacción de una ley inexorable: de *su* gusto, de aquel incanjeable modo suyo de sentir la plenitud e intensificación de las fuerzas que lo recorren y están a la vez dirigidas a lo existente en torno suyo, que ahora le permiten considerar a lo que allí de ese modo experimenta como la más propia expresión de sí mismo. Y en esto consiste precisamente también lo grande de ese arte: que el hombre convierta su propia existencia en una obra suya, creada por él. «Pues una cosa es necesaria: que el hombre *alcance* su satisfacción consigo mismo —ya sea a través de este o aquel poetizar y arte ¡pues sólo entonces se hace plenamente soportable mirar al hombre!».²⁹

Y ateniéndonos al contexto de este trabajo, por lo pronto, este tema del estilo es especialmente significativo, pues al final del párrafo ya citado en que habla acerca del arquitecto, se refiere a él, aunque con un agregado en el cual es preciso detenerse. Allí habla del *gran estilo*. Y éste está allí puesto en inmediata relación con «el más alto sentimiento de poder y de seguridad» presente en el arquitecto, cuando experimenta que es el «gran acto de voluntad» el que de él demanda convertir sus construcciones en una obra de arte. De manera que el «gran estilo» es inseparable de la «embriaguez de la gran voluntad», así como esas dos vías serían las que le permitiría al hombre alcanzar, por lo pronto, la «satisfacción consigo mismo» en que consiste el ya señalado «dar estilo» al propio carácter, pues «el estado de placer al que se llama embriaguez, es exactamente un elevado sentimiento de *poder*».³⁰ Entrevera-

²⁹ *Ídem*. Con este calificativo de «soportable» con que ahora se puede mirar al hombre se puede conectar el de «tolerable» con que un poco antes Nietzsche, en el §107, ya se había referido a la relación entre arte y existencia, modificando sus planteamientos sobre la metafísica del arte hechos en *El nacimiento de la tragedia*. Además, en el trasfondo de estos dos calificativos resuena lo que en el §370 de este mismo libro denomina como el «pesimismo del futuro —¡pues ya viene! ¡lo veo venir!— el pesimismo *dionisiaco*». En ese §107 dice: «Como fenómeno estético, la existencia todavía nos es *tolerable*, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia, para *poder* hacer de nosotros mismos un fenómeno tal».

³⁰ SW.KSA., 13. 14[117].

do con esas dos vías, surgiendo desde ellas en un peculiar proceso de destilación que en cada época histórica podrá alcanzar su propia especificidad, carácter, es donde se tendría que hallar la condición de arte que pueda alcanzar la obra del arquitecto.

¿Qué significa, sin embargo, que las acciones creadoras del arquitecto no sean sin más delimitables ni por el estado dionisiaco ni por el estado apolíneo? A pesar de estar marcados los momentos más altos de esos dos estados por la embriaguez, Nietzsche introduce un elemento de distinción entre ellos. Dicho escuetamente, mientras en el estado dionisiaco «lo que queda excitado e intensificado es el *sistema entero de los afectos*: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo», actuando así como la amplia y compleja base ineliminable de la totalidad de las fuerzas constitutivas del hombre, «la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de la visión. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*».³¹ Lo apolíneo aparece aquí como la sola especificación de uno de los afectos, fuerzas, la del ojo y la visión, de entre el conjunto del sistema de ellas que se expresa en lo dionisiaco, de manera que el ojo aparece como lo que de manera preferente e inmediata, súbita, singulariza, separa y distingue unas cosas de otras. Con esto, Nietzsche pareciera inscribirse en toda una larga tradición filosófica que ha privilegiado el poder del ojo y la visión, aunque, de hecho, no la suscriba sin más, puesto que realza por encima de ella precisamente al sistema entero de los afectos, del cual aquél no es sino una parte. Sin embargo, y limitándonos a nuestro tema, persiste la pregunta anterior. ¿Cómo acceder a la comprensión de este artista particular que, en el mejor de los casos, puede llegar a ser el arquitecto?

³¹ Cr., «IncurSIONES de un intempestivo», §10. Las primeras itálicas son nuestras. Hemos modificado la traducción de A. Sánchez Pascual para «*die Kraft der Vision*», pues él traduce como «la fuerza de ver visiones».

Una alternativa puede ser que a propósito suyo, lo sólo dionisiaco y lo solamente apolíneo no bastan para dar cuenta de lo que Nietzsche espera del arquitecto como artista posible, pues en este caso se requeriría de la máxima intensificación de los dos estados para lograr esa condición. Pero tal vez esta alternativa es insuficiente. Tal vez haya que detenerse en las imágenes empleadas por él para circunscribir el espectro de realidades entre las que se mueve ese «gran acto de voluntad» que demanda arte, y que parecen sacarlo del ámbito particular de las obras de arte singularizadas. Así, aquello de que habría de ser capaz la embriagada intensificación de las fuerzas que han logrado alcanzar para sí un estilo, sería la de que la voluntad pueda ahora «trasladar montañas», es decir, modificar la faz de la tierra, cambiar el perfil de los espacios por los que el hombre transita y en los que procura un cobijo. Y para ello, el hombre que procura entenderse a sí mismo como arquitecto habría menester de alcanzar «la victoria sobre la fuerza de gravedad». No sólo abrir otros espacios, calles y avenidas, plazas y parques, sino también *levantar* casas, sean estas para los dioses, para príncipes y poderosos hombres gobernantes y quienes con ellos gobiernan a través de todas las distribuciones de los poderes habidos y por haber, institucionalizados o no, sino igualmente para los hombres de todos los días que conviven y entran en conflictos cotidianos en ese ámbito más amplio, complejo y abigarrado que son las ciudades.

Al levantar sus construcciones de distinto tipo, no sólo han de saber dominar y vencer tales hombres a esa fuerza de gravedad que rige con su ley el comportamiento de todos los fenómenos naturales en el universo, sino que si además han de ser artistas, esa ley natural ha de ser doblegada mediante la transformación de los materiales empleados en un acto que signifique un «embellecimiento como expresión de una voluntad *victoriosa*». En una victoria —interpretando esta palabra al hilo de su conexión con las otras expresiones con que aquí está puesta en relación— que se logra sobre esos materiales y espacios que están allí *fuera* en la naturaleza, mediante la máxima coordinación y armonización de todas las fuerzas que encuentre *dentro* de sí, y que habrían de permitirle diseñar, actuar y construir desde ese «infalible y

perpendicular centro de gravedad», en que puede convertirse a través del «gran estilo» el sistema entero de sus afectos y fuerzas radicadas en su cuerpo, el que, además, puede otorgarle la seguridad y el placer de estar ejerciendo ese sentimiento de poder, que es la voluntad de poder.

De manera que si el arquitecto, para Nietzsche, ha de sobrepasar los estados dionisíaco y apolíneo, aunque para hacer arte tenga que apoyarse en ellos, nos parece que habría de hacerlo en tanto sea alguien que con su oficio y sus acciones, con su exigencia de satisfacer la utilidad del cobijo requerida por los hombres sin olvidar la belleza que han de poseer sus construcciones, ha de ir más allá de las tradicionales distinciones entre el *fuera* y el *dentro*, lo otro que él y lo que le es propio, dominantes durante siglos en la comprensión del hombre y de las cosas y la naturaleza. El peculiar ejercicio de la voluntad de poder que pondría en obra el arquitecto, sería aquel mediante el cual se alcanzaría la disolución, la aleación y mezcla, la alquimia del fuera de la naturaleza y sus materiales y del dentro de los afectos y fuerzas albergadas en el cuerpo y el alma del hombre. De este modo es como el arquitecto lograría crear las *condiciones de habitabilidad* del hombre sobre la tierra y en ella, con todo cuanto se ha solido llamar que constituye su interioridad, la que ahora, en esas construcciones, queda espacialmente modelada y traspasada en sus hábitos y comportamientos diarios posibles por esa exterioridad de paredes y techos, abiertos y cerrados a la vez en los diversos movimientos de todo tipo que sus habitantes articulen usando sus puertas y ventanas. Pero a partir de esa disolución y alquimia se abre también la posibilidad de otra comprensión para la relación entre lo público y lo privado, en donde los gestos, actitudes y comportamientos humanos pueden expresarse, enseñorearse ahora por doquier, tanto en esos espacios interiores en que se manifiestan las diversas formas de la «intimidad», como en esos espacios exteriores donde los hombres pueden ejercer —junto con sus diarios quehaceres— los derechos públicos de su ciudadanía, entrando unos y otros en conflicto y alcanzando acuerdos eventuales, muchas veces transitorios. Sin desdeñar, además, el hecho de que esa realidades privadas, íntimas y las de un perfil más notoriamente público, se

decantan una y otra vez entremedio de los trasvasijos y dominios que en cada uno de esos ámbitos puedan de hecho ejercer los dictados de las modas y de los modos de experimentar las distintas perspectivas desde la que se configura la vida.

Esta oscilación inevitable para el quehacer del arquitecto entre la diversidad de aspectos de las dimensiones de lo público y lo privado, como variantes de esa cuerda floja por la que transita entre el dentro y el fuera ya aludidos, es lo [que] quedaría implícito en la referencia hecha por Nietzsche a que «el arquitecto ha estado en todo momento bajo la sugestión del poder». Entre los textos de Nietzsche se pueden encontrar por lo menos dos tipos de situaciones, actitudes específicas, en la que se expresa esa sugestión del poder ejercidas sobre ellos. En primer término, la señalada inicialmente de que la arquitectura habría salido de «la cuna» en aquellos tiempos en que hubo hombres que comenzaron a levantar construcciones de templos y catedrales, que acogieron y dieron cabida a la expresión de los diversos tipos de religiosidad y de sentimientos anejos a ellas habidos en la historia. El poderío de la institución eclesiástica, así como el subsiguiente poderío alcanzado por las instituciones secularizadas de todo tipo de gobierno sobre los hombres, no sólo le habrían permitido a la arquitectura alcanzar su mayoría edad, sino también esa «elocuencia» de formas, de construcciones con que ha vencido la fuerza de gravedad y ha generado, a la vez, las distintas calidades de condiciones de habitabilidad y convivencia pública y privada en las ciudades, que a partir de allí fueron creciendo paralelamente.

266

Otra forma distinta de como la presencia del sentimiento de poder puede hacerse presente en la obra arquitectónica, se encuentra en un párrafo en el que Nietzsche expresa su admiración por la ciudad de Génova y por los hombres que la construyeron. Y ello, en cuanto ve en éstos a un tipo de constructores que, pasando por encima o al margen de los poderes institucionales allí constituidos, más bien habrían actuado a partir de un radical apropiarse sus más íntimas fuerzas dirigidas a transformar los materiales y los espacios, para generar, a la vez, habitabilidad, arraigo y proyección en el tiempo, en una geografía y en una ciudad que sólo puede entenderse como suya, precisamente en la medida en que la renueva y amplía

ateniéndose a la realidad insobornable de lo que ella ha llegado a ser, justamente a manos de ese tipo de hombres que, porque habrían dado estilo a su propio carácter, habrían logrado darle estilo también a su ciudad. Citaremos con generosidad:

He mirado por un buen rato a esta ciudad, sus villas y jardines de recreo y los extensos alrededores de sus colinas y laderas habitadas; finalmente tengo que decir: veo *rostros* de generaciones pasadas, esta región está cubierta con las imágenes de hombres audaces y autoritarios. Han *vivido* y quieren seguir viviendo —me lo dicen con sus casas construidas y adornadas para siglos y no para la hora fugaz: eran buenos para con la vida, por malvados que puedan haber sido a menudo en contra de sí mismos. Siempre veo cómo el constructor apoya su mirada sobre lo construido en sus lejanos o cercanos alrededores, así como sobre la ciudad y el perfil de las montañas, cómo con esta mirada ejercita el poder y la conquista: a todo eso lo quiere integrar en *su* plan y hacerlo, por último, su *propiedad*, al convertirlo en una parte de él. Toda esta región se ha sobrecrecido con este grandioso e insaciable placer de posesión y de presa; y así como estos hombres no reconocieron ningún límite en la lejanía y gracias a su sed por lo nuevo colocaron un nuevo mundo junto al viejo, así se indignaban también en la patria siempre uno contra el otro, y encontraban la manera de expresar su superioridad y de colocar entremedio de sí mismos y de su vecino su personal infinitud. Cada uno se conquistaba su patria nuevamente para sí, en la medida en que se avasallaba con sus pensamientos arquitectónicos y, por decirlo así, la transformaba en la delicia visual de su casa. (...): con una maravillosa astucia de la fantasía, él quisiera fundar una vez más todo esto, por lo menos en el pensamiento, para ponerle encima su mano y adentro suyo su sentido —aunque sólo sea durante los breves momentos de una tarde soleada en que su alma insaciable y melancólica se siente saciada por una vez, y a su ojo no se le debe mostrar nada ajeno sino sólo lo propio.³²

³² CJ., §291.

La geografía inmediata y distante, el entorno de la ciudad y su historia, los conflictos y delicias de la vida cotidiana con todas las gradaciones de la temporalidad incluidas, el continuo tránsito entre lo público y lo privado, lo otro y lo propio, articulado todo ello por las plurales formas de ejercicio de las relaciones de poder, del pensamiento y la fantasía, aplicadas sobre sí mismo y lo ajeno que aspira a poseer, quedan expresadas en este texto en el que en su prosa admirada se conjugan los conceptos con los que Nietzsche procura pensar los vasos comunicantes entre vida, estilo y arquitectura.

Podemos concluir este trabajo, aludiendo a un último tema mediante el cual, poniendo en relación Nietzsche la arquitectura y el alma de los hombres que le dieron forma, traza un amplio arco comparativo entre la masividad de mucha de la arquitectura antigua y moderna, frente a la nobleza alcanzada por la arquitectura griega clásica con un mínimo de masa material, que estaría en correspondencia precisamente con la simpleza con que los griegos se percibían a sí mismos en sus almas. Frente a esas referencias históricas, junto con dejar abiertas las posibilidades constructivas acerca de cómo continuar haciendo arquitectura, una vez que se haya asumido todo el espectro de cambios y de alternativas experimentadas por los hombres con el correr de los siglos, y que operan como trasfondo de su posibilidad de acceder a ese designio de su pensamiento con respecto a los hombres de «dar estilo» a su carácter, pero sin desconocer, además, las diversas vías que en su tiempo se le ofrecían en un mundo secularizado, en el que impera ya su anunciada «muerte de Dios», emplea Nietzsche una palabra para designar la peculiar y ambigua forma del campo abierto dejado a la arquitectura: laberinto. Dice y afirma: «¡Pero cuán laberínticas se presentan nuestras almas y nuestra representación de las almas frente a la de ellos [los griegos]! Si quisiéramos y nos atreviéramos a hacer una arquitectura de acuerdo al tipo de *nuestra* alma (¡somos demasiado cobardes para eso!) —entonces ¡nuestro modelo tendría que ser el laberinto!». ³³

³³ A., §169.

Coraje, parece ser el estado de ánimo, de alma, requerido e invocado por Nietzsche para aventurarse por entremedio de esa pluralidad de fuerzas constitutivas de lo que él entiende por el cuerpo y el alma de los hombres. Una pluralidad de fuerzas para las que ya no ha de ser sin más posible distinguir entre un dentro y un fuera absolutos. De manera que, una vez que en ellos se haga realidad la ausencia de ese resguardo y garantía de aquel poder sobreterrenal, divino de otros tiempos, lo que podrá encontrar dentro suyo serán los vestigios de unas relaciones de poder de aquellas estructuras sociales que vertebran históricamente su cuerpo y su alma. De algún modo remoto tal vez, y que por ello requerirá ser descifrado, traducido a un lenguaje actual, ellas podrán también contribuir a orientarlo al momento de emprender el recorrido por entre las experiencias en que vivencie esa multiplicidad de fuerzas que dan lugar a deseos, aspiraciones y proyectos que, sin embargo, seguramente no podrán prescindir de sentir esta nueva situación humana en que han de vivir, como el tener que habitar en un laberinto. El extravío en él o la victoria alcanzable en las diversas apuestas que puedan cruzarse sobre el fondo del mítico y siempre históricamente renovable sentido de tal espacio, son por lo menos dos alternativas limítrofes que pueden derivarse de la imagen siempre interpretable del laberinto. En cualquier caso, el ensayo, el ponerse a prueba a sí mismos, el renovado experimentar y someterse a riesgos al hilo de todo cuanto se ha sido y se puede llegar a ser, es el camino o encrucijada que parece destilarse de las reflexiones hechas por Nietzsche sobre el lugar que pueden ocupar la arquitectura y la ciudad, dentro de los personales quehaceres de los hombres que a ellas las conviertan en su tarea y placer, cuando lleguen a ser suyas la diversidad de perspectivas configuradoras del fenómeno de la vida humana, sobre la base del estilo que sean capaces de crear y del poder que, a través de él, lleguen a ejercer ante todo sobre sí mismos.