

# ANUARIO DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL

2004

ESTUDIOS Y TESTIMONIOS  
PARA LA DISCUSIÓN



SOCIEDAD CHILENA  
DE FILOSOFIA JURIDICA Y SOCIAL



ANUARIO DE FILOSOFÍA  
JURÍDICA Y SOCIAL  
2004

SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFÍA  
JURÍDICA Y SOCIAL

ANUARIO DE FILOSOFÍA JURÍDICA Y SOCIAL Nº 22  
2004

Esta obra ha sido impresa con la colaboración de las Facultades de Derecho de las Universidades Austral de Chile, de Los Andes, de Chile, de Concepción, Adolfo Ibáñez, del Mar, Diego Portales y de La República.

Especial mención cabe hacer a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso, en cuyo taller de imprenta, "Edeval", se llevó a cabo la impresión de este volumen.

©

Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social

I. S. B. N. — 0170 — 17881

Diseño Gráfico: Allan Browne Escobar

Impreso en EDEVAL  
Errázuriz 2120 - Valparaíso  
E-mail: edeval@uv.cl

ANUARIO DE FILOSOFÍA  
JURÍDICA Y SOCIAL

2004

ESTUDIOS Y TESTIMONIOS  
PARA LA DISCUSIÓN

SOCIEDAD CHILENA  
DE FILOSOFÍA JURÍDICA Y SOCIAL



SOCIEDAD CHILENA DE FILOSOFÍA  
JURÍDICA Y SOCIAL

DIRECTORIO  
(2003 - 2005)

Antonio Bascuñán Rodríguez, Antonio Bascuñán  
Valdés, Jesús Escandón Alomar, Pedro Gandolfo  
Gandolfo, Joaquín García-Huidobro Correa,  
Fernando Quintana Bravo, Nelson Reyes Soto,  
Agustín Squella Narducci, y Aldo Valle Acevedo.

La Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social  
tiene su domicilio en la ciudad de Valparaíso. La  
correspondencia puede ser dirigida a la casilla 3325,  
Correo 3, Valparaíso, o al correo electrónico  
asquella@vtr.net

PRESENTACIÓN

El presente número del *Anuario de Filosofía Jurídica y Social* corresponde a 2004 y, en su parte principal, contiene 13 estudios sobre los temas que pueden ser consultados en el índice. De esos *Estudios*, destacamos “Formación de conceptos y aplicación del derecho en el Derecho Penal”, de Max Grünhut, traducido por José Luis Guzmán Dálvora, y “Creación judicial del derecho y seguridad jurídica”, de la profesora de la Universidad Carlos III de Madrid, María Isabel Garrido.

A continuación de *Estudios*, la sección *Testimonios* incluye la traducción castellana de “Religión y religiosidad”, de Norberto Bobbio, que efectuó para nuestra publicación el profesor de la Escuela de Derecho de la Universidad de Valparaíso, Aldo Topasio. La siguiente sección, *Presentación de Libro*, incluye el texto que el sociólogo Ernesto Ottone leyó con motivo del lanzamiento de “Norberto Bobbio: un hombre fiero y justo”, de Agustín Squella, que Fondo de Cultura Económica publicó en 2005.

Por último, la sección *Recensiones* incluye reseñas de libros recientes de Alasdair MacIntyre, Robert Dahl y Santiago Legarre.

Cabe anticipar que el número de nuestro Anuario correspondiente a 2005 aparecerá en octubre de 2006 e incluirá la versión escrita de las ponencias que autores chilenos presentaron en 2004 en la Primera Jornada Argentino Chilena de Filosofía del Derecho y Filosofía Social, que tuvo lugar ese año en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. En octubre de 2006 tendrá lugar la segunda de tales jornadas, en Santiago, con el auspicio de la Universidad Diego Portales. Interesados en participar en ella pueden dirigirse a [asquella@vtr.net](mailto:asquella@vtr.net)

De esta manera, a través de publicaciones y jornadas, la Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social procura cumplir los objetivos que se puso al constituirse como tal en 1981.

*Sociedad Chilena de Filosofía Jurídica y Social*

ESTUDIOS

En esta etapa de las postrimerías ya Michel Foucault está cogido y envuelto por las sombras del umbral último, donde quizás reverbera ahora con fuerza (para que no sea demasiado tarde) la frase de Nietzsche “cada uno es el más extraño para sí mismo”.

En próximo número continuaremos las “tentativas y desalejamientos” en torno a Michel Foucault y trataremos de abordar sus elaboraciones teóricas en torno al conocimiento, sus investigaciones relativas al poder y sus estudios de la “parresía”, o “cuidado de sí” o “inquietud de sí”, también denominado por él, como “hermenéutica del sujeto”.

## NIETZSCHE CONTRA WAGNER: ¿música como simulación? \*

CLAUS - ARTUR SCHEIER

Le agradezco, escribió Charles Baudelaire a Richard Wagner, el deleite musical más grande que jamás me llegó (!), y en su ensayo “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, aparecido con ocasión de las representaciones rodeadas de escándalos, se dice: Wagner es, “en virtud

\* Traducido del alemán por Max Maureira Pacheco y Klaus Wrehde.

El texto que sirve de base a la presente traducción fue presentado en una conferencia ofrecida en 2004. La revisión de la misma, para su publicación en alemán, está prevista para 2005 con el siguiente título: “Die Geburt der Musik aus dem Geist der Gebärde oder Was Nietzsche von Wagner gelernt hat” [El Nacimiento de la Música desde el Espíritu del Ademán o Qué aprendió Nietzsche de Wagner], en Lütge, Christoph y Meyer Torsten L. (Hrsg.), *Musik-Technik-Philosophie. Zur Ästhetik der Komposition im technologischen Zeitalter*, 2005, Freiburg-München. Agradecemos la autorización y datos del autor para la traducción y publicación castellana de la misma obra. Nota de los Traductores.

Una versión anterior de la conferencia se publicó en la traducción inglesa de Marcus Brainard, bajo el título “Nietzsche the Politics of Bayreuth”, publicado en: *Nietzsche and Politics*, Spindel Conference 1998, ed. J. Scott, *The Southern Journal of Philosophy*, Vol. XXXVII, Supplement 1999, 73-86. Detalladamente sobre el problema: Claus-Artur Scheier: *Ästhetik der Simulation. Formen des Produktionsdenkens im 19. Jahrhundert*, Hamburg 2000.

1. “Avant tout, je veux vous dire que je dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée”, carta del 17 de febrero de 1860.

de la energía apasionada de su expresión, por ahora, el representante más verdadero de la naturaleza moderna" (2). Es totalmente seguro "que su doctrina se presta para reunir a todas las cabezas ingeniosas, las que, desde hace mucho tiempo, están hartas de las equivocaciones de la ópera" (3). En resumidas cuentas: "la ópera de Wagner es una obra seria que exige una atención constante" (4).

Una reivindicación inaudita no sólo para el público europeo de ópera, ni hablar del público de París, sino incluso para el mismo Baudelaire, quien aprendió, en el ensayo "Philosophy of Composition" de Edgar A. Poe, de 1859, que él mismo tradujo, que "todas las excitaciones intensivas, por necesidad psíquicas, son cortas" (5), que el efecto buscado se puede conseguir por medio de una obra más larga sólo de modo intermitente.

No es de extrañar, por tanto, que Baudelaire, más de una vez, calificase a la música de Wagner como "despótica". Precisamente la poesía de Poe representa para él, de manera modélica, a la "naturaleza moderna"; pero si él ahora veía en Wagner a su más verdadero representante, había reconocido al mismo tiempo que, con esta música, entró algo nuevo en el mundo moderno: si en la obra de arte de la índole de Poe, la vida toma en serio el arte, entonces aquí se invierte la relación y el arte toma en serio la vida, es decir, —y esto no pone en duda el perspicaz ensayo de Baudelaire— el arte mismo llega a ser religión y, en un futuro, ya no toleró a ninguna religión a su lado.

A esta inteligencia de Baudelaire en la seriedad despótica de este arte, diez años más tarde, puede referirse Nietzsche en su prólogo a Richard Wagner, que sirve como prelude a su "Nacimiento de la trage-

2. "[...] par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne".

3. "Ce qui est bien certain, c'est que sa doctrine est faite pour rallier tous les gens d'esprit fatigués depuis longtemps des erreurs de l'Opéra".

4. "[...] l'opera de Wagner est un ouvrage sérieux, demandant une attention soutenue" (subrayada por Baudelaire).

5. "[...] all intense excitements are, through a psychal necessity, brief".

dia desde el espíritu de la música". "Usted recordará", escribió él, "que yo, al mismo tiempo, cuando se hizo su espléndido homenaje a Beethoven, es decir, en medio de los horrores y de la eminencia de la guerra recién estallada, me concentré en este pensamiento. Pero se equivocarían aquellos que, por ejemplo, en esta concentración, pensarán en la contraposición de la excitación patriótica y de la orgía estética, de la valiente seriedad y del juego despejado: al leer verdaderamente este escrito les debería resultar claro, para su sorpresa, con qué problema verdaderamente alemán lo tenemos que ver; problema que es puesto por nosotros en el centro de las esperanzas alemanas, como torbellino y punto de inflexión".

Nietzsche ya no hablará de aquellas "eminencias", desde el momento en que se dió cuenta de lo que tenía que significar "imperio"; y que incluso la obra de arte de Wagner era cualquier otra cosa que meramente un problema alemán. Ya para Baudelaire era, como es sabido, un acontecimiento europeo y, primeramente con el alejamiento de Wagner, el pensamiento de Nietzsche va a alcanzar la altura de la problemática moderna de Baudelaire. Pero ya aquí él está de acuerdo con él en que la época de la separación, la que sigue citando a Schiller, la época de la separación entre la seriedad de la vida y el juego del arte, ha transcurrido, y, al esperar que aquéllos, que todavía abogan por tal separación, quedan asombrados en vista de tal problema, el filólogo clásico marca con suficiente claridad un nuevo comienzo de la filosofía. "Torbellino y punto de inflexión" es este problema: dinos (dinê) kai peripeteia, aludiendo a su fuerza trágica que forma el mundo; pues el torbellino era el principio cosmogónico en la temprana filosofía griega, cuya esencia "trágica" lleva al campo de batalla el "Nacimiento de la tragedia contra el optimismo socrático, que mutó en pesimismo o, como más tarde va a decir Nietzsche, mutó en nihilismo". Ya en "Sócrates y la tragedia griega" había afirmado Nietzsche que uno no puede "negarse a ver en Sócrates un punto de inflexión y un torbellino de la así llamada historia del mundo" — una formulación que se encuentra también en el apartado 15 del "Nacimiento de la tragedia", mientras, en el esbozo del prólogo, primeramente se habla sólo del "torbellino del ser". La oposición Sócrates-Wagner es, por tanto, puesta en escena conscientemente.

Ahora, que Nietzsche, al principio de su camino de pensar, cree haber encontrado la peripecia de los tiempos modernos en la obra de Wagner, aparentemente le pone en conformidad con Baudelaire, pero, en cuanto ve aquí un “problema seriamente alemán”, pronto se despidió del horizonte estético de Baudelaire. Se entendió durante toda su vida, igual como su maestro filosófico Schopenhauer, como un “educador” y también, en el caso de Wagner, le importa esencialmente el educador, cuyo credo estético-político estaba presente desde 1870 en el escrito sobre Beethoven. Proyecta, en forma de una “Filosofía de la música”, el camino en el que tiene que “conducir el espíritu alemán a su pueblo”, “si debe hacer feliz a los pueblos conforme a su vocación”. Si Nietzsche, en el tardío “Intento de una autocrítica”, va a escribir que se estropeó “el grandioso problema griego, como yo lo comprendí, por la intromisión de las cosas más modernas”, entonces está pensando no solamente en la filosofía de Schopenhauer, sino, todavía más, en la visión del mundo de Wagner.

Como en un palimpsesto trasluce ésta en todas partes, en el primer escrito filosófico de Nietzsche, y aunque cuestiona también públicamente, con una radicalidad que va cada vez más en aumento, su valoración del significado histórico de Wagner, desde “Richard Wagner en Bayreuth” (1876), nunca va a olvidarse de la inteligencia originaria de Wagner, que una estética verdaderamente contemporánea debe ser al mismo tiempo religión y, como tal, necesariamente política. Desde el principio se dio cuenta que el Beethoven que inventó Wagner era el protagonista de una nueva política alemana cuyo Vaticano era Bayreuth: “Pues lo que oís es Roma — *¡La fe de Roma sin palabras!*” así termina la octava parte de “Pueblos y patrias”, de “Más allá del bien y del mal”.

En estos tiempos importaba, de manera inmediata, hacer escuela para esta estética político-religiosa. Su manifiesto es el “Nacimiento de la tragedia” y su referencia al “magnífico homenaje sobre Beethoven” de Wagner tiene un carácter expresamente programático. Pues en él se articula la visión del mundo de Wagner después del “giro”, desde Feuerbach a Schopenhauer, acontecido cuando él estaba trabajando en el tercer acto de Siegfried y en los primeros esbozos respecto al Ocaso de los Dioses. ¿De qué manera complace este tardío testimonio de la agitación wagneriana a los elevados proyectos de Nietzsche?, ¿o no lo hace

verdaderamente — y Nietzsche se equivocó con Wagner, como él mismo muy pronto se dio cuenta, a saber, ya durante la redacción de “Richard Wagner en Bayreuth” (6)?

En los primeros párrafos de su escrito sobre Beethoven, Wagner desarrolla “el total contraste del poeta respecto al músico”, que no está creando, como el poeta, en “un figurar consciente”, sino desde “el fondo oscuro de su inconsciente”. Esta es la diferencia entre superestructura y base, que no es pensada económicamente, como en el caso de Marx, sino estéticamente, por lo que a Wagner le interesa enseguida la *productividad* como tal, la que va atada a la individualidad del artista: su “Beethoven se agrupa con aquellos autotestimonios artísticos en los cuales se refleja, como en Pöe y en Baudelaire, la esencia productiva del hombre, de la naciente edad industrial, que fue despedida de la atadura de la metafísica.

Pero la convicción, de que la cosa auténtica de un pensamiento genuinamente contemporáneo —y, por lo tanto, en vista del historicismo reinante, de un pensamiento “pasado de moda”— tuvo que ser la productividad humana misma, es algo que Nietzsche efectivamente aprendió de Wagner y no ya de los griegos.

El encuentro con Wagner liberó no sólo al pensador Nietzsche del filólogo, sino también (liberó) al pensador radical moderno, el cual comprendió que el admirado Schopenhauer, a pesar de su polémica anti-idealista, quitó de en medio al naciente siglo XIX dos milenios y medio de metafísica; se había apartado al mismo tiempo de este siglo XIX al *negar* la nueva esencia del hombre, la productividad ya no natural, sino técnica (“artificial”) bajo el concepto sólo aparentemente natural de la “voluntad para la vida”.

La negación de la voluntad para la vida y para la vida ascética, o la afirmación de la voluntad para la vida y la reproducción indeterminable y sin sentido del dolor y del aburrimiento: esta era la alternativa de Schopenhauer. Y, por cierto, esta alternativa existencialista aparentemente

6. Que el pensamiento de Nietzsche, desde el principio, estaba en peligro de colisión con la visión del mundo de Wagner hace poco lo mostró, convincentemente, Diego Sánchez Meca en: *El adversario interior*, en: Estudios Nietzsche, I (2001), pp. 119-144.



no se presenta en el Wagner "schopenhaueriano", de manera que Nietzsche, en el aforismo 99 de la "Gaya ciencia", por ejemplo, puede advertir: "nada, precisamente, va tanto contra el espíritu de Schopenhauer como lo propiamente wagneriano en los héroes de Wagner: me refiero a la inocencia de la suprema egolatría, la fe en la gran pasión como lo bueno en sí, en una palabra: lo propio de Siegfried en la frente de sus héroes. Todo eso huele más bien a Spinoza que a mí, diría quizás Schopenhauer. Wagner siguió siendo un feuerbachiano invertido. Por cierto, él se despide *en un principio* de la filosofía de Schopenhauer —y prepara en eso la "inversión" nietzscheana de Schopenhauer— porque le importa el regreso no a la "nada", sino a una *producción* originaria que no está alienada por el producto moderno, la por Wagner así llamada "moda". Donde Schopenhauer niega la voluntad para la vida, allí Wagner afirma la voluntad para la producción. Pero como esta voluntad, por otro lado, no va dirigida a la producción prospectiva ("utópica") (como en Marx va dirigida a la forma comunista de la producción, o en Nietzsche al crear dionisíaco), sino, como esta producción misma, ya produce político-estéticamente, o la *simula como si fuera presente*, el pensamiento de Wagner evoluciona al mismo tiempo regresivamente y se da un aspecto ideológico: "si queremos imaginarnos un verdadero paraíso de productividad, propio de la mente humana, entonces tenemos que trasladarnos a los tiempos antes del descubrimiento de la escritura y su fijación en el pergamino o en el papel. Tenemos que darnos cuenta que aquí nació toda la vida cultural".

El retiro del mundo de los productos modernos y su estética de mercancía se desvía, de manera diferente que en Poe y Baudelaire, de la producción contemporánea, hacia una *naturaleza* humana, de la que se dice que es histórico-originaria o prehistórica. En aquel verdadero paraíso "ciertamente, la poesía no era otra cosa que el auténtico invento de mitos, [...] en los cuales se reflejaba la vida humana [...] con objetiva realidad en el sentido de inmediatas apariciones de espíritus". Estos mitos no tienen la determinación del romanticismo primitivo, de la *aparición* del fundamento de la vida humana, sino son su reflejo (duplicación: reproducción en otro medio), de la misma manera como el arte schopenhaueriano era reflejo de las así llamadas ideas platónicas, de la muestra en el "velo de la Maya" — con la diferencia que el arte para

Schopenhauer significó, consecuentemente, el mero paso a la renuncia del mundo, mientras Wagner se agarra a ella como algo originariamente *positivo*: "La capacidad para eso la vemos como propiedad de cada pueblo de casta noble, hasta el momento en el que llega a él el uso de la escritura. Desde entonces le disminuye la fuerza poética".

Tenemos aquí, por consiguiente, in nuce una historia de la cultura como historia de la decadencia: los pueblos, por naturaleza de casta noble, son originalmente (prehistóricamente) productivos en la creación de mitos como base lingüística de toda su vida cultural, la cual, por fin, es disuelta no por el invento sino por la *recepción de la escritura*. Esto insinúa que a un "pueblo de casta noble" no se le cree capaz de hacer tal invento, sino solamente "se llega a él" a través de pueblos de otra casta. Y en este momento empieza la historia y está en seguida en decadencia. Su *segundo estadio* se consigue en el "salto de la escritura al arte de imprimir y, correspondientemente, la verdadera Reforma para Wagner es esencialmente una obra de la música: "Se puede suponer que solamente el magnífico coral de Lutero salvó el sano espíritu de la Reforma, porque determinó la mente, y sanó, con eso, la enfermedad de los cerebros a causa de la letras".

A continuación viene el *tercer* y último estadio, "[...] pero con el invento de los periódicos, desde el pleno florecimiento del periodismo, tuvo que retirarse este buen espíritu del pueblo por completo de la vida. Pues, ahora, solamente reinan opiniones y, a saber, "públicas"; éstas se pueden obtener por dinero, como a las prostitutas públicas". Con lo que queda abierta la oposición pensada existencial-analíticamente después por Heidegger, en "Ser y tiempo", la oposición de autenticidad e inautenticidad ("Man") de lengua (mito-poética) y prensa. Y Wagner piensa desde el principio *conforme a su concepto de pueblo*: "así, el periódico de moda de París dice también a la 'mujer alemana' cómo tiene que vestirse; luego, para poder decirnos qué es correcto, para poder hacer eso, el francés adquirió su pleno derecho, porque prosperó como auténtico Ilustrador multicolor de nuestro mundo de periódico-papel". Graciosamente, no era nada menos que Stéphane Mallarmé quien, cuatro años después del escrito de Wagner, editó ocho números de un periódico de moda bajo el título "La dernière mode" y quien, en gran parte, lo redactó por propia cuenta; pero la moda francesa representa para Wagner más que

sólo un índice de los tiempos modernos. Para él ella es el histórico "uno" (Man) mismo, así lo deja ver el paralelo entre los pueblos de la historia de la decadencia. Éste empieza con "el mundo escultural de la antigüedad griega", que había "adquirido el derecho" —una frase que resonaba en los oídos de Nietzsche— de "instruirnos para todos los tiempos sobre la manera en la que el transcurso restante de la vida del mundo se podría figurar".

Significativamente, Wagner no habla de la Edad Media, a la que debe la mayoría de sus temas, y empieza a hablar de los italianos del Renacimiento y de sus sucesores: "vemos como este pueblo, tan altamente dotado con una rica fantasía, se consume totalmente en el cuidado apasionado de aquella doctrina [griega]; tras un siglo maravilloso surge como un sueño de la historia, la cual desde entonces se apodera erradamente de un pueblo que parece ser familiar".

Porque, después de la "noche de San Bartolomé" ("bodas de sangre de París") y sus consecuencias, se procede "con el resto de la nación" "ya de una manera 'artificial'; pero, como le faltaba cualquier fantasía, o se le agotó, la productividad no quiso mostrarse por ningún lado y expresamente permaneció incapaz de crear una obra de arte". Sin embargo, precisamente esta improductividad radical convierte a los franceses en el "pueblo dominante de la actual civilización", en el hombre moderno por antonomasia; y, de esta manera, no es "un capricho casual de vuestra vida pública que estemos bajo el dominio de la moda; de la misma manera como está fundado inequívocamente, en la historia de la civilización moderna, que los caprichos del gusto parisiense nos dictan las leyes de la moda".

La moda es, por eso, el producto necesario de una historia de la decadencia de la productividad originaria y, en cuanto Modernidad sin más, es "la forma exterior de la sociedad". "A su disposición se pone, en la necesidad perpetua de la novedad, el cambio de los extremos como una información única". Y al tener este cambio sin centro la determinación de un *destino*, "tenemos que darnos cuenta por fin que estamos entregados a una maldición verdadera, de la cual sólo nos podría salvar un inicio nuevo, fundado de manera infinitamente profunda". Esta inteligencia para Wagner es, al mismo tiempo, aquella que muestra que la decadencia de los pueblos no es tan radical como para que hubiese po-

dido corromper totalmente *al pueblo alemán*. Pues su "Genio", que "desde el florecimiento del mundo periodístico tuvo que retirarse de la vida", tiene, como productividad reprimida, la forma del *sentimiento indignado*. Por eso Wagner puede afirmar que, "otra vez, nuestro sentimiento se rebela contra aquel dominio", ya que, "mientras las armas alemanas avanzan victoriosamente al centro de la civilización francesa, se mueve en nosotros, de repente, el sentimiento de la vergüenza respecto a nuestra dependencia de esta civilización".

Esto, por cierto, significa que el anhelo por "aquel nuevo inicio, fundado de manera infinitamente profunda", acaba en una transformación originaria de la esencia alemana, a saber, en su despedida histórica de la Modernidad —y de esta manera, de lenguaje en cuanto escrituralidad en general: "a saber, todo nuestro ser fundado debería transformarse, de manera que el concepto de la moda misma tuviese que llegar a ser totalmente sin sentido para la estructuración de nuestra vida exterior". Pero la probabilidad de poder esperar este nuevo inicio, precisamente del pueblo alemán, Wagner lo lee en la historia de manera circular: "sin embargo, al lado de este mundo de la moda, nos [a los alemanes] nació simultáneamente un nuevo mundo. Como bajo la civilización universal de los romanos surgió el cristianismo, así irrumpe ahora desde el caos de la civilización moderna la música. Ambos expresan: 'nuestro reino no es de este mundo'. Esto ~~significa entonces~~: nosotros venimos desde dentro, vosotros desde fuera; nosotros procedemos de la esencia, vosotros de la apariencia de las cosas".

De esto se deduce que aquel "paraíso de la productividad" era propiamente el paraíso de la música, antes que del invento de la escritura. Y el garante de este "reino" que "no es de este mundo", a saber, que no es de este mundo en general, sino del mundo de la modernidad (francesa), es ahora, después de Lutero, Beethoven. Pero que Beethoven "devolvió a la música su alma inmortal", aunque no pudo conseguir el esperado "nuevo inicio" y la transformación de toda la esencia fundamental alemana, no es sólo un hecho histórico reconocido por Wagner, sino convierte a Beethoven primeramente, en promotor y primer *santo* de la nueva religión, que tiene que ser fundada por el festival puesto en escena (Ring) y por el festival consagrado puesto en escena (Parzifal): "nos debe parecer cierto que nuestra civilización sólo puede ser inspira-

da nuevamente desde el espíritu de nuestra música, de la música que liberó Beethoven de las ataduras de la moda. Y la tarea de completar esta nueva civilización inspirada, que de esta manera está figurándose por una nueva religión, aparentemente sólo puede incumbir al espíritu alemán [... ]”.

En este espíritu Wagner se dedica a la “observación del mundo exterior”, “bajo cuya presión cada ser interior se apodera de esta fuerza que ahora le es propio y que está reaccionando hacia fuera”. Aquí, la *autorización* de la Modernidad que hace sufrir, se muestra como una reacción hacia fuera que, por su lado, es la consecuencia de una reacción hacia dentro, a saber, de una reacción de *auto-autorización* del sentimiento indignado: este doble *reaccionar* se impone contra la “aparición”, contra el mundo real, queriendo ser el actuar originario, la “esencia”. Apenas era posible describir más acertadamente el *resentimiento* y su núcleo ideológico, diagnosticados en seguida por Nietzsche.

Esta auto-autorización en Wagner, por cierto, se entiende siempre en el sentido político-estético. El acto “inaudito” de Beethoven es, por eso, el adelantarse a la “forma de arte más perfecta”, en la que la Modernidad como moda, y esto significa, como “convencionalidad, quedaría totalmente asumida”. Tomándole la palabra, sería, por eso, lo nuevo por antonomasia, como aquello que Heidegger va a llamar, en la conferencia “El giro” (vuelco), “el relámpago de la verdad del ser hacia el ser carente de verdad”. Pero esto nuevo por antonomasia sería como la forma de arte, igualmente por completo; lo incomprensible que ya ni siquiera pudiese ser reconocido como obra de arte; dicho con Baudelaire: lo inmutable (l’inmuable) sin lo fugitivo (le fugitif). Por cierto, la sustancia misma sin accidentes es lo fugitivo por antonomasia, en lo que se desvela el núcleo utópico de la obra de arte wagneriana: es *el proyecto de la obra de arte* puesto en obra con los medios del arte, es decir, es, otra vez, el *discurso cosmovisional* en la apariencia de su otro, a saber del objeto proyectado de este discurso. Nietzsche llamó por eso a Wagner el “Cagliostro de la Modernidad”.

Pero no basta con esta reciprocidad interna, que caracteriza, quizás sin más, la obra de arte moderna. La paradoja, que propiamente se tiene que enlazar con el nombre de Wagner, radica en que esta obra de arte, *al seguir siendo obra de arte*, al mismo tiempo es *la ideología* puesta

en el producto. Porque la forma de arte totalmente alejada de todo convencionalismo debe, por un lado, ser aquella que es “meramente humana”, pero, por otro lado, ser aquella “que originariamente pertenece al espíritu alemán”. Sin embargo, para que este espíritu pueda mostrarse como alemán, debe ser capaz de apelar a una diferencia socio-histórica que marca a cada uno de sus portadores, es decir, apelar entonces a un *convencionalismo*, aunque este es un convencionalismo “natural”, como insinúa necesariamente el título pueblo en el siglo XIX.

Por lo tanto, debe ser puramente humano lo que es puramente alemán, no al estilo idealista, por ejemplo en el sentido de Fichte, sino, *ideológicamente* es también puramente humano sólo aquello que fuera puramente alemán. Y si el espíritu alemán “debe agradecer a los pueblos, como está llamado”, entonces no debe agradecerlos con lo puramente humano sino consigo mismo. Es decir, este espíritu alemán de 1870 no reacciona al dominio de la Modernidad, que se siente como imperial, con la propia reivindicación imperial y su auto-autorización. Dominio de “la profundidad y de la intimidad” contra el dominio de la moda. Pero, al significar el dominio siempre convencionalismo, es una profundidad *reinante* e intimidad la “pura” sustancia sin accidentes, una contradicción in adiecto, en cuanto contradicción que se oculta, por tanto, es una *ideología*; exactamente lo que Wittgenstein describirá como “la *proposición metafísica*”: el sin sentido en apariencia del sentido.

Parece que debe quedar sin aclarar si Wagner se dio cuenta que negó de fondo el pensamiento de Schopenhauer, aunque por doquier usaba su terminología. Schopenhauer era, para decirlo así, nada más que el catalizador de su transformación de la herencia feuerbachiana, lo que mandó al pueblo alemán y su espíritu a ocupar el puesto del Yo y del Tú. Y con eso la voluntad es, ya en Feuerbach, afirmada originariamente, ya no más la antigua voluntad de la vida, sino “en cuanto voluntad de la producción político-mitopoética”, es una voluntad nueva, hasta ahora no pensada, a saber: *la voluntad de poder*: “esta inmensa inundación, de todas las barreras de la aparición, debe causar en el músico entusiasmado necesariamente éxtasis, con el cual no se podría comparar ningún otro: en él se reconoce la voluntad como voluntad todopoderosa: no tiene que abstenerse mudamente de la intuición, sino en voz alta se anuncia él a sí mismo como idea consiente del mundo”.

Esta identificación del músico con la voluntad todopoderosa del mundo es el *pensamiento de Bayreuth* y la autolegitimación de la *ideología alemana* de Wagner, al dejar surgir inmediatamente la segunda identificación de lo “puramente humano” con el “espíritu alemán”. Porque, bajo las condiciones de la civilización presente, este delirio productivo es siempre sólo de poco tiempo y lleva a un estado de la conciencia que Wagner califica como “deplorable”, y que Nietzsche vio después en la obra de Brahms como “la melancolía de la incapacidad”, que en Brahms no sobrepasa el “anhelo”. Pero “como uno encuentra, 50 pasos más allá de Brahms, a Wagner”, se encontrará, a 50 pasos más allá del anhelo de Brahms, el resentimiento de Wagner.

Su fuerza de empuje radica en que, la forma técnica de producción o la producción de mercancías en Wagner ya no tiene, como hasta ahora, sus reflejos estéticos en la existencia *individual*. Es aceptado como la constitución existencial del mundo, aunque no comprendida como tal, como en el caso de Marx, y por eso hipostasiado, personificado, es decir, ideologizada casi metafísicamente como el “espíritu” de un “pueblo”, del pueblo alemán. Esto sería, por cierto un estadio sumamente instructivo para la historia de la producción técnica en su forma, como producción estética, no obstante que hubiese sido solamente un intermedio histórico, si el correlato histórico-real de esta visión del mundo, a saber el Estado alemán, hubiese conseguido constituir una forma de sociedad correspondiente al estado de los medios de producción en la segunda mitad del siglo XIX, como lo habían logrado por lo menos los vecinos franceses e ingleses sin importar, en este caso, los desafortunados augurios. *Sería* — de manera que la “sabiduría” de Nietzsche, perspicaz todavía en el año 1889, el año en el que se anuncia la locura, ya no se sabía expresar de otra manera que (también), por su lado, con una maldición: “el príncipe Bismarck aniquiló en favor de su política casera, con una seguridad del instinto digna de la maldición, todas las presuposiciones para las *grandes* tareas, para los fines de la historia mundial, para una espiritualidad más noble y más fina. Mirad por una vez a los alemanes mismos, tal vez la raza más baja, estúpida y vulgar que está por ahora sobre la tierra *hohenzollernizada* hasta el odio contra el espíritu y la libertad”.

Antes, en el “caso Wagner”, Nietzsche había seguido esta pérdida hasta su origen estético y había exigido: “¡Que el teatro no se apodere de las artes! ¡Que el artista no se convierta en seductor de lo auténtico! ¡Que la música no se convierta en el arte de mentir!”. Para el pensar de Nietzsche, el *tertium comparationis* entre aquel grito de desesperación y esta exigencia aparentemente sólo estética, es el discurso de Zarathustra sobre el último hombre y, con eso, el mismo problema contemporáneo. En el quinto libro de la “Gaya ciencia” escribió Nietzsche: “la música como medio para la clarificación, el fortalecimiento, la interiorización del gesto dramático y de la adicción de los actores a sus sentidos y el drama wagneriano sólo como la oportunidad para muchos caprichos dramáticos! Tenía, junto con otros instintos, los instintos directores de un gran actor, en todos y en cada uno: y, como ya se ha dicho, también como músico”.

Nadie sabía mejor que Nietzsche que estos “instintos directores” eran de naturaleza estético-política. Si, en Wagner, el colectivo productivo había substituido al individuo que tuvo que ser redimido, así ya lo había pensado Schopenhauer, pero de otra manera a, por ejemplo, en Marx; no en la forma de una clase social-real productiva, sino de una *ficción cosmovisional*. Pues este pueblo es una ficción alemana, ya por el hecho que las figuras histórico-concretas, el Estado alemán o los Estados alemanes, por un lado, y la comunidad lingüística alemana, por el otro lado, frente a la música como “esencia”, recaen en la mera “aparición de las cosas”. De esta manera, quedan sólo pensamientos biológicos y eso es también una de las raíces del antisemitismo wagneriano que, por el contrario, Nietzsche transformó en un anti-antisemitismo. En el otoño de 1887, él escribe, que no se ha dejado “engañar por un movimiento contrario, portador de veneno, que manda ahora mismo”.

El “espíritu” de este pueblo wagneriano sólo puede “hacer feliz a los pueblos”, al presentárselas en la figura de un líder y, como el espíritu del pueblo *alemán*, al mismo tiempo es el “alma de la música” misma, este líder (Führer) —y en eso, hay que destacarlo, la visión del mundo wagneriano se mantiene totalmente en el ámbito artístico— solamente puede ser el músico.

Ninguna otra persona que no fuera el maestro de Bayreuth mismo es el verdadero intermediador entre la voluntad todopoderosa del alma musical del mundo y ese pueblo. Y la estética de la producción

musical, que Wagner presenta con su "Beethoven" es, por fin, la legitimación de esta auto-autorización *religiosa*, la cual, siempre al mismo tiempo, no quiere ser tampoco "de este mundo", porque el arte del músico "se comporta en verdad frente al complejo de todas las otras artes como la religión frente a la iglesia". La pregunta, que mueve a esta estética de la producción, que, de esta manera, se distingue de todas las estéticas de los artistas hasta ahora conocidas es, por lo tanto, no por más tiempo la pregunta clásica en virtud de qué reglas una obra de arte es bella o sublime, tampoco cómo, por ejemplo en Poe y Baudelaire, *actúa sobre el individuo*, sino cómo actúa sobre un pueblo elegido por la historia, en este caso sobre el pueblo alemán.

Este mensaje había oído Nietzsche pero, desde la mitad de los años setenta había empezado también a comprender que su pretensión estético-filosófica, respecto al liderazgo, no iba dirigida de ninguna manera, como lo esperaba en el "Nacimiento de la tragedia", a la renovación del paraíso verdadero conjurado por Wagner, el paraíso de la productividad del espíritu humano, sino más bien a la *puesta en escena* de lo que lo ha subrogado por eso su preocupación por "que el actor no se convierta en seductor de los auténticos".

Lo que ya a Baudelaire le había fascinado en la obra de arte wagneriana eran los *paradis artificiels*, pero que ya no son producidos de manera natural por el alcohol, por el hachís y el opio, sino de manera artificial verdaderamente, a saber, "contra el orden de las leyes naturales", como un mundo que sólo por eso queda a la vista de todos, "el mundo del reconocer y de la capacidad suprema" — *como simulación de la productividad*, frente al cual el mundo exterior de las "cosas", a saber, el mundo de los productos (industriales), ahora es un mundo de la "equivocación". En este sentido, la obra de arte de Wagner no está a la altura de los productos técnicos de su tiempo, sino los supera alucinadamente al hacerlos olvidar, (como también se tiene que procurar que "los movimientos mecánicos de los músicos, el aparato que ayuda a una producción orquestal" en la fosa de la orquesta es abstraído a los ojos de los visitantes, de manera como las fábricas contemporáneas, similares a los palacios de las hadas, desaparecen detrás de fachadas neogóticas).

"En Wagner está al principio la alucinación: no la de los sonidos, sino la de los gestos", ha reconocido Nietzsche; y que la música es el

intérprete original del gesto y no viceversa Wagner lo explica en el "Beethoven" de esta manera. La música expresa "la esencia más interior del gesto con una comprensibilidad tan inmediata que ella, en cuanto la música nos llena por completo, incluso descapacita a nuestra vista para la intensiva percepción del gesto, de manera que entendemos por fin sin verla". El gesto mismo, la actitud de Nietzsche es, en cuanto cuerpo momentáneamente convertido en signo, ya "escritura", producto, y así, más bien, sustituto de una producción originaria. Nietzsche lo vio y sacó una conclusión —también necesariamente hiperbólica— la cual no quiso aceptar el "pueblo" de Wagner, al preferir un Nietzsche wagnerizado a un Wagner comprendido.

Si, por eso Martin Gregor-Dellin escribe en su "Crónica de Wagner" (Munich, 1972) bajo la fecha "20 de Julio hasta el 7 de septiembre de 1870": "Wagner está trabajando en su escrito "Beethoven", que cuenta con la aprobación de Nietzsche, y en la que Wagner está defendiendo la supremacía de la música sobre el texto", se tiene que añadir que la música de Wagner, por su lado, está bajo la supremacía del gesto. En cuanto éste, por su lado, tiene carácter de escritura, se demuestra que su polémica "fonocéntrica" contra la escritura histórica surgió más bien del intento político-estético de *representar* la "escritura originaria" (archi-écriture) como el programa de una productividad mítica-poética.

Jacques Derrida, para quien el fonocentrismo define toda la metafísica, no ha visto que la relación entre escritura y lenguaje hablado, de ninguna manera, ya llegó a ser problemática en Platón, como él insinúa, sino está, primeramente, bajo las condiciones de la producción industrial en el siglo XIX. Porque la escritura, en cuanto *problema filosófico*, es el producto técnico con la promesa que en él se aclara la productividad humana misma, hasta llegar a una legibilidad, mientras, en todos los otros productos técnicos, ella imprevisiblemente se sustrae. Allí donde la productividad se ha convertido en la esencia del hombre, esta legibilidad necesariamente ha de presentarse al mismo tiempo como legibilidad del mundo. Se tiene que ver a Wagner, por eso, como el principal representante del fonocentrismo histórico-real, porque el afirmó que la voz, la *phônê*, en la figura de la *música*, es la esencia dada originariamente del hombre ya no metafísico.

Incluso eso, por cierto, a pesar de sus consecuencias, fue nada más que un momento histórico. En vista de la constelación ideológica de la modernidad industrial en general, se podría decir que la obra de arte de Wagner, conforme a *su mensaje*, se ubica en el paisaje histórico entre Kierkegaard y Marx. Este último había dado la espalda al cristianismo del siglo XIX, estetizado cien por cien, desde el romanticismo temprano, desde Chateaubriand y Lamartine, al cristianismo en cuanto “región nebulosa del mundo religioso”, incluso en la figura feuerbachiana de la relación elevada del Yo-Tú, con el fin de estudiar el “conjunto de las relaciones sociales”. Y si antes Kierkegaard, en vista de la pérdida de la credibilidad de la metafísica, había renunciado a la posibilidad de un cristianismo de la *comunidad* y había concebido un cristianismo de la *persona singular*, por el cual tuvo que separar estrictamente el estadio “religioso” del estadio “estético”, Wagner sólo pudo intentar hacer vinculante su Arte-Religión, de manera que él, por el contrario, *identificó* el estadio estético y el religioso — de modo que la religión sólo tuvo que tener lugar allí donde la obra del arte, a saber, la “Gesamtkunstwerk”, por tanto, la obra de arte en la escena, el “festival consagrado en la escena”. La exigencia desesperada de Nietzsche, de que “*el teatro llega a apoderarse de las artes*”, era cualquier otra cosa antes que el pensamiento ilusorio de un estético refinado.

Las fases históricas eran, de esta manera, esencialmente las siguientes: la religión como fenómeno estético-aistético (Romanticismo, Schopenhauer, Feuerbach) —la separación de la esfera estética de la esfera religiosa (Kierkegaard)— la identificación de estas esferas: la obra de arte como religión (Wagner) —el abandono de la esfera de la “religión” en general, en cuanto esfera de la “superestructura”, en virtud de la “base” social-económica (Marx)— el sondear del “abismo” de esta base como abismo de las valoraciones “morales” (Nietzsche). Y aunque para la música del *fin de siècle*, se abrió con Nietzsche una nueva fuente de inspiración (Strauss, Mahler) era, no obstante, precisamente el pensamiento de Nietzsche, que sacó a la luz aquel abismo abierto por Schopenhauer —y lo cerró con eso— desde el cual pareció surgir la música del siglo XIX con la pretensión de ser la verdad de la religión.

## EL CONTEXTO DE LOS INDIVIDUOS \*

MAX MAUREIRA PACHECO \*\*

La noción moderna de los derechos es eminentemente individual. Los derechos modernos no se entienden sin dar por supuesto que se trata de derechos de los individuos, de cada individuo. Entendidos en su individualidad, es que la filosofía del derecho y la filosofía política o, ampliamente, la filosofía práctica, los pone en un primer plano. Pero aunque esto hoy parece evidente, no puede sino causar cierta sorpresa al pensar en los griegos y, sobre todo, en Aristóteles. Por lo tanto, se trata de una evidencia particular, a saber, histórica.

Es suficientemente conocido el distinto énfasis que se halla en el estagirita, a saber, en la comunidad antes que en el individuo (1). En él

\* Este trabajo fue presentado por primera vez en 2003, con el título *La Contextualización de los Individuos*, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Quito (Ecuador). Su prevista discusión pública, sin embargo, fue entonces imposible. Ello sólo pudo concretarse en 2004, con igual título, en el seminario “Justicia, Derecho e Identidades culturales”, organizado por el Instituto de Estudios Indígenas y la Universidad Católica de Temuco (Chile). Aquí se presenta ligeramente corregido. Ambas intervenciones, y también el presente texto, han sido posibles gracias a una beca de la Generalitat valenciana y al proyecto de investigación I+D del Ministerio de Ciencia y Tecnología BJU 2001-2939: “Diversidad cultural. Conflicto y Derecho”.

\*\* Docente e Investigador, Universitat de València.

1. Aristóteles, *La Política*, tr. cast. Manuela García Valdés, 2000, Madrid, 1253a.